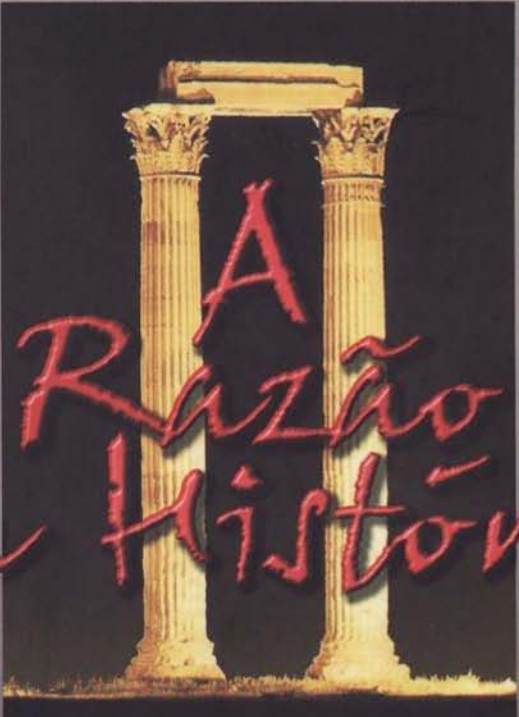


HEGEL

A photograph of two classical columns, possibly from a Greek temple, standing against a dark background. The columns are illuminated from below, creating a strong contrast. Overlaid on the columns is the title 'A Razão na História' in a large, red, cursive script.

*A
Razão
na História*

Uma Introdução Geral à Filosofia da História

A logo for Centauro Editora, featuring a stylized centaur figure holding a bow and arrow.

CENTAURO
EDITORA



HEGEL

*A
Razão
na História*

A Razão na História é o nome que recebeu a introdução de *Lições sobre Filosofia da História* que, segundo Robert S. Hartman, por sua vez autor da introdução didática a este livro, é a parte que contém a definição de Hegel sobre a questão.



Todos os títulos publicados pela
Centauro Editora estão disponíveis em:

www.centauroeditora.com.br

**A Razão
na História**

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

A Razão na História

**Uma Introdução Geral
à Filosofia da História**

Introdução de
Robert S. Hartman

Tradução:
Beatriz Sidou



Capa: *Paulo Gaia*
Revisão: *Maria Ofélia da Costa*
Editoração: *Conexão Editorial*
Impressão e Acabamento: *Provo Distribuidora e Grafica*

Título Original: *Reason in History : A general Introduction to the Philosophy of History*
Tradução: *Beatriz Sidou*

2ª Edição: *setembro de 2004*

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

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.
A Razão na história : uma introdução geral à filosofia da história / Georg Wilhelm Friedrich Hegel ; introdução de Robert S. Hartman ; Tradução de *Beatriz Sidou*. -- 2. ed. -- São Paulo : Centauro, 2001.

Título original: *Reason in History : A general Introduction to the Philosophy of History*

1. História - Filosofia I. Título

01-1342

CDD-0901

Índices para catálogo sistemático:

1. História : Filosofia 901

© CENTAURO EDITORA
Travessa Roberto Santa Rosa, 30
02804-010 – São Paulo – SP
Tel. 11 – 3976-2399 – Tel./Fax 11 – 3975-2203
E-mail: centauroeditora@terra.com.br
www.centauroeditora.com.br

CONTEÚDO

INTRODUÇÃO DE ROBERT S. HARTMAN	9
I. O significado de Hegel para a História	9
II. O significado da História para Hegel	21
1. Idéia e Espírito	21
2. Liberdade	25
3. O Espírito nacional	27
4. As quatro espécies de homem	30
a. <i>O cidadão</i>	30
b. <i>O indivíduo</i>	34
c. <i>O herói</i>	36
d. <i>A vítima</i>	37

A RAZÃO NA HISTÓRIA

Nota de R. Hartman sobre o texto	41
Nota sobre a tradução brasileira	43
I. Três métodos de escrever a História	45
II. A razão como base da História	53
III. A idéia de História e sua compreensão	61
1. A Idéia de Liberdade	63
2. Os meios para compreensão	66
a. <i>A Idéia e o Indivíduo</i>	66
b. <i>O Indivíduo como sujeito da História</i>	74
c. <i>O Indivíduo como objeto da História</i>	82
3. O Estado	87
a. <i>O Estado como realização da idéia</i>	87
b. <i>A lei como realização da Liberdade</i>	91
c. <i>O fundamento jurídico do Estado</i> <i>(A Constituição)</i>	94
d. <i>O fundamento religioso do Estado</i>	99

IV. O curso da História do mundo	105
1. O princípio do desenvolvimento	105
2. A origem da História	108
a. <i>A pré-história da Razão</i>	108
b. <i>O Estado como condição da História</i>	112
c. <i>O papel histórico da língua</i>	114
3. O rumo do desenvolvimento	115
a. <i>O princípio de um povo</i>	115
b. <i>A dialética dos princípios nacionais</i>	123

PREFÁCIO DE ROBERT S. HARTMAN
Histórico das edições alemãs e de sua tradução

A tradução de um clássico da filosofia para a linguagem moderna é uma tarefa difícil, não importando qual seja a clareza do original. Se este original em si não está muito claro, as dificuldades aumentam. Mas se, como acontece neste caso, o original jamais foi escrito, mas narrado (e por um palestrante notoriamente ruim) e anotado por seus alunos, na maioria leigos, a tarefa de tradução torna-se realmente incerta e arriscada – como é evidenciado por traduções anteriores deste texto para o inglês.

O original alemão não está apenas muitas vezes ambíguo e obscuro, mas o estilo é muitíssimo irregular. Ele oscila continuamente entre o pomposo e o coloquial, sem dúvida por causa da maneira como foi feita sua composição. Hegel em geral voa alto demais ou muito baixo e há pouco esforço para centralizar exatamente a palavra no pensamento. A importância da tradução pioneira de Sibree, que consultei e acompanhei em alguns lugares, não deve ser minimizada. Entretanto, Sibree escolhe firmemente o caminho da pomposidade – ele é complexo até mesmo onde Hegel é simples. Escolhi entre o caminho do conservadorismo da tradução literal e o radicalismo da transliteração, tomando um rumo intermediário, levemente à direita do centro. Se a tradução de Sibree tem sido chamada de barroca, em comparação, esta poderia ser chamada de georgiana. Embora ela seja mais completa e, esperá-se, mais correta do que as anteriores, não é de maneira alguma uma tradução definitiva. Estou convencido de que esta seria uma paráfrase do original.

O fato de que, apesar de seus riscos, a tradução tenha sido empreendida deve-se primeiramente ao editor da Biblioteca das Artes

Liberais, Mr. Oskar Piest, cuja cooperação, crítica construtiva e incansável aqodamento para a perfeição foram sempre fonte de estímulo. Devo um agradecimento especial ao Professor Paul Schrecker da Universidade da Pensilvânia, que examinou criticamente todo o manuscrito, esclareceu muitas obscuridades do texto e deu muitas sugestões que aperfeiçoaram tanto a exatidão quanto o estilo da tradução.

Os méritos desta tradução em grande parte se devem a ajudas que recebi. Suas falhas são inteiramente minhas.

ROBERT S. HARTMAN

INTRODUÇÃO DE ROBERT S. HARTMAN

I. O SIGNIFICADO DE HEGEL PARA A HISTÓRIA

Em Hegel, a filosofia e a história se encontram. Ele foi o notável filósofo da história e também o historiador da filosofia. Mas, acima disso, ele foi o filósofo que decididamente mudou a História. Antes dele, filósofos envolveram-se na história, como pessoas e como portadores de idéias – Platão, Hobbes, Leibniz, Locke, Rousseau – mas, como observa Ernst Cassirer, “nenhum outro sistema filosófico exerceu uma influência tão forte e tão duradoura na vida política como a metafísica de Hegel... . Não há um único grande sistema político que tenha resistido à sua influência.”¹ Todas as ideologias políticas recentes trazem a sua marca. Assim como na filosofia de Hegel a “Idéia” (poder lógico do divino) penetra e orienta o cenário da luta histórica através dos mortais, a própria filosofia de Hegel, como expressão da Idéia absoluta, penetrou na história. E assim como a Idéia permanece intocada pela luta das paixões humanas² que a torna real, a filosofia de Hegel continua imperturbada, como criação intelectual, acima da luta mortífera que foi e está sendo travada em seu nome. Alguns homens levaram esta filosofia para os conflitos de grupos e atacaram seu frio e distante autor como vilão e sua filosofia como um produto psicótico. Eles confundem a filosofia de Hegel com o uso geralmente histérico que se faz dela. Os argumentos filosóficos que Hegel levantou, como Cassirer diz corretamente:

1. Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven, Yale University Press, p. 248.

2. Ver adiante no texto *A Razão na História* (RH), pp. 83s.

"...tornaram-se um combate mortal. Um historiador levantou recentemente a questão de se a luta dos russos e dos alemães invasores em 1943 não teria sido, no fundo, um conflito entre a esquerda e a direita da escola de Hegel. Isto poderá parecer uma afirmação exagerada do problema, mas contém um núcleo de verdade.."³

Poderemos encontrar as muitas influências da filosofia de Hegel indicadas na constelação histórica no ano de seu nascimento, 1770. Naquele ano, Maria Antonieta, a radiante arquiduquesa da Áustria, casava-se com o apático delfim da França. Em Ajácio, Napoleão, o segundo filho de Letícia Bonaparte, acabava de aprender a andar. O capitão Cook completava sua primeira viagem em torno do mundo. Em Boston, Massachusetts, nos Estados Unidos, alguns soldados ingleses atiraram em uma multidão de colonos. Em Königsberg, na Alemanha, um idoso *Privatdozent**, chamado Immanuel Kant, lia uma dissertação a respeito da forma e dos princípios dos mundos da inteligência e da sensibilidade e da situação do homem entre ambos. No outro lado da Alemanha, em Estrasburgo, um jovem estudante, Goethe, escreveu alguns poemas que varreram toda a Alemanha para dentro de seu amor sensual por Friederike de Sesenheim. Um pouco mais tarde o romance de seu segundo amor, *Os sofrimentos do jovem Werther*, varria o mundo inteiro, até a China, em uma onda de suicídios românticos. Na França, naquele mesmo ano, o barão de Holbach publicou um tratado mostrando que o mundo, longe de ser um lugar romântico, nada era senão um grande mecanismo automático. Quando Hegel morreu em 1831, o corpo decapitado de Maria Antonieta jazia numa vala comum em Paris. Napoleão e a Revolução haviam percorrido seus caminhos. Os ingleses e a revolução de Metternich haviam se encarregado do grande homem. A república norte-americana tomara seu lugar entre as potências e seus navios velozes percorriam os Sete Mares. Goethe serenamente observava uma vida de mil conflitos fundida em forma clássica e selava seu épico de Fausto, o homem universal que transcende o mundo da sensualidade. Holbach estava fora de moda, mas um garoto de treze anos em Trier, Karl

3. Cassirer, ob. cit., p. 249.

* *Privatdozent* (alemão) = livre-docente (N. da T.)

Marx, nascido no ano em que Hegel se tornara professor de filosofia na Universidade de Berlim, já começava a descobrir a filosofia – que significava Hegel – e logo iria ressuscitar Holbach em uma forma mais dinâmica do que todo o romantismo e que varreria o mundo, até a China, com uma paixão do intelecto mais poderosa do que qualquer coisa que Werther tenha conhecido.

Em ambos, no triunfo do romantismo – na filosofia e na política – e no do intelectualismo, Hegel desempenhou um papel decisivo. A influência de sua filosofia confirma sua tese de que, através dos homens, a Razão universal molda a história. O destino desta filosofia presta testemunho à sua forma dialética. Sendo o filósofo mais racional e mais religioso, Hegel desencadeou os movimentos mais irracionais e mais irreligiosos – o fascismo e o comunismo. Em geral, visto como o mais autoritário, ele inspirou os mais democráticos: Walt Whitman e John Dewey. Sendo o filósofo que equiparava o que é ao que devia ser, ele liberava o maior desagrado com o que está, e assim, como o maior conservador, desencadeou a maior revolução. A forma de sua filosofia lutava com seu conteúdo, e o conteúdo, com sua forma. Separaram-se. Alguns pensadores aceitaram o conteúdo de sua filosofia e opunham-se a sua forma. Tornaram-se conservadores e eram chamados de “hegelianos de direita”. Outros pensadores aceitavam a forma de sua filosofia e opunham-se a seu conteúdo. Tornaram-se revolucionários e “hegelianos de esquerda”. As duas facções opositoras finalmente se encontraram no abraço mortal de Stalingrado.

Venceu em Stalingrado a forma revolucionária, não o conteúdo conservador da filosofia de Hegel. Este fato concreto corresponde à situação abstrata. A força da filosofia de Hegel está antes em sua forma, em vez de seu conteúdo, ainda que o conteúdo seja esmagador em sua amplitude enciclopédica, ainda que as transições de fato para fato, seguindo os elos da concatenação dialética, sejam às vezes forçadas e os “fatos” reunissem pouco factual. Por outro lado, o brilho e a perspicácia que a filosofia tem e a própria universalidade de seu alcance são devidos ao método – a lógica dialética – que levou Hegel sempre adiante, abrangendo cada vez mais fenômenos, em regiões cada vez mais amplas de conhecimento, dentro de sua moldura sistemática. Assim, o

segredo da influência de Hegel é o seu método dinâmico. Ele não o inventou, suas raízes vão até às próprias fontes da filosofia grega em Heráclito; pode-se traçar uma linha, que foi traçada por Hegel, por toda a história da filosofia. Mas ele a elaborou e aplicou à totalidade do mundo o seu aparelhamento. A força do método está em sua aplicabilidade interna dinâmica e universal. Em um sentido quase literal, um pensamento “dá” o próximo – tese levando à antítese, e ambos à síntese, a última servindo como nova tese para um outro trem de pensamento abrangendo o primeiro e assim por diante *ad infinitum* – até que todo o mundo e todas as coisas estejam apanhados na cadeia da dialética. Por um lado, isto é possível através do completo formalismo do método, ou seja, sua independência de qualquer fato concreto; e, por outro lado, sua imersão completa na facticidade concreta do mundo. Hegel tratava o pensamento puro ao mesmo tempo como *pensamento* e como *puro*, ou seja, ambos como realidade ideal de “antes da criação do mundo”, distinta de toda existência; mas, uma vez que há um mundo existente, como emanando dele e sendo parte dele. O pensamento é o que é ideal no mundo, o mundo é o que é concreto na Idéia. Pois a Idéia não é estática, mas dinâmica; ela dá origem, por sua própria dinâmica interior, a tudo que existe. Toda existência é a manifestação, a realização da Idéia. Apenas por ser realizada é que a Idéia recebe toda sua realidade e apenas por conter a Idéia é que o existente obtém sua completa existência. Assim, a realidade se torna mais real em existência, e a existência mais existente em realidade. O pensamento e a coisa se fundem e cada um se torna mais o que é sendo o outro.

Tudo isso não é tão difícil e obscuro como parece, uma vez compreendidos a dinâmica dialética subjacente da Idéia e seu papel na história. A Idéia se desenvolve no espaço e no tempo. A Idéia se desenvolvendo no espaço é a Natureza, a Idéia subsequente – ou antes, conseqüentemente, pois é tudo um processo *lógico* – se desenvolvendo no tempo é o Espírito. Este último, o desenvolvimento da Idéia no tempo, ou desenvolvimento do Espírito, é a História. A História torna-se assim um dos grandes movimentos da Idéia, enraíza-se em um fluxo metafísico de alcance universal. É a História universal. Ao mesmo tempo, como

o processo universal é lógico, ele se torna sistemático, ou, como Hegel diz,⁴ história científica.

O sistema hegeliano foi interpretado e tocou a todos os grandes acontecimentos históricos e espirituais de seu tempo e a partir dele. As crueldades da Revolução Francesa foram interpretadas por Hegel como abstrações lógicas descontroladas: a incerteza e a abstração do Testamento Geral de Rousseau sobrepostas sem análise em cima de uma situação particular concreta. Mais tarde, quando os estudantes alemães novamente levantaram a bandeira da revolução – com muito menor violência, certamente, mas outra vez atrás de objetivos vagos e indefinidos – o ministro da educação da Prússia, von Allenstein, chamou Hegel a Berlim para tratar a imaturidade política dos jovens através de uma filosofia que pacientemente explicaria a evolução das realidades sociais e políticas. Não apenas estudantes, mas também funcionários e oficiais assistiram suas aulas e, por mais de uma década, ele foi o que alguns chamaram de Filósofo da Corte Real da Prússia. Isto não fala contra Hegel, mas antes contra o Estado prussiano. Pois que Estado, antes ou depois, pensou em encontrar a cura para seus males políticos no ensinamento de um filósofo, reconhecido como o maior de seu tempo em espírito, independência e integridade, subvencionando-o para uma produção tranqüila, satisfeito antes de o seguir do que de comandá-lo? Assim, enquanto Hegel se tornava o pai da revolução do século XX, ele apaziguava a do século XIX. Por isso tem sido muitas vezes chamado de reacionário e, realmente, ele ajudou a reação. Mas, como descobrirão os leitores deste texto, o Estado que os reacionários preservavam não era o Estado que para Hegel era a culminação da história do mundo. Aqui está um dos muito mal-entendidos a que a filosofia de Hegel deu origem, não apenas através de sua dialética inerente, mas também, deve-se dizer, através de sua apresentação em geral descuidada.

Mal-entendidos semelhantes associam-se à noção do “grande homem”, a quem Hegel foi o primeiro a discutir filosoficamente. Como o super-homem de Nietzsche, o herói hegeliano foi mal compreendido e equivocadamente visto como um protótipo para

4. RH, pp. 54, 65.

o homem subumano do fascismo e do nazismo. Mas Hegel deu origem a esses movimentos de maneira muito mais sutil. Ao escrever sobre o grande homem, ele pensava em Napoleão. O que tem a dizer sobre ele é verdadeiro, ainda que descreva apenas um aspecto do fenômeno da personalidade histórica mundial. Se a história, como ele sustenta, é o autodesenvolvimento do Espírito, a realização da Idéia divina, de um plano cósmico, então o homem histórico deve ser um em quem se concentram as potencialidades de seu tempo, a situação histórica. Mas ele é apenas uma fase no grande processo mundial, ligado aos estados individuais. Ao final do processo histórico, quando o Espírito já se realizou completamente, há um estado global de Razão universal, de toda a humanidade. Nele a Idéia absoluta estaria completa e a grandeza histórica e espiritual coincidem. Hegel não é específico a respeito disso, alguns de seus intérpretes já sustentaram que para ele o mundo seria um eterno campo de batalha de estados. Mas o que Hegel não expressou muito claramente, encontrou expresso nas palavras de Wilhelm von Humboldt que servem como epígrafe às *Lições sobre a filosofia da História*: “A história do mundo é incompreensível sem o governo do mundo”.

O certo é que para Hegel a história não se encerrou com o Estado prussiano, como já se disse muitas vezes. Os leitores das *Lições sobre a filosofia da História* que as acompanham até o fim descobrirão que ele via na América “a terra do futuro”. O estado presente da história, o de sua época, era para ele o fim relativo, e não o fim absoluto do processo histórico mundial. No final das *Lições* encontramos a afirmação: “Neste ponto a consciência surgiu.” O que ele quer dizer é que o autodesenvolvimento da Consciência surgiu no ponto do presente de Hegel. O estado prussiano de seu tempo é o mais elevado desenvolvimento da história – relativa, não absolutamente. Nele o Espírito se realizou muito completamente *até aqui*. Mas esta existência concreta do Espírito não é de modo algum a realidade absoluta do Espírito. Mais uma vez, aqui a razão pela qual o significado de Hegel tem sido tantas vezes mal-entendido está na apresentação de sua filosofia, que realmente em geral não é clara e, às vezes, até descuidada – como se Hegel, no fluxo dos pensamentos e na tremenda produção de uma vida relativamente curta, não tivesse tido tempo

para polir seu trabalho com cuidado. Isto também acontece com as *Lições*, que em sua forma atual não foram escritas por Hegel, mas preparadas com base nas anotações de aula dos estudantes.

O espírito da filosofia de Hegel é menos autoritário do que em geral é representado. A verdade, a partir de suas obras, especialmente quando mal compreendidas, é que se pode basear uma acusação em seus pontos de vista autoritários, mas a partir das mesmas obras se pode argumentar a favor dos pontos de vista opostos.

É fato histórico que Hegel tenha influenciado grandemente o homem que se tornou o profeta da democracia norte-americana, Walt Whitman. Whitman, como Hegel, vê o estado como unidade cultural, como a totalidade de todas as idéias e instituições artísticas, econômicas, políticas e morais do povo. Como Hegel, ele reconhece o “princípio” de um povo, seu espírito próprio singular; como ele, Whitman vê a cadeia contínua de gerações se misturando ao conjunto da história além e acima da vontade do indivíduo e realmente além do globo terrestre:

Dentro dos propósitos do Cosmo, animando a toda a meteorologia e a todo o amontoado dos mundos animal, vegetal e mineral – todo o crescimento e o desenvolvimento físico do homem e toda a história da raça na política, nas religiões, nas guerras etc., há um propósito moral, uma intenção visível ou invisível, com certeza subjacente a tudo. ... Há algo que é Tudo e a idéia de Tudo, aliado à idéia de eternidade e de si, a alma, leve, indestrutível, navegando eternamente no espaço.⁵

Esta é a versão poética da visão hegeliana. Whitman sabe que o seu sonho é hegeliano. O poeta do futuro, que irá cantar e encarnar a democracia total que está por chegar, deve cantar a harmonia hegeliana:

No futuro desses Estados devem surgir poetas muito mais imensos ... poetas não apenas possuídos pelo fogo religioso e a simplicidade de Isaías, luxuriantes no talento épico de Homero ou pelos personagens magníficos em Shakespeare, mas coerentes com as fórmulas hegelianas.⁶

Assim, Hegel não inspirou apenas a totalitários de direita-

5. Walt Whitman, *Democratic Vistas*, The Little Library of Liberal Arts, pp. 62s.
6. *Ibid.*, p. 63.

esquerda, mas também ao poeta da democracia. Assim como inspirou o poeta da América do Norte, ele inspirou também o filósofo da América. A filosofia inicial de Dewey é uma tradução do método de Hegel em termos experimentais e, pensava Dewey, científicos modernos. No processo de tradução, o velho texto quase desaparecia. Mas muitos de seus princípios permanecem. A fusão de pensamento e seu objetivo, o pensamento lógico dinâmico, o progresso do pensamento do indeterminado ao determinado, a necessidade do pensamento para a vida humana – todos estes são elementos hegelianos em John Dewey. A extensão enciclopédica da filosofia de Dewey e sua efetividade na civilização norte-americana também fazem lembrar da estatura semelhante de Hegel em seu tempo e seu ambiente.

Naturalmente Hegel não teve influência em Kant, mas sua influência foi profunda na filosofia kantiana. Hegel rejeita o programa de Kant de examinar a faculdade de compreensão antes de examinar a natureza das coisas. Para ele, coisas e pensamentos estão dialeticamente inter-relacionados. Hegel comparava o programa de Kant com o do escolástico que queria aprender a nadar antes de se aventurar a entrar na água. Para Hegel, o pensamento reconhece as próprias coisas. Não há coisa “em si”, deixada incognoscida além do pensamento, nem mesmo Deus. Ao contrário, como lemos em nosso texto, não apenas temos a possibilidade, temos o dever de conhecê-lo.⁷ Pois, se as leis da lógica e as da realidade estão juntas como dois aspectos do mesmo processo, então a lógica é, ao mesmo tempo, uma doutrina de realidade, ou ontologia. E os princípios, ou categorias, da lógica são ao mesmo tempo os da realidade. As categorias lógicas são as leis do mundo e as leis do mundo são as categorias lógicas. Chegado a este ponto, Hegel precisava dar apenas mais um passo para encarar a própria realidade como o pensamento de um pensador e todo o sistema do mundo como uma teologia. O pensador divino pensa o mundo; seu pensamento é, ao mesmo tempo, o mundo e o seu processo de pensar o processo do mundo. As leis da lógica, como as da mente divina, são a Razão.

7. RH, p. 16.

Como elas são ao mesmo tempo as do mundo, tudo que é real é racional e tudo que é racional é real. E também, já que o pensamento divino progride segundo suas próprias leis, que são as leis do mundo, tudo que é deve ser e tudo é como deveria ser, mas o que é real na existência é apenas aquilo que é divino nela. Somente isto é o que se desenvolve. Tudo o mais é contingente e deve perecer. O inter-relacionamento entre o real e o meramente existente, o necessário e o contingente, vai em frente dialeticamente: a tese e a antítese contradizem uma à outra e a síntese preserva e continua o que vale a pena e é necessário nas duas. O processo dialético é assim, ao mesmo tempo, lógico, ontológico e cronológico. Tudo o que acontece no mundo tem não apenas um significado temporal, mas também lógico e ontológico. O temporal não é senão um aspecto do eterno e de sua estrutura ontológica. Por outro lado, a realização no mundo faz algo para a Idéia eterna. O espírito do Homem, a síntese da Idéia e a Natureza divinas fazem a realidade indeterminada da Idéia determinada na existência. Assim, ao pensar cada vez mais sobre o mundo e, neste processo, desenvolvendo cada vez mais sua consciência, ele faz a Idéia, ou seja, o Próprio divino pensador, cada vez mais consciente de Si Mesmo. Tudo isto ocorre no passar de gerações humanas, organizadas em Estados e nações, ou seja, em História. Assim, a História é a autodeterminação da Idéia em progresso, o autodesenvolvimento do Espírito em progresso. Além disso, como o Espírito é livre por sua natureza interior, a História é o progresso da Liberdade.

Neste enredo um tanto complicado Hegel insere os fatos da história. O fato principal, que parece confirmar sua tese, é que nas civilizações Orientais passadas *um* era livre; na antiguidade clássica, Grécia e Roma, *alguns* eram livres; e nas modernas civilizações germânicas e anglo-saxônicas, *todos* são livres. Assim, ele constrói a história do mundo usando os quantificadores lógicos que, felizmente, formam uma tríade apropriada ao tratamento dialético. Mas o enredo bem arranjado não está muito de acordo com a realidade histórica e por esta razão as *Lições sobre a Filosofia da História* hoje raramente são lidas por inteiro. Entretanto, a tese apresentada na Introdução fundamentalmente é muito boa: ela diz que a história é o avanço da liberdade. Essa tese

hegeliana não é nada nova. Na verdade, já fora afirmada por Kant, muito antes de Hegel. Mas Hegel deu a ela realmente o mais grandioso cenário universal, por isso a sua filosofia da história teve uma influência incomparavelmente mais profunda do que a de Kant. Hegel apenas apreendeu mais do espírito da história. Para Kant não é Deus, mas a Natureza, que tem desígnios para os homens na história. Sua destreza não usa o grande homem ou a grande paixão histórica, mas todas as pequenas paixões que estão dentro de nós, através das quais ela nos instiga a encontrar um modo de viver pacificamente em conjunto na sociedade. A sociedade é o resultado gradual do antagonismo entre as nossas inclinações individuais e sociais. Assim, a liberdade na sociedade para Kant é um produto da Natureza e da história – “o progresso na consciência da liberdade”. Esta é precisamente a formulação de Hegel. Ela apareceu no ensaio de Kant⁸ quando Hegel tinha quatorze anos de idade – a mesma idade que tinha Karl Marx quando Hegel morreu. Na definição de Kant, “liberdade”, “progresso” e “consciência” têm um significado mais prosaico. Quando Hegel assumiu a sua posição, o espírito da história começou a desabrochar através da filosofia.

Por isso a obra de Kant jamais inspirou os jovens e românticos como a de Hegel. Os românticos encontraram uma alma-irmã na atmosfera enciclopédica de Hegel – varrendo todo o mundo, Deus e homem, Natureza e espírito, em um sentimento cósmico, um *Weltgefühl*. A racionalidade de Hegel era o resultado de um sentimento desse gênero. Seu propósito e seu programa, seu ímpeto, sua visão e a coragem de sua concepção não têm limites. Mesmo em nosso texto ocorrem passagens românticas em que Hegel é transportado pelo esplendor de suas visões, a “glória e a majestade” da Razão e a grandiosidade do espetáculo histórico. A unidade cósmica do mundo em todas as suas manifestações naturalmente é a essência da concepção de Hegel. Ele descobre no sentimento o começo da Razão, nas primeiras ondas da emoção, o intelecto latente e na percepção do sentido, os traços

8. Immanuel Kant, *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (“Idéias a respeito de uma história universal no espírito cosmopolitano”), 1784.

do Espírito.⁹ Embora Hegel fosse o mais discreto dos três amigos estudantes de Tübingen – os outros dois, Schelling e Hölderlin, o chamavam de “velho” – a sua é uma sobriedade que pareceria embriaguez a qualquer ignorante.

Entretanto, não foi a sua influência no romantismo, mas a que teve no materialismo, que lhe deu o significado histórico. É paradoxal, mesmo concordando-se muito com a dialética da história de Hegel, que o filósofo mais idealista, que chegou a tentar transformar o reino da natureza morta em um reino de dinâmica ideal, viesse a ser o pai, ou antes o avô, da filosofia mais beligerantemente materialista. Embora Hegel não fosse bem-sucedido como filósofo da natureza, ele foi inimitável como filósofo social. A razão é que a lógica das ciências naturais havia sido elaborada com sucesso muito antes da época de Hegel pelos filósofos matemáticos do Renascimento, quando não havia à mão nenhum instrumento lógico equiparável para as ciências sociais ou para a filosofia moral. Mesmo hoje, o de Hegel é o mais elaborado instrumento intelectual da análise social, o que poderá contar em parte para o sucesso intelectual do marxismo. Todos os cientistas sociais não-hegelianos, em comparação, estão em desvantagem – pela ausência de um instrumento sistemático como esse – e confinados a descrições empíricas ou generalizações menores.

A maneira como Hegel concebeu seu método, este seria “uma ciência de puro pensamento” que, nas palavras de um escritor moderno, deveria “desenvolver uma filosofia política sem precedentes ... como a geometria em sua coerência, na qual o pensamento filosófico humano atingiria a expressão sistemática.”¹⁰ Assim como um astrônomo deve conhecer as leis da matemática e da geometria para aplicá-las às estrelas, o historiador deve conhecer a dialética da Idéia para aplicá-la à história. Por isso, em nosso texto¹¹ o método matemático aplicado aos fenômenos naturais é comparado ao método dialético aplicado aos fenômenos sociais.

9. RH, p. 58ss, 103-104. Hegel aqui antecipa uma tese desenvolvida em nosso tempo por Ernst Cassirer.

10. Catlin, *Story of the Political Philosophers*, Nova York, 1939, p. 490.

11. RH, p. 116.

É no método dialético de Hegel, em sua secularização marxiana – ou seja, o “abandono” de seu conteúdo idealista – que os marxistas baseiam sua reivindicação de procedimento “científico”, mas o método dialético só é “científico” comparado com a situação relativamente não-científica das ciências sociais. Comparado com o método científico nas ciências naturais ele também não é científico.

A diferença entre o idealismo hegeliano e o materialismo marxiano e o surgimento do último a partir do primeiro é uma história muito complexa para ser contada aqui. Basta dizer que, vista historicamente, a obra de Hegel é o intermediário entre Holbach e Marx. Ela permitiu que Marx formulasse o materialismo como um sistema “científico” que está para as generalizações de Holbach como a química está para a alquimia e que transformou o materialismo em uma doutrina aplicável, como uma ciência, a todas as fases da vida social e política.

Tanto para Marx como para Hegel – e também para Kant – a história é um processo pessoal. O indivíduo histórico é tanto para ele como para Hegel apenas o expoente de forças históricas: ele não *faz* a história, ele a executa. Para Hegel, a força que move a história é a dinâmica da Idéia; para Marx, é a dinâmica do desenvolvimento econômico que dialeticamente dá origem a uma série de classes que lutam pela posse do Estado. Dessa maneira, Marx tomou de Hegel a idéia de processo, a idéia de progresso (o curso teleológico da história), o método dialético, o poder supra-individual da história, a primazia do coletivo sobre o individual, a ausência da ética individual. Ele rejeitou o conteúdo teológico, metafísico e qualquer conteúdo ético que o sistema tenha, suas tendências pan-psíquicas, a identidade da lógica e do ser – e traduziu a dialética em um princípio de revolução econômica e política. Aplicou a dialética a um aspecto da realidade, enquanto Hegel tentou aplicá-la a todos os aspectos, entrelaçando religião e metafísica, psicologia e valor, ser e tempo, ambos com a sua lógica e umas com a das outras. Karl Marx, por outro lado, cristalizou um aspecto do mundo. Assim, ele trouxe o método hegeliano para um foco bem definido e deu-lhe uma agudeza e uma força notáveis. Mas ele próprio, e seus seguidores ainda mais, por sua vez, caiu na tentação hegeliana da universalidade.

Ao universalizar um campo limitado a um novo sistema do mundo, tornaram-se dogmáticos e megalomaniacos. Livrando-se de alguns dos “ornamentos” metafísicos do sistema hegeliano, eles também se livraram de algumas das verdades fundamentais da existência humana, especialmente a Liberdade.

II. O SIGNIFICADO DA HISTÓRIA PARA HEGEL

1. Idéia e Espírito

A História, para Hegel, “é o desenvolvimento do Espírito no Tempo, assim como a Natureza é o desenvolvimento da Idéia no Espaço”¹² Se compreendemos esta sentença, compreendemos a Filosofia da História de Hegel. Todo o sistema de Hegel é construído em cima da grande tríade: Idéia – Natureza – Espírito. A Idéia-em-si é o que se desenvolve, a realidade dinâmica do depois – ou antes – do mundo. Sua antítese, a Idéia-fora-de-si, ou seja, o Espaço, é a Natureza. A Natureza, depois de passar pelas fases dos reinos mineral e vegetal, se desenvolve no homem, em cuja consciência a Idéia se torna consciente de si. Esta auto consciência da Idéia é o Espírito, a antítese de Idéia e Natureza, e o desenvolvimento desta consciência é a História. Assim, a História e a Idéia estão inter-relacionadas. A Idéia é a natureza da vontade de Deus e como esta Idéia só se torna verdadeiramente ela mesma na/e através da História, a História, como a caracterizou muito bem um escritor moderno, é “a autobiografia de Deus”¹³. Ora, nas palavras de outro escritor moderno,¹⁴ Deus para Hegel não apenas *contém*, mas *é* a História. A História, para Hegel, não é a aparência, ela é a realidade de Deus. Para ele, não é a natureza que é divina, como era para Spinoza, mas a História. A fórmula spinoziana *Deus sive natura** torna-se a fórmula hegeliana

12. RH, pp. 61, 123.

13. Sidney Hook, *From Hegel to Marx*, N. York, Humanities Press, 1950, p. 36.

14. Cassirer, *The Myth of the State*, p. 262.

Deus sive historia. **¹⁵ Deus e o mundo pertencem um ao outro, sem o mundo Deus não seria Deus.¹⁶ A Idéia-em-si é apenas o ponto de partida de Deus – Deus antes da Criação. A Criação por si completa a Deus. Assim, Deus pode ser conhecido na Criação. Produzir o conhecimento de Deus através de um conhecimento da história do mundo é a tarefa da filosofia e, em especial, da filosofia da História. Assim, a filosofia é a Idéia divina, ou Razão, no processo de conhecer a si mesma. Além dessa missão epistemológica, a filosofia também tem uma missão ética. Ao ver na História a realização, o desdobramento do plano divino, e supondo, por uma questão de definição, que Deus seja bom, esta visão da história necessariamente é otimista. O medo de acidente é superado na inobservância da contingência. Apenas o bem é necessário e prevalecerá. O que perece não merece sua existência, a não ser como um passo em direção ao bem. A história é assim a justificativa de Deus e de sua Bondade; ela é teodicéia.¹⁷

O que Hegel quer dizer com o “Tempo” em que a História se desenvolve é um problema que ele deixa de discutir em nosso texto. Ele o menciona na *Fenomenologia da mente*. Não se trata do tempo físico, pois este, junto com o Espaço, cabe no sistema hegeliano para a Natureza. O “Espaço” em que a Natureza se desenvolve é o espaço-tempo físico. O Tempo em que o Espírito se desenvolve é o tempo da consciência, no qual o Espírito “esvazia e externaliza” a si e extingue as “fases” da história. Como a Idéia-em-si se desenvolve na pureza da dialética lógica, assim a Idéia-fora-de-si, como Natureza, se desenvolve na forma de Espaço. E o Espírito – a idéia-em/e-por-si-mesma – se desenvolve na forma de Tempo, o Tempo da Consciência do Espírito. O Tempo, então, é para o Espírito o que a estrutura lógica é para a Idéia. É a contrapartida concreta da Lógica no reino do Espírito, exatamente como é espaço-tempo no reino da Natureza. A ciência da Idéia é a de estrutura lógica, ou seja, lógica; a ciência da Natureza é a do Espaço, ou seja, a geometria¹⁸; a ciência do

* *Deus sive natura* e ** *Deus sive historia* (latim) = respectivamente: Deus, ou seja, natureza; Deus, ou seja, história (N da T).

15. Cassirer, *The Myth of the State*, p. 262.

16. Hegel, *Philosophy of Religion*, 1985, I, p. 200.

17. RH, p. 60.

Espírito é a do Tempo, ou seja, a história. As relações respectivas podem ser vistas no quadro seguinte:

Vê-se que a filosofia da história é a culminação do sistema hegeliano. A história é a completa solidificação da lógica, que é a

	Tese	Antítese	Síntese
	Idéia	Natureza	Espírito
Estrutura	Dialética (dinâmica lógica)	Espaço/Tempo	Tempo
Ciência	Lógica	Geometria	História

base do sistema. Como o Espírito é a Idéia concreta, a seqüência de acontecimentos históricos é ao mesmo tempo temporal e lógica; ela é temporal até onde é o autodesenvolvimento do Espírito e é lógica até onde é o autodesenvolvimento da Idéia. Como tal, ela é consequência. Para o filósofo idealista, o autodesenvolvimento do Espírito transforma a consequência lógica primordial em seqüência temporal. Por outro lado, para o historiador, para quem a seqüência temporal é direta, o autodesenvolvimento da Idéia transforma essa seqüência temporal em consequência lógica. Mais uma vez, como a diferenciação lógica da Idéia se torna temporal no curso das diferenciações futuras, o Tempo é apenas uma outra dimensão – segundo o espaço e estrutura lógicos – do desenvolvimento da Idéia. O processo temporal é apenas uma outra espécie de processo que segue dialeticamente ao processo lógico, que é o processo essencial da Idéia-em-si, e ao espacial, que é o processo essencial da Idéia-fora-de-si, ou Natureza. E, novamente, como o Espírito é a síntese de Idéia e Natureza, o Tempo é a síntese correspondente da estrutura lógica e do Espaço. Deste ponto de vista, podemos

18. Hegel não extraiu esta possível consequência de sua teoria. Apenas a ciência moderna o fez.

chamar o Tempo logicizado de dinâmica lógica espacializada ou Espaço,¹⁹ onde o Espaço e a dinâmica lógica são antíteses. Isto quer dizer que onde o Espaço for dinâmico o mesmo deve acontecer com o Tempo. Assim, como Hegel deixa muito claro, a história está tanto no Espaço como no Tempo, ela ocorre tanto na Natureza como na Mente. Como a história é o resultado da dinâmica da Idéia divina, esta Idéia é criadora de tudo o que está na História. O que os filósofos medievais atribuíram ao mistério de Deus – que Seu pensamento é a criação de coisas – Hegel atribui ao sistema lógico, que é a essência de Deus. Sem essa concretização, como já vimos, a Idéia em si não é real, assim como nenhuma coisa tem existência completa sem o ideal nela. Isto logicamente significa que o universal se completa no particular e o particular, no universal. Essa doutrina do universal concreto em nosso texto é aplicada ao relacionamento entre o Espírito ou História Universal e o indivíduo humano, em que e através do qual o Espírito se torna concreto. Enquanto os indivíduos são mortais, o Espírito é eterno. A tensão entre a transitoriedade da vida individual e a eternidade da história, entre o Espírito e suas próprias fases históricas, constitui a dialética da história.

O Espírito não desaparece quando a vida que o leva desaparece. O grande espetáculo da história continua. O que perece é a simples existência do presente. A realidade do presente, ou seja, o presente que manifestou a Idéia, aparece sublimado no futuro. O Espírito ganha a consciência de seu próprio passado, “daquilo que foi,”²⁰ e assim reaparece depois de cada desaparecimento daquela fase particular, em uma nova fase particular que inclui os pensamentos da anterior. Assim, como está ao final de nosso texto, “O Espírito ainda possui na profundidade de seu presente os momentos que parece haver deixado para trás”. Na desintegração das fases particulares o Espírito ganha sua universalidade. O pensamento é enriquecido com o passado em cada fase particular que vai passando. De fato, o passado como elemento do Espírito só é possível através da passagem da

realidade concreta, a passagem da realidade é a condição para a vida do Espírito que progride sempre. Assim, o processo histórico é para Hegel o desaparecimento contínuo do idealmente negativo ou, expressado positivamente, é auto-apresentação e auto-representação do Espírito cada vez mais claras.

Por isso, quanto mais acontece na História, mais o Espírito pode se desenvolver, mais ele pode saber e pensar. Somente a estagnação seria hostil à História. Mas o acontecimento não deve ser cego, caótico, sem direção. O Espírito não é enriquecido apenas apreendendo o concreto em sua passagem, alguns acontecimentos estão antes mais, e outros menos, em acordo com ele. O Espírito não é apenas dinâmico, não tem apenas um índice de progresso, não é, como se poderia dizer, quantitativo; ele também tem uma qualidade, um objetivo, uma direção – aquela realidade que irá durar mais e que prevalecerá no caos de acontecimentos cuja qualidade se parece mais com aquela do próprio Espírito. Esta qualidade, como já foi mencionado anteriormente, é a Liberdade.

2. Liberdade

Hegel mostra em nosso texto que o Espírito é a Liberdade de três maneiras. O Homem é parte Natureza e parte Espírito, mas sua essência é o Espírito. Quanto mais o homem se desenvolve espiritualmente, mais ele se torna consciente de si mesmo e quanto mais ele se torna consciente de si mesmo, mais ele se torna ele mesmo – ou seja, livre. O desenvolvimento do Espírito em direção à consciência de si na história do mundo é o desenvolvimento para uma Liberdade sempre mais pura. A história do mundo é o avanço da Liberdade, porque ela é o avanço da autoconsciência do Espírito. Depois, não apenas o homem se torna livre, mas o Espírito em si – no homem e através dele. O Espírito é essencialmente reflexivo e necessariamente faz de si uma certa idéia, de sua própria natureza. E assim ele chega a um conteúdo de sua reflexão, não *descobrimo* um conteúdo, mas *colocando-se* em seu próprio objetivo, em seu próprio conteúdo.

19. A natureza espacial do Tempo apreendido logicamente foi discutida por Bergson.

20. RH, p. 129

O conhecimento é sua forma e sua orientação. O conteúdo do conhecimento é o espiritual em si. Assim, o Espírito está essencialmente consigo, ou seja, livre.²¹ Em terceiro lugar, o fato de que o Espírito seja Liberdade é visto não na natureza do homem ou na do Espírito, mas na de seu oposto, a Matéria. A Matéria é pesada porque, em gravitação, cada pedaço de Matéria luta contra algo fora de si mesmo. Por outro lado, o Espírito contém a si. A Matéria tem sua substância fora de si e o Espírito, por outro lado, está sendo em si mesmo e é precisamente isto que é a Liberdade.²²

A Liberdade, como o Espírito, é dinâmica, ela progride dialeticamente contra seus próprios obstáculos. Ela jamais é dada, deve-se lutar para obtê-la. Cada afrouxamento do Espírito significa voltar à inércia da Matéria, o que significa a destruição da liberdade quando os homens estão sujeitos à Matéria (como ocorre na pobreza, na doença, no frio, na fome), ou quando estão sujeitos a outros homens e são usados por estes como objeto. Por outro lado, o Espírito ao superar assim seus próprios obstáculos elaborando e compreendendo a si mesmo na História é continuamente criativo, mas sua criatividade não é nada de ontologicamente novo, ela é predeterminada na potencialidade pura da Idéia pura. É a Idéia em si, a Razão, que se completa na História. O Espírito, ao criar a si mesmo no tempo, cria o “segundo reino” da realidade, depois do reino da Natureza. Ele assim completa o mundo, que tanto é a Natureza como o Espírito. A própria autoconsciência do Espírito é, portanto, ao mesmo tempo a própria autoconsciência do mundo, é uma consciência de mundo. Desde que o mundo está completo, ou é uma existência que se autocompleta, a existência em si é autoconsciente e, em tudo existente, até onde seja real, há uma autoconsciência. Isso, às vezes, proporciona à apresentação hegeliana um matiz pan-psíquico, como acontece no exemplo dos elementos que se batem entre si na construção de uma casa.²³ A essencialidade da autoconsciência para a existência é parte da dialética hegeliana.

21. RH, p. 53, 55.

22. RH, pp. 64s.

23. RH, pp. 74s. Também na p. 100s, onde Hegel fala da alma universal de todos os particulares.

Pois, de que outra maneira, cada coisa natural poderia “buscar” transcender a si dialeticamente? Um vestígio de Espírito, de consciência, já deve estar no reino natural. O mesmo acontece em relação ao conceito em si na lógica pura. O universal se “esforça” em direção ao particular e o particular se “esforça” em direção ao universal. Esta luta é dada na própria natureza da vontade de Deus, que é a fonte de toda a criação. Apenas no reino humano ela emerge completamente em autoconsciência.

3. O Espírito nacional

Uma vez que o Espírito aparece na cena histórica, ele não é uma abstração, mas um fato. O Espírito aparece na realidade concreta como universal e como particular, pois o princípio puramente abstrato, como Hegel jamais se cansa de nos dizer, não está em parte alguma da existência. O Espírito é um universo cujas particularidades existem, ou seja, homens e povos. Deve haver na realidade o particular desaparecendo constantemente, que reforça sempre mais o universo através de sua morte e transfiguração. Este universo, por sua vez, embora em fases temporais mais prolongadas, morre e se transforma, sempre se aproximando ainda mais da Idéia pura de Espírito. Temos assim a oposição dialética de indivíduos e povo e de povo e Espírito do Mundo. O Espírito do Mundo, incorporado em um povo, é o “princípio do povo”, o Espírito Nacional ou *Volkgeist*; e os indivíduos, até onde são historicamente ativos, incorporam o *Volkgeist* e, através dele, o próprio Espírito do Mundo. Os “indivíduos” primários, em que o Espírito ou Liberdade se incorpora mais imediata e diretamente, são os povos e as nações da terra – vistos, não com os olhos de nacionalistas limitados, mas com os do filósofo cósmico. Por Estado ou nação Hegel entende uma cultura ou civilização, uma organização de liberdade. A Liberdade, não no sentido de licença mas no de liberdade organizada, só é possível nos Estados. Portanto, não há história, a menos que haja Estados organizados. O Espírito Nacional como diferenciação do Espírito universal é que define toda a vida cultural de um povo, proporciona

sua *Gestalt** nacional, seu clima e seu ambiente cultural.

Aqui Hegel tem sido muito mal interpretado. Se o seu “Estado” é compreendido limitadamente demais, seguem-se tolices que não estão no que ele queria dizer, mesmo que por vezes o nacionalismo estreito não lhe tenha sido estranho. Talvez seja verdade, como sustenta um escritor moderno, que o jovem Hegel tenha desejado tornar-se o Maquiavel alemão,²⁴ mas o Hegel mais velho, o real – pois também no próprio Hegel o Espírito avançava em direção à sua realidade – superou de longe esse começo imaturo. Quando falava de um Estado, ele queria dizer um Estado ideal – um Estado cada vez mais real – e um Estado real apenas até onde contivesse os elementos ideais. Portanto, é bastante verdadeiro que um Estado pode ser Espírito, tornar-se concreto, e que a natureza espiritual de um indivíduo possa encontrar sua plenitude em um Estado. Na organização do Estado, o Espírito atinge a objetividade concreta, que suplementa a subjetividade do indivíduo como tal. Também não é paradoxal dizer que um Estado – uma civilização, uma cultura com todas as suas instituições de lei e religião, arte e filosofia – é “a Idéia divina como ela existe na Terra”, a Idéia divina em realização relativamente mais elevada. Numa cultura dessas o indivíduo não se torna consciente de si mesmo como indivíduo cultural e só assim tem a possibilidade de desenvolver suas capacidades, sua liberdade plena?²⁵ Isto implica, por outro lado, que uma organização coletiva que mantém apenas a forma mas não o conteúdo daquilo que Hegel chama de “Estado”, um poder burocrático sem uma cultura, ou, pior ainda, um pseudo-Estado que usa este poder formal para destruir todo o conteúdo cultural e todo o desenvolvimento individual dentro dele, é uma monstruosidade, o verdadeiro oposto de um Estado. Hegel pensou realmente em um “Estado” desse gênero, embora jamais pudesse imaginar todo o seu caráter sinistro. De um tal Estado, diz ele, não devem restar senão ruínas.²⁶ Mas este não é um Estado no sentido hegeliano. É o que Hegel chama de

* *Gestalt* (alemão) = a forma, a aparência (N. da T.)

24. Sabine, *A History of Political Theory*, 1950, p. 635.

25. RH, pp. 38, 49, 66.

26. RH, p. 91.

“existência podre”, uma negação dialética do Estado, que deve perecer. É o Estado da ralé, que “seria apenas uma força informe, cega e selvagem, como a de um mar bruto e tempestuoso” – apenas mais destrutiva. Não há dúvida de que ele teria encarado o Terceiro Reich hitlerista como uma negação desse tipo da própria essência do Estado. Ele hoje veria em suas ruínas a necessária conseqüência de seu mal, uma existência antiideal, antiespiritual, apenas sensual e mecânica. Neste sentido, esse “Estado” não foi histórico, ele não compartilhou da História como o autodesenvolvimento da Liberdade, mas apenas como movimento contrário à História, sobre o qual ela passa continuamente ao se desenrolar. Foi o verdadeiro oposto de um Estado.²⁷

O Povo é uma concretização do Espírito ou, falando-se logicamente, um exemplo dele. Assim como desenvolve seus princípios, ele cresce em sua universalidade. Quando os esquece ou negligencia, ele desaparece dela. Nestes princípios o povo encontra a consciência de si. No auge de seu desenvolvimento, pela própria dialética do processo – pois de outra maneira o desenvolvimento não estaria em seu auge – ele deixa de lutar para avançar. Volta-se para trás e, por assim dizer, goza o que atingiu. E, então, o auge passa ao declínio. Neste ponto a reflexão floresce, surgem a arte e a filosofia, mas a vontade – a realização temporal da vontade divina nessa forma e nesse molde – enfraquece. O povo gradualmente desaparece. Mas, nisso, o espírito nacional, e portanto o particular, retorna à sua universalidade, enriquecido pela experiência mais recente. Eleva-se acima da fase real atingida, preparando-se para a próxima fase, em outro povo. A história, através das culturas nacionais, é o processo do Espírito caminhando para seu próprio eu, para o conceito cumulativo de si, de nação para nação. O fato de uma civilização compreender o seu próprio eu leva seu espírito em direção a outras civilizações, onde mais uma vez o Espírito do Mundo surge em alguns indivíduos, começa a ser conhecido e finalmente modela o novo povo em uma nova civilização cheia de significado histórico. A totalidade de

27. Essa tese foi desenvolvida por Franz Neumann em *Behemoth*, Nova York, 1944.

todas essas civilizações é a Idéia quando se completou em plenitude absoluta no tempo infinito: a Idéia absoluta. Arte, religião ou filosofia, criadas por Estados finitos, transcendem em significado cósmico os Estados de onde emanaram – elas são o puro Espírito puramente realizado. Além do Estado, como Espírito objetivo, está a Idéia absoluta. Nessa esfera o indivíduo está à vontade em um sentido mais elevado do que como cidadão. Aqui ele é o homem como criador – artista, santo e filósofo.

4. As quatro espécies de homem

Existe, assim, no homem uma esfera a que o Estado não pode tocar.²⁸ Esta esfera do indivíduo contra a moralidade política tem sido negligenciada pelos intérpretes de Hegel, em parte provavelmente porque ele nunca a desenvolveu com muita clareza como sendo moralidade política, mas ela é uma parte definida e necessária de sua Filosofia da História. Temos um total de quatro espécies de homem em nosso texto: o cidadão, o indivíduo, o herói e a vítima – ou, como também se pode dizer, o que sustenta, o que transcende, o sujeito e o objeto da história. A moral do cidadão é a do Estado; a moral do indivíduo é a da Idéia absoluta; a moral do herói é a do Espírito do Mundo; e a moral da vítima é a da situação privada, que não conta historicamente. Discutamos rapidamente estas quatro espécies de homem.

a. O cidadão

Desde que o racional é real e o que é real é o que deveria ser, e o Estado é o racionalmente universal, o cidadão como particular deste Estado é sempre racional, real e como deveria ser, ou seja, é moral. Sua racionalidade particular é realizada no Estado. Mas isto não é a racionalidade absoluta. O Estado em si é apenas uma fase na História – ele jamais é a conclusão, o ponto final do avanço da consciência na liberdade, que é a história do mundo. O Estado é moral apenas até onde a moral é realizada na Terra naquele momento. Mais uma vez, apenas um Estado particular é

28. RH, pp. 83s, 86s.

uma realização desse tipo, cujo Estado, ou seja, cujo princípio é ao mesmo tempo a materialização do Espírito do Mundo. Há outros Estados que não são tais materializações, ou porque ainda não antigiram ou já ultrapassaram essa fase em outro momento ou porque não estão preparados para isso, devido a suas especiais circunstâncias. Seus cidadãos, presumivelmente, são menos “morais” no sentido presente da palavra do que os do Estado, que está sendo representativo do Espírito do Mundo nesta fase. Embora Hegel não seja claro neste ponto, é certo que o seu “Estado”, pelo menos em certos aspectos, não é *qualquer* Estado, mas aquele Estado que incorpora o ideal máximo no momento. É o Estado cujas ambições e esforços coincidem com/e completam os dos cidadãos, onde cada cidadão encontra sua própria realização. “Um Estado está então bem constituído e é internamente poderoso quando o interesse privado de seus cidadãos tem o mesmo interesse em comum com o Estado, e um encontrando gratificação e realização no outro”.²⁹ Assim Hegel funde, através do método dialético, o desenvolvimento do indivíduo com o de toda a humanidade, em sua conclusão no momento.

Como os particulares sozinhos não fazem o universal, os cidadãos sozinhos não podem ser a consciência da liberdade. Apenas o Estado como um todo, sua cultura, é que realiza a liberdade. Só a liberdade individual é cheia de caprichos, arbitrária, e deve estar subordinada à liberdade universal como quando concretizada em uma cultura nacional. A história dos indivíduos sozinhos e mesmo a dos indivíduos na ainda emocional comunidade irracional da família realmente ainda não é história. A História é o avanço da *consciência* de liberdade. No momento em que o indivíduo está consciente de sua liberdade, ele é o cidadão do Estado moral, membro de uma comunidade cultural. O Estado, e não ele mesmo, é o universo de sua liberdade – ele em si é apenas um exemplo. Essa fase de desenvolvimento pode ser transcendida no homem absolutamente moral, o indivíduo, e no homem historicamente moral, o herói. Assim, Hegel pode dizer que simples indivíduos não são morais³⁰ e que, mesmo no estado

29. RH, p. 70.

30. RH, p. 93.

primitivo rústico, o indivíduo não conta e não deve contar.³¹ Desdobrado, este pensamento leva ao indivíduo que não tem importância moral ou histórica, o quarto homem, a vítima. Veremos logo como ele entra na verdadeira moral e no plano de Hegel. Mas deve ficar bem claro que, a partir de sua premissa – de que o Estado é “a vida que existe externamente, autenticamente moral ... a união da vontade universal e essencial com a vontade subjetiva e, como tal... *Moral*”³² – chega-se à conclusão de que “o indivíduo que vive nessa união tem uma vida moral, um valor que consiste apenas nesta existência real ... As leis da ética não são acidentais, mas são a própria racionalidade. A finalidade do Estado é fazer prevalecer o material e se fazer reconhecer nos feitos reais dos homens nas suas convicções”.³³ Foi esta visão de Estados que inspirou Walt Whitman. Os totalitários não poderão encontrar conforto nela. A liberdade puramente subjetiva é cheia de caprichos, mas a Liberdade universalizada na forma concreta de uma civilização é objetiva e, assim, moral concreta. Sua forma objetiva é a lei.³⁴ Hegel nos diz: “Em sua, *a vitalidade do Estado nos indivíduos é o que chamamos de Moral*.”³⁵ Foi o caráter vago e abstrato da lei moral individual, especialmente a kantiana, que levou Hegel a esta condensação da lei moral na lei do Estado. O Estado tornou-se assim a ordem das vontades racionais, e a vontade racional é livre quando e até onde ela é parte e segue esta ordem.

Mas essa construção hegeliana era historicamente perigosíssima, em parte porque Hegel jamais deixou suficientemente claro o que ele queria dizer com “Estado” e em parte porque seus leitores se esqueceram do que ele lhes havia dito. No momento em que se entende que “Estado” quer dizer *qualquer* Estado, a posição de Hegel se torna absurda e seu cidadão, uma caricatura da moral. Então é possível apresentar-se como visão de Hegel a

31. RH, p. 88-89.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. RH, p. 91 ss.

35. RH, p. 66. A moralidade individual (*Moralität*) aqui se funde com o etos nacional (*Sittlichkeit*). Hegel nem sempre se atém à sua distinção entre essas expressões.

idéia de que apenas o cidadão está sujeito à lei e, portanto, à moral, mas que o Estado está fora disso – quando o Estado hegeliano, no mesmo instante em que perde de vista a moralidade, realmente começa o seu declínio histórico. Ora, Hegel é comparado a Hobbes, segundo quem a obediência ao Estado é o maior dever civil – e se esquece que o Estado hobbesiano não é um Estado moral no sentido hegeliano, mas uma instituição pragmática para garantir a lei e a ordem. Ele não é o ponto de encontro do Espírito do Mundo com o espírito individual. A verdade é que o próprio Hegel às vezes insinua uma interpretação desse gênero – quando o Estado, não importa qual o seu conteúdo moral, é visto como aquilo a que se deve prestar uma cega obediência, como está em um ou dois pontos de nosso texto.³⁶ Mas não há nenhum dever de obediência cego para o cidadão hegeliano, há uma coincidência de caráter e de inclinação entre o cidadão racional e seu Estado. Mais uma vez, sua afirmação de que o Estado não está aqui para o cidadão, mas que o cidadão deve tudo ao Estado³⁷ tem sido mal interpretada no sentido totalitário, quando ela realmente significa que o Estado é aquela criação que proporciona ao indivíduo o campo de ação para seu esforço racional inato.³⁸ Sua afirmação de que aquilo que é, é o que devia ser, tem sido mal interpretada como simples oportunismo, mas faz muito sentido moral quando se entende por “Estado” a estrutura das vontades racionais. Apenas, esse Estado é historicamente efetivo no sentido de contribuir para o esforço cumulativo que é o Espírito do Mundo, portanto, é realmente verdadeira a idéia de que aquilo que historicamente é, é o que idealmente deveria ser. Por outro lado, naturalmente, deve-se dizer que a maneira de expressão descuidada de Hegel e a influência de seu ambiente germânico feudal abrem caminho para este e outros mal-entendidos. Por nenhum delírio da imaginação se pode chamar Hegel de democrata no mesmo sentido de seus contemporâneos franceses ou norte-americanos. Ele tem um

36. Ver, por exemplo, RH, p. 91, onde a obediência instintiva ateniense é elogiada, contra a obediência reflexiva do moderno.

37. RH, p. 90.

38. Esta moral é semelhante à descrita por Bradley em “My Station and Its Duty”, *Ethical Studies*, Library of Liberal Arts. Cf. RH, p. 76.

conceito muito baixo da dignidade e importância do cidadão como tal; em nosso texto ele caricatura as funções mais vitais da democracia, como as eleições – que para ele não passam de uma contagem aritmética que o estadista democrático tem de interpretar, da mesma forma como o meteorologista lê o barômetro, agindo segundo os resultados.³⁹ Ele não vê, como o fazia Kant, a incompatibilidade entre a organização militar e a democrática e, assim, usa a militar como único exemplo para a necessidade da obediência na democracia.⁴⁰ Ele não parece ver que assim está invalidando sua própria definição de Estado e de moralidade do cidadão nele. A organização militar não é uma organização de vontades racionais. A democracia está suspensa na guerra. Por outro lado, para Hegel a guerra é uma das expressões culturais do Estado,⁴¹ ou antes, sendo o meio para a destruição de Estados, a democracia é para ele a negação à criação de Estados. Enquanto a última é um ato moral pelo qual a racionalidade da Idéia é realizada, a primeira é o ato pelo qual é destruído o imoral, o irracional. Entretanto Hegel não examina a questão de que o vencedor seja sempre o moral...

b. O indivíduo

A moral do cidadão é apenas moral relativa. Há um recesso mais profundo do espírito humano que está além do Estado e que é o domicílio da moral absoluta. Como já vimos, o Estado é apenas *relativamente* o mais elevado desenvolvimento do racional. O universal, sendo o potencialmente absoluto, vive no coração e na mente do ser humano e este absoluto não é tocado pelo Estado, a não ser quando o Estado é o próprio Absoluto, que o será apenas no final da História – se algum dia houver um. O homem como ser absolutamente moral, o Indivíduo Humano – mais do que como o ser relativamente moral, que é o cidadão – tem um aparecimento fugaz em nossas páginas. Sua moral é intrínseca e pessoal,

39. RH, p. 94.

40. RH, p. 95.

41. Mas é falso dizer que ele glorificava a guerra. Ver H. G. ten Bruggencate, "Hegel's View on War," *The Philosophical Quarterly*, vol. 1, nº 1, outubro de 1950.

contrária à moral extrínseca e social do cidadão. Há um elemento no homem "que absolutamente não está subordinado" – nem à astúcia da Razão, nem realmente ao próprio curso da História, mas que "existe nos indivíduos como inerentemente eterno e divino". Esta "moral, ética e religião"⁴² jamais é propiciada, garantida ou suplementada pelo Estado. Ela existe de maneira absoluta. Neste sentido o homem é um fim em si mesmo, ele possui a divindade. Sua divindade não está sujeita ao desenvolvimento, mas existe em sua forma absoluta. Isto é a Liberdade absoluta, pela qual e através da qual o homem é responsável por si. Não importa o quão circunscritas estejam as circunstâncias de sua vida, essa moralidade interior tem valor absoluto, infinito. "Está bastante desligada do estrépito da história do mundo," de suas implicações lógicas dialeticamente contingentes e as dialeticamente necessárias.⁴³

Aqui está um domínio que cai fora da história do mundo e, parece, chega a cair fora de todo o plano hegeliano, pelo menos até onde ele o desenvolveu. Quanto a isso, este ser humano interior não está isento da dialética, nem mesmo da dialética hegeliana. Temos antes aqui mais um elemento da influência hegeliana, que leva aos existencialistas, passando por Kierkegaard. Em nosso texto Hegel jamais deixa completamente clara a diferença entre os dois significados de moral, a relativa e a absoluta, provavelmente porque ele mesmo não estava inteiramente certo a respeito. Por esta razão alguns de seus intérpretes estão corretos quando dizem que ele interpreta mal o problema do indivíduo.⁴⁴ Mas outros também estão certos quando sustentam que ele é o filósofo que dá um lugar sistemático ao valor singular do indivíduo, ficando assim em oposição a todo o curso da filosofia ocidental, de Platão a Kant, que tratava sistematicamente apenas o universal e o abstrato, jamais o que fosse unicamente concreto.⁴⁵

42. RH, pp. 83, 86.

43. RH, p. 86.

44. Ver Sabine, ob. cit., p. 653. O próprio Kierkegaard tinha essa opinião e, portanto, desenvolveu sua dialética existencial em oposição a Hegel.

45. August Messer, *Geschichte der Philosophie von Kant bis Hegel*, Leipzig, 1932, p. 119.

c. *O herói*

Entre o homem de moralidade relativa ou social e o homem de moral absoluta ou individual está o herói histórico, em quem o exclusivamente individual se funde com o universalmente social – com o Espírito do Mundo em direção à Idéia absoluta, a partir de uma fase relativamente histórica para a próxima. Este é o terceiro homem em nosso texto. Nele se concentra a situação histórica. Como indivíduo, com todos os seus ímpetos e poderes, ele não é nada senão a matéria-prima do Espírito do Mundo, que o agarra com uma paixão histórica avassaladora. O Espírito abstrato assim adquire o poder concreto de realização. O indivíduo enquanto matéria-prima para a eficiência histórica do Espírito do Mundo é essencialmente força, a força motor da história, cuja direção é determinada pelo Espírito. Hegel coloca a ênfase na direção; outros autores, como Goethe, a colocaram na força. Mas, mesmo Hegel, muito à maneira de Goethe, fala da identidade quase animaléscia da paixão do homem pela idéia do Espírito.⁴⁶

Em homens históricos desse tipo o capricho de inclinações e desejos não está fundido na lei objetiva do Estado, como no cidadão, mas antes nas demandas do próprio Espírito do Mundo, que, com a ajuda deles, gera estas leis. Eles são, por assim dizer, a forma ainda fluida do Estado futuro e suas instituições. Sua moral não é a do Estado, mas a da criação do Estado. É a idéia criativa do próprio Estado futuro. O Espírito do Mundo, como diz Hegel, esbarra por eles na superfície da realidade, pronto a romper o que está, como uma concha. A fonte da força do herói ainda está oculta sob a superfície da realidade, ele tem acesso direto à realidade da Idéia e ela o inspira a seus feitos, preenchendo todo o seu ser com uma vontade concentrada e fazendo dele assim o sujeito da história, seu criador, que traz à luz o que ainda está oculto no ventre do tempo. É o homem heróico que empurra a história para diante. Por outro lado, o herói hegeliano é completamente orientado pelo Espírito do Mundo e o Espírito do Mundo o utiliza, astutamente, para seus próprios fins. O herói não

influencia o Espírito do Mundo. Não há nele uma espontaneidade ontológica que instile na idéia aquilo que não está nela antes que ele houvesse aparecido.

Esta predeterminação estrita mesmo em detalhe não é um requisito indispensável do sistema hegeliano. Ao contrário, ela o contradiz. O particular, no sistema, é um parceiro igual no jogo dialético. O universal não o “usa”, ele toma sua natureza plena no/ e através do herói. O herói contribuiria com mais do que a simples existência para o Espírito. Sua moral não se origina apenas do Espírito, mas também das fontes pessoais do que chamamos a nossa segunda espécie de homem. Se Hegel houvesse desenvolvido mais esta espécie de homem, ele poderia ter inserido a individualidade espontânea no curso da história, mas não o fez. O curso da história é impessoal. Por isso, o próprio herói histórico se torna impessoal e tiraniza indivíduos “menos históricos”. Hegel é atormentado por isto, mas há a necessidade primordial do desenvolvimento lógico da Idéia. Aparece então aqui uma deficiência nas fundamentações morais de Hegel. Seu terceiro homem atrai para si o segundo, e o resultado é o quarto homem, a vítima. A moral é mais uma questão coletiva do que individual para Hegel, e o grande homem se torna, se “necessário”, uma força imoral. Daqui os totalitários modernos podem partir e partem; os libertários, como Mills, ficam nauseados, e Hegel, até onde se torna ele mesmo um herói histórico, para os profetas do totalitarismo de Esquerda e Direita torna-se o pai dos feitos imorais.

d. *A vítima*

O herói histórico, através de sua percepção e energia, é o sujeito da história. O indivíduo humano sem tal percepção e energia é o objeto da história, sua vítima. De certa maneira ele é culpado de sua própria morte e de seu sofrimento porque não se mostra à altura do momento, que são as possibilidades do ser humano ver o conjunto da situação histórica. Sua moral é uma quarta espécie de moral, além da moral do cidadão, que é a do Estado; a do indivíduo ético, que é a Idéia absoluta; e a do herói, que é o Espírito. Esta quarta moral é a da situação privada circunscrita. A vítima é o homem ou mulher comum, que prefere

46. RH, p. 81. Cf. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Pt. IV, Livro 20 (sobre o “Demoníaco”).

a felicidade à grandeza. Hegel não vê a grandeza da felicidade, a arte do indivíduo em modelar sua vida, unindo com êxito a sucessão de situações da vida. Essa ética do sucesso particular não existe para Hegel. O indivíduo comum encerra-se em pequenas circunstâncias, isolando-se assim do Espírito do Mundo e seus processos. A História em marcha passa por cima dele. Neste sentido, “a história do mundo se movimenta em nível mais elevado que o da moral”⁴⁷ – mais uma vez um pensamento que tem sido bastante mal-entendido, apenas porque esta espécie de moral tem sido confundida com outras. Um indivíduo pode ser perfeitamente moral nesse sentido e obstruir o curso da história, ou pode ser imoral neste sentido e fazê-lo avançar.⁴⁸ Para ser historicamente efetivo, e, em alguns casos, até para sobreviver, não basta ser moralmente bom no sentido privado. Deve-se estar plenamente alerta para a situação histórica e assim elevar-se à mais alta moralidade do Espírito. Muitos homens e mulheres “bons” no sentido privado, em nosso tempo e também em eras passadas, perderam suas vidas por uma visão curta da história e *muitos* conseguiram mantê-la por uma consciência histórica.

Não importa se o indivíduo vê ou não vê a situação histórica, ele é parte dela. Neste aspecto, seu destino é o destino histórico – ele é material histórico. A astúcia da Razão utiliza a ambos, o plenamente alerta e o meio adormecido para seus fins – uns, para um grandioso papel histórico, de que a morte violenta mas historicamente significativa pode ser parte; outros, que podem morrer da mesma forma, para o papel menor de indivíduo da massa, embora aparentemente de modo inconsciente. Assim, o homem em particular é sempre logrado e decepcionado pelo Espírito do Mundo, sendo ele seu agente ou sua vítima; ocorre apenas que a vítima aparece também como vítima de seu agente. Raramente se observa que o agente, o herói, seja também vítima das vítimas. Hegel deixa isto claro. Ele mostra como o herói é desacreditado, invejado e traído, seu trabalho é mal compreendido e imposto na pequenez das mentes pequenas de lacaios e parasitas históricos. Assim, embora o nosso texto às vezes

pareça sangüinário – a personalidade poderosa do herói “tem de pisar em muita flor inocente”⁴⁹ – não é Hegel que deve ser condenado, mas a História. Os fracos são aqueles que não conseguem ler os sinais dos tempos. O que acontece a eles é o mesmo que acontece ao pedestre que não leva em consideração os sinais de trânsito. Em vez de lastimar este fato, devemos abrir nossos olhos para a história e ajudar os outros a fazê-lo. Se vemos o tanque da história avançar em sua forma dialeticamente negativa, não temos necessariamente de nos unir a ela ou sermos por ela esmagados. Podemos sair de seu caminho, como fez a maioria dos emigrantes europeus para a América. Se não o fizermos, nossa única alternativa é o papel duplamente trágico de Cassandra, de advertir em vão aos cegos e cair com eles. Não somos então verdadeiras vítimas, escolhemos nossa queda com maior clareza do que o herói escolhe a sua ascensão – pois nós sabemos que iremos cair, ele não. A verdadeira vítima da História é o cego. Assim, a tragédia da História é muito a tragédia da estupidez humana.

O material histórico do Espírito, o homem, ainda é imperfeito. O propósito da história é, precisamente, o de aperfeiçoar o homem cada vez mais. Para Hegel, este é o objetivo primordial da história. Ele vê a história de maneira teleológica e exclui todo o contingente, traçando o grandioso esboço apenas do drama cósmico, cujo detalhe humano em geral é a tragédia. Ao encarar a história deste modo, apesar de seus esforços para ser concreto, ele muitas vezes continua bastante abstrato. Especialmente ao ver a vítima da História sendo punida apenas por sua falta de visão, ele abstrai da plenitude do homem, que não é apenas um indivíduo privado e, como tal, deixando de viver de acordo com a História, mas também um indivíduo moral com o direito a entrar em dissidência com ela. É este indivíduo, o nosso segundo homem, que cai vítima da história junto com o quarto. Ou seja, a unidade do homem cai vítima da falência de um de seus aspectos. Este descuido para com a moral intrínseca do homem no progresso universal da Razão é a principal deficiência da Filosofia da História de Hegel. Sua ênfase na liberdade carece, portanto, de uma base muitíssimo

47. RH, p. 118.

48. *Ibid.*

49. RH, p. 81-82.

óbvia. A característica humana do homem, centro da religião judaico-cristã, é vista na liberdade organizacional de um Estado, mais do que na intimidade da consciência do homem. O que Hegel trabalhou historicamente, em especial através de Marx, é uma antítese contra a Idade Média: a eficiência social contra a moral cristã. A tarefa de nosso tempo parece ser a de produzir uma síntese das duas.

A RAZÃO NA HISTÓRIA

Uma Introdução Geral à Filosofia da História

NOTA DE R. HARTMAN SOBRE O TEXTO

O texto alemão das “Lições sobre a filosofia da história” de Hegel teve publicação póstuma. Como Hegel não deixou um manuscrito finalizado, mas apenas anotações de aula, a edição alemã deve ser considerada uma versão “preparada”, naturalmente, em sua essência baseada nas notas do próprio Hegel. Estas notas foram suplementadas e clarificadas por notas dos alunos, de que, felizmente, se encontrou dois conjuntos bastante extensos que foram utilizados pelo primeiro editor de sua obra, Eduard Gans.

A edição de Gans apareceu em 1837. Uma edição revisada e ampliada, preparada por Karl, o filho de Hegel, foi publicada em 1840. Georg Lasson preparou uma terceira edição, ainda mais abrangente, publicada em 1917. Esta última edição difere no arranjo e no alcance da primeira e da segunda.

Em geral se considera a segunda como a mais autorizada versão, seguida aqui com poucas exceções. As interpolações da primeira edição estão marcadas no texto por notas de rodapé; as da terceira, por chaves e itálicos. Acréscimos do tradutor, que se sentiu necessário para maior clareza do significado, foram colocados entre parênteses. Todas as notas de rodapé são do tradutor para o inglês, com exceção das que estão designadas “*Nota de Hegel*”. Seguindo o exemplo de Lasson, foram inseridos subtítulos, de maneira a separar o texto em divisões lógicas de tamanho adequado. Entretanto, estes subtítulos diferem dos de Lasson.

A edição de Lasson, publicada por Felix Meiner (“*Philosophische Bibliothek*”, vol. 171a), contém nas pp. 288-297 um resumo da história textual das diversas edições alemãs, que é recomendada ao leitor interessado.

R.H.

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO BRASILEIRA

A tradução para o português foi feita a partir de duas traduções do original alemão para o inglês – a de J. Sibree (do século XIX) e a de Robert Hartman (publicada em 1953), um alemão de nascimento, naturalizado norte-americano, que foi professor, jurista e filósofo.

Esta tradução baseia-se essencialmente na de Hartman, que é uma tradução fiel e muito clara. Embora os puristas possam discordar da simplificação do vocabulário ou do corte das longuíssimas sentenças caracterísiticas de Hegel, havemos de convir que, mais importante do que um estilo (que, embora pessoal, não chega a ser propriamente um estilo literário), é a clareza na transmissão das idéias. Temos de nos lembrar que estamos vivendo no final do século XX e que é muito difícil acompanhar um raciocínio já bastante elaborado quando, além de estarmos rodeados de asfalto, máquinas e buzinas, vamos tropeçando por conjunções, apostos, vírgulas e pontos e vírgulas. Muita coisa mudou do século XVIII para cá – principalmente a idéia que Hegel tinha de que seria impossível levantar muito do chão sem explodir (ver adiante na pág. 77). Tenho a certeza de que, diante de aviões e sondas lunares, Hegel, que apresentou idéias novas em seu tempo, estaria acompanhando o momento.

Foram utilizadas as duas traduções para o inglês. Ambas são traduções na íntegra do texto da segunda edição (a de Karl, o filho de Hegel) – veja o histórico das traduções e edições no prefácio de Hartman. Hartman fez uma tradução mais clara e mais sintética – não uma “sintética” no sentido de *abridged* (ou “resumida”), mas no de uma expressão mais concisa de linguagem, com a eliminação do excesso de conjunções, apostos e circunlóquios por demais confusos

(“barocos”, como ele diz). Mas, quando a sua tradução foi concisa a ponto de tornar algum trecho obscuro, preferi utilizar a fraseologia mais esclarecedora de Sibree. Em pontos onde a tradução de Sibree diferia ostensivamente da de Hartman, dei preferência ao último, por ser alemão de nascimento, o que permite considerar-se sua leitura fiel ao original.

A tradução de Sibree é quase (ou, pelo menos, mais do que a de Hartman) literal. Ele conserva as orações longuíssimas e cheias de apostos e apostos de apostos, o que torna a leitura bastante difícil. Hartman preocupou-se em pontuar as frases, às vezes abrindo parágrafos – e a leitura se torna mais ágil. No entanto, algumas vezes, exagerou – o que é perfeitamente compreensível – separando demais certas frases que unidas por vírgulas ficariam claras ou omitindo palavras necessárias. Para bem da clareza, tomei a liberdade (raras vezes) de colocar vírgulas em vez de pontos, abrir ou fechar parágrafos, recolocar palavras omitidas e até de usar trechos que estavam mais claros em Sibree.

Os trechos em itálico são da 3ª edição (de Lasson) e, portanto, só existem na tradução de Hartman.

Como curiosidade, Hartman em sua introdução diz que “A Razão na História” é a parte válida das “Lições sobre a Filosofia da História”, que ele considerava um livro ultrapassado no século XX em função das descobertas e pesquisas realizadas no campo da história. E Sibree, em seu prefácio, diz que a introdução de Hegel (que constitui *A Razão na História*) é a parte menos interessante das *Lições ...* – que deve ser lida rapidamente. Hartman afirma que é justamente a parte que contém a definição de Hegel sobre a questão.

A grafia dos nomes gregos obedece à que está em *Mitologia grega*, 3 volumes, de Junito de Souza Brandão, Rio de Janeiro, Vozes, 1987, 1988, 1989.

A tradutora agradece a orientação recebida do professor Celso Guimarães sobre Hegel, que foi importantíssima para a realização do trabalho.

Beatriz Sidou

I. OS TRÊS MÉTODOS DE ESCREVER A HISTÓRIA

O tema destas lições é a filosofia da história do mundo. Isto significa que não estamos preocupados com deduções gerais e ilustradas por exemplos particulares extraídos da história, mas com a natureza da história em si. O que se quer dizer com “história” torna-se mais claro se começamos por discutir os outros métodos de lidar com ela. Existem três métodos de tratar a história:

1. a história original,
2. a história reflexiva,
3. a história filosófica.

1. Obteremos um quadro imediato e definitivo do primeiro tipo mencionando alguns nomes. Tomem-se, por exemplo, as histórias de Heródoto, Tucídides e historiadores do gênero que, essencialmente, descreviam as ações, acontecimentos e condições que tinham diante dos olhos e de cujo espírito compartilhavam. Eles transferiam o que ocorria externamente para o domínio da representação mental e, assim, traduziam os aspectos exteriores para a concepção interior – muito à maneira do poeta, que transforma o material perceptivo em imagens mentais. Esses primeiros historiadores também faziam uso de afirmações e relatórios de outros – é impossível que um homem possa ver tudo. Mas o poeta utiliza também o produto de outros, o seu bem mais valioso é a língua. O historiador junta o curso fugaz dos acontecimentos e o deposita para a imortalidade no templo de Mnemósina. Mitos, canções folclóricas e tradições não são parte da história, mas continuam sendo costumes obscuros, característicos de povos não muito conhecidos. Aqui tratamos de povos que sabiam quem eram e o que queriam. A realidade

observada e observável é uma base mais sólida para a história do que a transitoriedade dos mitos e dos épicos. Uma vez que um povo atingiu a individualidade estável, essas formas deixam de ser a sua essência histórica.

Os primeiros historiadores transformam os acontecimentos, as ações e as situações diante de si em um trabalho de pensamento representativo. Por isso, o conteúdo de uma tal história não pode ser de grande alcance externo – levem-se em conta, por exemplo, Heródoto, Tucídides ou Guicciardini¹: o assunto essencial deles é o que está real e vivo em seu ambiente. A cultura do autor e a dos acontecimentos criados em sua obra, o espírito do autor e o das ações que ele relata são o mesmo. Ele descreve aquilo que mais ou menos vivenciou ou o que pelo menos testemunhou como contemporâneo e trata de períodos de tempo breves e da apresentação individual de homens e acontecimentos, compondo seu retrato a partir de configurações individuais não depuradas, a fim de levá-los à posteridade de maneira tão distinta como o vivenciou em pessoa ou através das narrativas pessoais de outros. Ele não está preocupado com reflexões *sobre* os acontecimentos. Ele vive o espírito dos acontecimentos, ainda não os transcende. Se, como César, ele pertence à categoria dos líderes militares ou políticos, serão os seus próprios objetivos que irão aparecer como história.

Quando dizemos que um historiador desse gênero não depura os acontecimentos, mas que em sua obra aparecem os próprios indivíduos e os povos, parece haver uma contradição nos discursos que se podem ler, por exemplo, em Tucídides. Com toda certeza, é verdade que eles jamais foram feitos nessa forma. Mas as falas são ações entre homens e, realmente, ações muitíssimo reais. A verdade é que em geral se diz que foram *apenas* conversas e, supostamente, insignificantes. Uma conversa *desse tipo* é simples tagarelice, e a tagarelice tem a grande vantagem de ser historicamente insignificante. As falas de povos para povos ou para povos e príncipes são partes integrantes da história. Mesmo consentindo-se que orações como as de Péricles – o mais profundamente completo, o mais genuíno e o mais nobre dos estadistas – tenham sido elaboradas por Tucídides, elas não eram estranhas ao caráter de Péricles. Em seus discursos esses homens expressavam as

1. Francesco Guicciardini (1483-1540), em sua *Istoria d'Italia* (publicado em 1561-64), trata do período que vai de 1492 a 1534. (Nota de Hartman.)

máximas de seu povo, de sua personalidade, da consciência de sua posição política e os princípios de sua natureza espiritual e moral, seus objetivos e suas ações. O que o historiador coloca em suas bocas não é uma consciência tomada de empréstimo, mas a própria mentalidade do orador.

Não existem tantos historiadores quanto se poderia pensar, cujo estudo minucioso e constante seja necessário se desejamos reviver a vida das nações, penetrando em seu espírito – historiadores que não apenas nos proporcionam erudição, mas um prazer autêntico e profundo. Já mencionamos Heródoto, o pai e fundador da história, e Tucídides; a *Anábese* de Xenofonte, um trabalho também original; os *Comentários* de César são a obra-prima singela de uma grande mente. Na antigüidade, esses historiadores eram necessariamente grandes chefes e governantes. Na Idade Média, tirando-se os bispos que estavam no centro dos acontecimentos políticos, os monges, simplórios autores de crônicas, estavam tão isolados do curso dos acontecimentos quanto os homens da antigüidade a eles estavam ligados. Nos tempos modernos, tudo isso mudou. Nossas mentes são essencialmente conceituais e logo transformam todos os acontecimentos em relatórios para comunicação. Temos excelentes trabalhos desse tipo – simples e concisos – em especial sobre acontecimentos militares, que podem ser muito bem comparados com os de César e que chegam a ultrapassá-los em riqueza de informação e descrição de técnicas e circunstâncias. Disso fazem parte as “Memórias” dos franceses. Em geral estas eram escritas por homens inteligentes sobre áreas circunscritas de acontecimentos, com uma abundância de relatos de fatos isolados, o que torna sua base histórica um tanto tênue; algumas, como as do Cardeal von Retz,² são verdadeiras obras-primas históricas, que examinam um campo histórico maior. A Alemanha tem alguns mestres desse tipo: Frederico, o Grande, com sua *Histoire de mon temps*, uma notável exceção. Homens assim devem ter realmente uma elevada posição social, pois somente quando se está em um ponto elevado se pode observar a situação e notar todos os detalhes, o que não acontece quando se tem de olhar de baixo para cima através de um buraco.

2. Jean-François Paul de Condi, cardeal von Retz (1614-79), arcebispo de Paris e líder da Fronda. (Nota de Hartman.)

2. O segundo método da história poderia ser chamado de *reflexivo*. Esta é a espécie de história que transcende o presente – não no tempo, mas no espírito. Distinguimos aqui vários tipos:

a. O primeiro é a história *universal*, ou seja, o exame de toda a história de um povo, de um país ou do mundo. O principal aqui é a elaboração do material histórico. O historiador chega a isso com o seu espírito, que é diferente do espírito do material. O importante aqui é, por um lado, o princípio com que o autor aborda o conteúdo e o significado das ações e acontecimentos que descreve e, por outro lado, o seu próprio método de escrever a história. Conosco, alemães, a reflexão e a compreensão variam muito nesses aspectos, e cada historiador insiste em seus meios e maneiras característicos. Os ingleses e os franceses têm um conhecimento mais generalizado de como escrever a história, pois estão em um nível mais elevado de cultura nacional e universal. Conosco, cada um cria algo de peculiar para si e, em vez de escrever a história, continuamos tentando descobrir como a história deveria ser escrita.

O primeiro tipo de história reflexiva está associado à história que serve de origem, se não tiver outro propósito que não o de apresentar a totalidade da história de um país. Compilações desse tipo – tais como as de Lívio, Diodoro da Sicília e a “*História da Suíça*” de Müller³ – são admiráveis, quando bem realizadas. Neste caso, naturalmente, é melhor que o escritor se aproxime bastante do primeiro modo, escrevendo de maneira tão plástica, que o leitor tenha a impressão de estar escutando a contemporâneos e testemunhas dos acontecimentos. Mas a individualidade de espírito que deve caracterizar um escritor pertencente a um determinado período cultural em geral não está de acordo com o espírito que domina o período sobre o qual ele escreve. O espírito que fala através do escritor é totalmente diferente do espírito da época que ele descreve. Assim, Lívio faz com que seus antigos reis, cônsules e generais romanos falem à maneira dos perfeitos juristas da era liviana, contrastando notavelmente com as legítimas tradições da antiguidade romana, como a fábula de Menenius Agripa.⁴ Lívio também nos proporciona descrições de batalhas como se as tivesse visto com os próprios olhos, mas suas características são apenas características das

3. Johannes von Müller (1752-1809), *Schweizergeschichten*, 24 vols. Escrito em 1780-1808 e publicado em 1810. (Nota de Hartman.)

4. Cuja moral diz que ficar com fome faz mal à barriga. (Nota de Hartman.)

batalhas de qualquer período e a sua diferença se contrasta ainda mais com a ausência de ligação e a inconsistência do tratamento que dá a outras características, geralmente essenciais. A diferença entre um compilador desse gênero e um historiador pode ser melhor vista quando se compara a obra de Lívio com a de Políbio, e a maneira com que Lívio usa expande e resume os períodos históricos que são preservados no relato de Políbio. Johannes von Müller, para ser verdadeiro para com o tempo que descreve, deu à sua história um caráter pomposo, pedante, falsamente solene. É melhor ler isso no velho Tschudi,⁵ onde tudo é mais simples e natural, sem um arcaísmo tão artificial e afetado.

Essa espécie de história, que pretende examinar longos períodos ou toda a história do mundo, deve abandonar a apresentação individual e condensar-se por meio de abstrações não apenas no sentido de deixar de fora acontecimentos e ações, mas também no de fazer do próprio pensamento o mais eficiente sintetizador. Uma batalha, uma grande vitória ou um cerco já não são mais eles próprios, porque estão concentrados em simples afirmações. Quando Lívio fala das guerras com os Volsci, às vezes diz, resumidamente demais: “Este ano a guerra prejudicou os Volsci.”

b. O segundo tipo de história reflexiva é a *pragmática*. Ao tratar do passado, ocupando-se com um mundo distante, abre-se para a mente uma realidade que surge de sua atividade, como recompensa por seu trabalho. Isto invalida o passado e torna presente o acontecimento. As reflexões pragmáticas, não importa o quão abstratas forem, pertencem realmente ao presente, e as histórias do passado são reanimadas para a vida atual. O fato de essas reflexões serem realmente interessantes e cheias de vida depende do espírito do escritor. Parte disso, em especial, são as reflexões morais e a iluminação moral a originar-se da história, em nome do que em geral a história é escrita. Embora se deva dizer que exemplos de bons feitos elevam a alma e deveriam ser usados na instrução moral das crianças de modo a nelas deixar impressa a virtude moral, o destino dos povos e nações – seus interesses, suas condições e seus complicados negócios – é uma questão diferente. Em geral se aconselha a governantes, estadistas e povos a aprenderem a partir das experiências da história. Mas o que a experiência e a história ensinam é

5. Aegidius von Tschudi (1505-72), *Schweizerchronik*, publicado em 1734-36. (Nota de Hartman.)

que os povos e governos até agora jamais aprenderam a partir da história, muito menos agiram segundo as suas lições. Cada época tem suas próprias condições e está em uma situação individual; as decisões devem e podem ser tomadas apenas na própria época, de acordo com ela. No torvelinho das questões mundiais nenhum princípio universal e nenhuma memória de condições semelhantes poderá ajudar-nos – uma reminiscência imprecisa não tem força contra a vitalidade e a liberdade do presente. Nada é mais oco do que os apelos tantas vezes repetidos aos exemplos gregos e romanos durante a Revolução Francesa; nada é mais diferente do que a natureza destes povos e a de nosso próprio tempo. Johannes von Müller teve esse gênero de intenções morais em sua história universal e também em sua história da Suíça; para esclarecimento de príncipes, governos e povos, especialmente do povo suíço, ele preparou sua coleção de lições e reflexões, chegando a dar, em sua correspondência, o número exato de reflexões produzidas durante a semana. Mas ele não deve contar esses trabalhos entre suas melhores obras. Apenas um entendimento metucioso, livre e abrangente das situações e a profunda compreensão de sua idéia central – como, por exemplo, acontece no *Espírito das leis*, de Montesquieu – podem tornar tais reflexões verdadeiras e interessantes. Portanto, uma história reflexiva suplanta a outra. Todo escritor tem acesso aos materiais; cada um pode se achar capaz de arranjar e elaborá-los, injetando neles seu espírito e o espírito do momento. Cansados de histórias reflexivas desse gênero, já se recorreu muitas vezes à apresentação de acontecimentos sob todos os ângulos possíveis. É verdade que tais histórias têm algum valor, mas em geral elas oferecem matéria-prima. Nós, alemães, nos satisfazemos com elas, mas os franceses criam com energia um presente para eles, atribuindo ao passado o atual estado das coisas.

c. O terceiro tipo de história reflexiva é a história crítica. Ele deve ser mencionado, pois é este o modo como a história alemã dos dias de hoje é escrita. Não é a história em si que é aqui apresentada, mas antes a história da historiografia: a avaliação de narrativas históricas e o exame de sua verdade e confiabilidade. O aspecto notável deste método, com relação ao fato e à intenção, é a perspicácia do autor, que extrai os resultados mais das narrativas do que dos acontecimentos.⁶ Aqui os

6. Aqui o texto é ambíguo. Também se pode ler entendendo que o aspecto notável deste método está no autor e não nos acontecimentos. (Nota de Hartman.)

franceses nos proporcionaram muito do que seja profundo e sensato, mas não tentaram impingir um procedimento totalmente crítico e histórico. Em vez disso, apresentaram suas avaliações na forma de tratados críticos. Conosco, a chamada “crítica superior” não apenas se apossou de toda a filologia, mas também da literatura histórica. A crítica superior serviu, então, para justificar a introdução de todos os gêneros de monstruosidade não-histórica da mais pura imaginação. Temos aqui um outro método de obter uma realidade a partir da história: a substituição de dados históricos por fantasias subjetivas – fantasias consideradas mais excelentes quanto mais audaciosas forem, ou seja, quanto menor sua base factual e quanto maior sua contradição para com os fatos mais definidos da história.

d. O último tipo de história reflexiva é o que se apresenta abertamente como *fragmentário*. Ela é sucinta, mas, ao adotar pontos de vista universais – por exemplo, a história da arte, da lei, da religião – forma uma transição para a história filosófica do mundo. Em nosso tempo, essa espécie de história conceitual tem sido especialmente desenvolvida e enfatizada. Esses ramos da história se relacionam ao conjunto da história de um povo; a questão é apenas saber se este contexto total se torna evidente ou se é mostrado apenas nas relações externas. No último caso, elas aparecem como características puramente acidentais de um povo. Mas, quando uma história reflexiva desse gênero consegue apresentar pontos de vista gerais e estes pontos de vista são verdadeiros, deve-se admitir que essas histórias são mais do que simplesmente o fio externo e a ordem de acontecimentos e ações, que elas são realmente sua alma interna e orientadora. Assim como Mercúrio, o guia das almas, a Idéia na verdade é o guia dos povos e do mundo; o Espírito, sua vontade racional e necessária, orienta e sempre orientou o fluxo dos acontecimentos mundiais. Nosso propósito é aprender a conhecê-la em sua função orientadora. E isso nos leva ao ...

3. Terceiro método da história, o método *filosófico*. Pouco havia a esclarecer nos dois métodos precedentes; seu conceito explicava-se sozinho. Mas é diferente com este último, que parece realmente exigir algum comentário ou justificativa. A definição mais universal seria a de que a filosofia da história não passa da contemplação ponderada da história. Pensar é uma das coisas que não podemos ajudar ninguém a fazer; nisto somos diferentes dos animais. Em nossa sensação, per-

cepção e compreensão, em nossos instintos e vontades, enquanto humanos, há um elemento de ponderação. Mas uma referência ao pensamento poderá parecer inadequada aqui. Na história, o pensamento está subordinado aos dados da realidade, que mais tarde servem como guia e base para os historiadores. Por outro lado, afirma-se que a filosofia produz suas idéias a partir da especulação, sem levar em conta os dados fornecidos. Se a filosofia abordasse a história com tais idéias, poder-se-ia sustentar que ela ameaçaria a história como sua matéria-prima, não a deixando como é, mas moldando-a conforme essas idéias, construindo-a, por assim dizer, *a priori*. Mas, como se supõe que a história compreenda os acontecimentos e ações apenas pelo que são e foram e que, quanto mais factual, mais verdadeira ela é, parece que o método da filosofia estaria em contradição com a função da história. Esta contradição e a acusação trazida, conseqüentemente, contra a filosofia devem ser explicadas e refutadas aqui. Não devemos, por essa razão, tentar corrigir as incontáveis representações equivocadas específicas que são comuns e continuamente voltam sobre os objetivos, interesses e métodos da história e a sua relação com a filosofia.

II. A RAZÃO COMO BASE DA HISTÓRIA

O único pensamento que a filosofia traz para o tratamento da história é o conceito simples de Razão, que é a lei do mundo e, portanto, na história do mundo as coisas aconteceram racionalmente. Essa convicção e percepção é uma pressuposição da história como tal; na própria filosofia a pressuposição não existe. A filosofia demonstrou através de sua reflexão especulativa que a Razão – esta palavra poderá ser aceita aqui sem maior exame da sua relação com Deus – é ao mesmo tempo *substância* e *poder infinito*, que ela é em si o material infinito de toda vida natural e espiritual e também é a *forma infinita*, a realização de si como conteúdo. Ela é substância, ou seja, é através dela e nela que toda a realidade tem o seu ser e a sua subsistência. Ela é *poder* infinito, pois a Razão não é tão impotente para produzir apenas o ideal, a intenção, permanecendo em uma existência fora da realidade – sabe-se lá onde – como algo característico nas cabeças de umas poucas pessoas. Ela é o *conteúdo* infinito de toda a essência e verdade, pois não exige, como o faz a atividade finita, a condição de materiais externos, de meios fornecidos de onde extrair-se o alimento e os objetos de sua atividade; ela supre seu próprio alimento e sua própria referência. E ela é *forma* infinita, pois apenas em sua imagem e por ordem sua os fenômenos surgem e começam a viver.¹ É a sua própria base de existência e meta final absoluta e realiza esta meta a partir da potencialidade para a realidade, da fonte interior para a aparência exterior, não apenas no universal natural, mas também no espiritual, na história do mundo. Que

1. Esta sentença, eliminada na segunda edição, está aqui restaurada conforme a primeira edição. (Nota de Hartman.)

esta *Idéia* ou *Razão* seja o Verdadeiro Poder Eterno e Absoluto e que apenas ela e nada mais, sua glória e majestade, manifeste-se no mundo – como já dissemos, isto já foi provado em filosofia e aqui está sendo pressuposto como demonstrado.

Aqueles dentre os senhores que não tenham ainda conhecido a filosofia talvez já tenham sido convidados a participar destas lições sobre a história do mundo com a crença na Razão, com um desejo, uma sede por sua compreensão. É realmente esse desejo pela compreensão racional, pelo conhecimento, e não simplesmente por uma acumulação de fatos diversos, que deveriam ser pressupostos como aspiração subjetiva no estudo das ciências. Pois, mesmo que não se estivesse abordando a história do mundo com a reflexão e o conhecimento da Razão, pelo menos se deveria ter a fé invencível e firme de que há Razão na história, acreditando que o mundo da inteligência e da vontade consciente não está abandonado ao simples acaso, mas deve manifestar-se à luz da *Idéia* racional. Mas na verdade não tenho de exigir esta fé por antecipação. O que eu disse aqui provisoriamente e repetirei mais tarde deve ser tomado como visão resumida de conjunto, mesmo em nosso ramo da ciência. Não é uma pressuposição de estudo, é um *resultado* que por acaso conheço porque eu já conheço o conjunto. Portanto, apenas o estudo da história do mundo em si pode mostrar que ela continuou racionalmente, que ela representa a trajetória racionalmente necessária do Espírito do Mundo, Espírito este cuja natureza é sempre a mesma, mas cuja natureza única se desdobra no curso do mundo. Este, como eu disse, deve ser o resultado da história. A história em si deve ser tomada como é, temos de seguir adiante histórica e empiricamente. Entre outras coisas, não devemos nos deixar tentar pelos historiadores profissionais, pois estes, em especial os alemães, que possuem grande autoridade, praticam precisamente aquilo de que acusam os filósofos – ou seja, fazer uma ficção histórica, *a priori*. Por exemplo, há uma mentira disseminada que diz que houve um povo original e primitivo que fora ensinado diretamente por Deus e que era dotado de uma sabedoria e perspicácia perfeitas, possuindo um conhecimento completo de todas as leis naturais e verdades espirituais; ou que houvesse povos assim ou povos sacerdotais como esse; ou, para mencionar uma questão mais específica, que havia uma epopéia romana da qual os historiadores romanos tiraram a história inicial – e assim por diante.

Devemos deixar os apriorismos² desse gênero para os talentosos historiadores profissionais, entre os quais, pelo menos em nosso país, seu uso é muito comum. Como nossa primeira condição devemos assim afirmar que apreendemos fielmente o histórico. Em termos tão generalizados como “apreendemos” e “fielmente” há uma ambigüidade. Até mesmo o historiador mediano e medíocre, que talvez acredite e simule ser apenas receptivo, que está apenas entregando-se aos dados, não é passivo em sua maneira de pensar. Ele traz consigo as suas categorias e vê os dados através delas. Em tudo o que se supõe ser científico, a Razão deve ser alerta e a reflexão deve ser aplicada. Para quem olha racionalmente para o mundo, o mundo olha de volta racionalmente. A relação é mútua. Mas aqui não podemos tratar os diversos modos de reflexão, de pontos de vista, de discernimento, nem mesmo os que dizem respeito à relativa importância ou desimportância dos fatos – a categoria mais elementar de todas.

Apenas dois aspectos da convicção geral de que a Razão já dominou no mundo e na história do mundo podem ser levados à sua atenção. Eles nos proporcionarão uma oportunidade imediata de examinar a nossa questão mais difícil e indicar o tema principal à frente.

1. O primeiro aspecto é o fato histórico do grego Anaxágoras, o primeiro a mostrar que a mente (*νοῦς*), a compreensão em geral ou a Razão, domina o mundo – mas não uma inteligência no sentido de uma consciência individual, não um espírito como tal. Os dois devem ser cuidadosamente distinguidos. O movimento do sistema solar continua segundo leis imutáveis e estas leis são a sua razão. Mas, nem o sol nem os planetas, que, segundo tais leis, giram em torno dele, têm qualquer consciência disso. Assim, não nos surpreende a idéia de que há Razão na natureza, de que a natureza é governada por leis universais e imutáveis – estamos habituados a isso e não lhe damos muita importância. Esta circunstância histórica também nos ensina uma lição de história: as coisas que parecem comuns para nós nem sempre estiveram no mundo; um pensamento novo como esse marca uma época no desenvolvimento do espírito humano. Aristóteles diz que Anaxágoras, como originador deste pensamento, parecia um homem sóbrio entre os

2. "Autoridades" (*Autoritäten*), que aparece em edições anteriores, era um mal-entendido. O texto original diz *Aprioritäten*. (Nota de Hartman.)

bêbados. Sócrates adotou a doutrina de Anaxágoras, que daí por diante se tornou a idéia dominante na filosofia, com exceção da escola de Epicuro, que atribuía todos os acontecimentos ao acaso. “Fiquei encantado com isso,” Platão faz Sócrates dizer, “e esperava haver encontrado um mestre que interpretasse a Natureza através da Razão e que me mostrasse no particular o seu objetivo particular e no universal, o objetivo universal. Eu não deveria desistir dessa esperança por nada, mas fiquei enormemente desapontado depois de, tendo-me aplicado zelosamente aos escritos de Anaxágoras, descobri que ele menciona apenas as causas externas, como o Ar, o Éter, a Água e similares, em vez da Razão.”³ É evidente que a insuficiência que Sócrates descobriu em Anaxágoras nada tem a ver com o princípio em si, mas com a falha de Anaxágoras em aplicá-lo à natureza concreta. A natureza não foi entendida ou compreendida através deste princípio; o princípio continuou abstrato – a natureza não foi compreendida como um desenvolvimento da Razão, como uma organização produzida por ela. Desejo logo de início atrair a atenção para esta diferença entre um conceito, um princípio ou uma verdade confinados ao abstrato e determinando aplicação e desenvolvimento concretos. Esta diferença é fundamental.

2. O segundo ponto é a ligação histórica do pensamento de que a Razão governa o mundo com uma outra forma, bem conhecida para nós – a forma da verdade religiosa: o mundo não está abandonado ao acaso e a acidentes externos, mas é controlado pela *Providência*. Eu já disse antes que não exijo a crença no princípio anunciado, mas penso que poderia apelar a esta crença em sua forma religiosa, a menos que a natureza da filosofia científica impeça, como regra geral, a aceitação de quaisquer pressuposições; ou, visto por outro ângulo, a menos que a própria ciência que desejamos desenvolver dê provas, senão da verdade, pelo menos da exatidão de nosso princípio. A verdade de que uma Providência, ou seja, uma Providência divina, preside aos acontecimentos do mundo corresponde ao nosso princípio, pois a Providência divina é a sabedoria dotada de infinito poder que realiza o seu objetivo, ou seja, o objetivo final, racional e absoluto do mundo. A Razão é o Pensamento determinando-se em absoluta liberdade.

3. *Fedo*, 97-98. Hegel parafraseia esta passagem. Ver em *Fedo*, de Platão, na tradução para o inglês de F. J. Church, editada por F. H. Anderson (Nova York, Liberal Arts Press), pp. 50s. (Nota de Hartman.)

Por outro lado, surge agora uma diferença, na verdade uma oposição, entre essa fé e o nosso princípio, muito como a que havia entre a expectativa de Sócrates e o princípio de Anaxágoras. Essa fé também é indefinida, é o que é chamado de fé na Providência em geral; ela não é seguida na aplicação definida ao conjunto, no curso abrangente da história do mundo. Explicar a história significa revelar as paixões dos homens, seu caráter, suas forças ativas. Esta exatidão da Providência normalmente é chamada de seu *plano*. Mas supõe-se que este plano esteja oculto de nossa vista; o desejo de identificá-lo chega a ser considerado presunção. Na realidade, a ignorância de Anaxágoras sobre a manifestação da Razão foi ingênua, o conhecimento do princípio não havia ainda sido desenvolvido, nem por ele, nem pela Grécia em geral. Ele ainda não era capaz de aplicar o seu princípio geral ao concreto, de deduzir o último a partir do primeiro. Apenas Sócrates deu o primeiro passo na compreensão da união do concreto com o universal. Anaxágoras, na época, não se opunha a essa aplicação, mas a fé na Providência se *opõe*. Ela se opõe no mínimo à aplicação generalizada de nosso princípio, ao *conhecimento* do plano da Providência. É verdade que em casos especiais se permite isso aqui e ali, quando as mentes piedosas enxergam em certos acontecimentos não apenas o acaso, mas a vontade de Deus – quando, por exemplo, um indivíduo em grande perplexidade e necessidade obtém uma ajuda inesperada. Mas esses exemplos estão limitados aos propósitos particulares deste indivíduo. Na história do mundo, os “indivíduos” de quem devemos tratar são os povos, eles são totalidades que são Estados. Não podemos, portanto, estar satisfeitos com o que chamamos de visão “pormenorizada” da fé na Providência, nem com a fé indeterminada, simplesmente abstrata, na afirmação universal de que existe uma Providência, sem a determinação de seus atos definidos. Ao contrário, devemos tentar seriamente reconhecer os caminhos da Providência, os seus significados e as suas manifestações na história, e seu relacionamento com o nosso princípio universal.

Mas, ao mencionar qualquer reconhecimento do plano da Providência divina, toquei em uma questão proeminente em nossos dias, a questão de saber-se se é possível reconhecer a Deus – ou, a partir do momento em que isso deixa de ser uma discussão, a doutrina, que agora se tornou um preconceito, de que é impossível conhecer a Deus. Seguindo esta doutrina, agora contradizemos aquilo que ordena a Sagrada Escritura como nosso mais elevado dever, ou seja, não apenas

amar, mas também conhecer a Deus. Categoricamente agora negamos o que está escrito, ou seja, que é o espírito que leva à verdade, que conhece todas as coisas e que penetra até mesmo as profundezas da divindade. Assim, ao colocar o Ser Divino além de nosso conhecimento e do âmbito de todas as coisas humanas, obtemos a permissão muito conveniente de satisfazer às nossas fantasias. Estamos liberados da necessidade de atribuir o nosso conhecimento ao Verdadeiro e Divino. Ao contrário, a vaidade do conhecimento e a subjetividade do sentimento têm agora ampla justificação. A humildade piedosa, ao manter o verdadeiro reconhecimento de Deus ao alcance da mão, sabe muito bem o que obtém por seu esforço arbitrário e vão.

Eu gostaria de discutir a ligação da nossa tese – de que a Razão governa e governou o mundo – com a questão do possível conhecimento de Deus, principalmente para que se possa mencionar a acusação que a filosofia evita ou deve evitar, a discussão de verdades religiosas, porque ela tem, por assim dizer, uma consciência má a respeito destas verdades. Ao contrário, o fato é que nesses últimos tempos a filosofia teve de assumir a defesa de verdades religiosas contra muitos sistemas teológicos. Na religião cristã Deus Se revelou, o que significa que Ele deu ao homem a capacidade de compreender o que Ele é, não sendo mais oculto e secreto. Com esta *possibilidade* de conhecer a Deus, a *obrigação* de conhecê-lo nos é imposta. Deus deseja estreitar as almas e esvaziar a mente de seus filhos; Ele quer o nosso espírito, em si realmente pobre, rico no conhecimento Dele, sustentando que este conhecimento seja de supremo valor. O desenvolvimento do espírito pensante só *começou* com esta revelação da essência divina. Ele agora deve progredir em direção à compreensão intelectual do que originalmente estava presente apenas para o espírito que sentia e imaginava.

[O sentimento é a forma inferior em que pode existir qualquer conteúdo mental. Deus é o Ser Eterno em e para si mesmo; aquilo que é original em e para si mesmo é sujeito do pensamento, e não do sentimento. É verdade que tudo que é espiritual, todo o conteúdo da consciência, qualquer coisa que é produto e sujeito do pensamento – em especial a religião e a moralidade – também deve, e originalmente o faz, existir no modo do sentimento. Mas o sentimento não é a fonte de onde este conteúdo flui para o homem, mas apenas um modo primitivo em que ele existe no homem. É realmente o pior modo, um modo que o homem

tem em comum com o animal. O que é substancial também deve existir no sentimento, mas existe principalmente em uma forma superior, mais dignificada. Se se deseja relegar conteúdo moral, mais verdadeiro, o mais espiritual, ao sentimento e à emoção, mantendo-o ali em cima do princípio geral, deve-se atribuir a este conteúdo essencialmente a forma animal – mas esta não é de maneira alguma capaz de conter o espírito. No sentimento, o conteúdo mental é o menor possível, está presente em sua forma mais baixa possível. Até onde ele ainda estiver no sentimento, está velado e totalmente indefinido. Ainda é inteiramente subjetivo, presente exclusivamente na forma subjetiva. Se alguém diz: “Sinto isso e isso assim e assim”, essa pessoa isolou-se em si mesmo. Todo o resto das pessoas tem o mesmo direito de dizer: “Não sinto nada disso”. E assim o indivíduo saiu do terreno comum de entendimento. Em assuntos totalmente pessoais, o sentimento está em todo o seu direito. Sustentar que todos os homens tenham isso ou aquilo em seu sentimento é uma contradição em termos; contradiz o conceito de sentimento, o ponto de vista da subjetividade individual de cada um que assumiu esta afirmação. Enquanto o conteúdo mental é colocado no sentimento, todos estão reduzidos a seu ponto de vista subjetivo. Se alguém chama a outro desse ou daquele epíteto, o outro estaria autorizado a devolver-lhe, e ambos, a partir de seus respectivos pontos de vista, estariam autorizados a ofender-se mutuamente. Se alguém diz que tem a religião em seu sentimento e o outro, que não vê nenhum Deus em seu sentimento, ambos estão certos. Se nesta maneira o conteúdo divino – a revelação de Deus, o relacionamento de Deus ao homem, o ser de Deus para o homem – está reduzido ao sentimento puro, ele está reduzido à subjetividade pura, ao arbitrário, ao capricho. Dessa maneira, o indivíduo realmente se livra da verdade como ela é em e para si mesma. A verdade é universal em e para si mesma, essencial, substancial; como tal ela só pode estar no e ser para o pensamento.] Finalmente chegou o momento para compreender também o rico produto da Razão criativa que é a história do mundo.

Por algum tempo foi moda admirar-se a sabedoria de Deus nas vidas dos animais, das plantas e dos seres humanos. Se admitimos que a Providência se manifesta nesses objetos e nesses materiais, por que não também na história do mundo? Porque seu alcance parece ser grande demais; no entanto, a sabedoria divina, ou Razão, é a mesma tanto no grande quanto no pequeno. Não devemos imaginar que Deus seja fraco

demais para exercer a sua sabedoria em uma grande escala. Nossa luta intelectual visa reconhecer que aquilo que a sabedoria eterna *ten-**cionava* ela na verdade *realizou*, dinamicamente ativa no mundo, ao mesmo tempo no reino da natureza e no reino do espírito. Neste aspecto o nosso método é uma teodicéia, uma justificação de Deus, algo que Leibniz tentou metafisicamente, à sua maneira, através de categorias abstratas indeterminadas. Nestes termos o mal no mundo seria compreendido e a mente pensante estaria reconciliada com ele. Não existe realmente em lugar algum maior desafio a esta reconciliação do que na história do mundo. Essa reconciliação só poderá ser atingida através do reconhecimento dos elementos positivos em que o elemento negativo desaparece como algo subordinado e derrotado. Isto é possível, por um lado, através da consciência do verdadeiro objetivo fundamental do mundo e, por outro lado, na consciência do fato de que este objetivo foi realizado no mundo e que o mal não pode finalmente prevalecer além dela. Para este fim a simples crença no *vouç* e na providência não bastam. A “Razão”, que se diz governar o mundo, é uma expressão tão indefinida quanto a “Providência”. Sempre se fala de Razão sem a capacidade de indicar sua definição, seu conteúdo, que sozinho nos permitiria julgar se alguma coisa é racional ou irracional. O que precisamos é de uma definição adequada de Razão, pois sem esta definição não podemos ir além de simples palavras. Com isso, vamos ao segundo ponto que desejamos levar em consideração.

III. A IDÉIA DE HISTÓRIA E SUA COMPREENSÃO

A questão de como a Razão é determinada em si e o que é a sua relação para com o mundo coincide com a questão: *qual é objetivo final do mundo?* Esta questão pressupõe que o objetivo seja realizado e compreendido. Duas coisas devem, então, ser levadas em consideração: em primeiro lugar, o conteúdo deste objetivo final, a sua determinação como tal e, em segundo lugar, a sua compreensão.

Para início de conversa, deve-se observar que a história do mundo está no domínio do Espírito. A palavra “mundo” inclui a natureza física e a natureza psíquica. A natureza física desempenha um papel na história do mundo e, desde o começo, devemos chamar a atenção para as relações naturais fundamentais envolvidas nisso. Mas o Espírito e o rumo de seu desenvolvimento são a matéria da história. Não devemos contemplar a natureza como um sistema racional em si, em seu domínio particular, mas apenas em sua relação para com o Espírito.

[Depois da criação da natureza surge o Homem. Ele constitui a antítese ao mundo natural, é o ser que se eleva até o segundo mundo. Temos dois reinos em nossa consciência universal, o reino da Natureza e o reino do Espírito. O reino do Espírito consiste naquilo que é apresentado pelo homem. Pode-se ter todo tipo de idéias a respeito do Reino de Deus, mas sempre haverá um reino do Espírito para ser claramente compreendido e realizado no homem.]

O reino do Espírito abrange tudo, inclui tudo aquilo que alguma vez interessou ou interessará ao homem. O homem é ativo nele – seja o que for que faça, o homem é a criatura na qual o Espírito obra. Por isso é interessante, no correr da história, aprender a conhecer a natureza

espiritual em sua existência, ou seja, o ponto em que se unem o Espírito e a Natureza, que integram a natureza humana. Ao falar de natureza humana, queremos dizer algo permanente. O conceito de natureza deve adaptar-se a todos os homens e a todas as eras, passado e presente. Este conceito universal poderá passar por infinitas modificações, mas, na verdade, o universal é a mesmíssima essência em suas mais variadas modificações. A reflexão racional menospreza as variações e atém-se ao universal, que sob todas as circunstâncias está ativo na mesma modalidade e se manifesta no mesmo interesse. O tipo universal aparece até mesmo no que mais parece afastar-se dele; em sua forma mais distorcida podemos ainda distinguir o ser humano. ...

Essa espécie de reflexão vem do conteúdo, o objetivo da atividade humana. ... Mas a mente humana cultivada não pode deixar de fazer distinções entre inclinações e desejos quando estes se manifestam em pequenas circunstâncias e quando aparecem na luta dos interesses históricos mundiais. Aqui surge um interesse objetivo, que nos impressiona em dois aspectos: o do objetivo universal e o do indivíduo, que representa este objetivo. É isto que faz a história tão fascinante. São estes objetivos e indivíduos cuja perda e cuja queda lamentamos. Quando temos diante de nós a luta dos gregos contra os persas ou contra o poderoso domínio de Alexandre, sabemos muito bem o que nos interessa. Desejamos ver os gregos livres do barbarismo, desejamos ver o Estado ateniense preservado e estamos interessados no governante sob cuja liderança os gregos subjugaram a Ásia. Se fosse apenas uma questão de paixão humana, não sentiríamos nenhuma perda ao imaginar que Alexandre teria falhado em sua empresa. Estaríamos muito contentes ao ver aqui um simples jogo de paixões, mas não nos sentiríamos satisfeitos. Temos aqui um interesse material, objetivo. ...

Ao contemplar a história do mundo, devemos considerar seu objetivo final. Este objetivo final é aquilo que é determinado no mundo em si. De Deus sabemos que é o mais perfeito, Ele pode controlar apenas a si mesmo e ao que é como Ele. Deus e a natureza de Sua vontade são a mesma coisa; a isto chamamos, filosoficamente, a Idéia. Por isso temós de contemplar à Idéia em geral, em sua manifestação como espírito humano. Mais precisamente, a idéia de liberdade humana. A mais pura forma em que a Idéia se manifesta é o Pensamento em si. Neste aspecto a Idéia é tratada na Lógica. Uma outra forma é a de

Natureza física.¹ Finalmente, a terceira forma é a de Espírito em geral.] O Espírito apresenta-se em sua realidade mais concreta na fase em que o observamos, a de história do mundo. Entretanto – ou antes, para que se possa entender também a idéia geral desta existência concreta do Espírito –, devemos expor, em primeiro lugar, uma certa definição geral da *natureza do Espírito*. Mas isto só pode ser feito aqui como simples defesa; não é este o lugar para desenvolver-se a idéia de Espírito através da especulação filosófica. Como foi mencionado acima, o que pode ser dito em uma introdução* só pode ser tomado historicamente – como hipótese a ser explicada e comprovada em outro lugar ou a ser verificada pela própria ciência da história.

Portanto, temos a indicar aqui:

1. as características abstratas da natureza do Espírito,
2. os meios que o Espírito usa para compreender sua Idéia,
3. a forma que a plena compreensão do Espírito assume na existência: o Estado.

1. A IDÉIA DE LIBERDADE

A natureza do Espírito poderá ser compreendida com uma espiada na direção oposta – a matéria. A essência da matéria é a gravidade e a essência do Espírito – sua matéria – é a Liberdade. Torna-se imediatamente plausível a todos o fato de que, entre outras propriedades, o Espírito também possui a Liberdade. Mas a filosofia nos ensina que *todas* as propriedades do Espírito só existem através da Liberdade. Todas são apenas meios para se atingir a Liberdade; todas buscam e apresentam isto e unicamente isto. A filosofia especulativa discerne o fato de ser a Liberdade a única verdade do Espírito. A matéria possui gravidade em virtude de sua tendência em direção a um ponto central, ela é essencialmente composta, consistindo de partes que mutuamente se excluem. Ela busca sua unidade e, por esse meio, sua própria

1. Neste aspecto, a Idéia é tratada na *Filosofia da natureza*. (Nota de Hartman.)

* Lembrar que *A Razão na História* é a introdução para as *Lições sobre a Filosofia da História*. (Nota da tradutora.)

extinção; ela busca ao seu oposto.² Se ela chegasse a isso, já não seria mais matéria, teria deixado de existir. Ela se empenha pela idealidade, pois na unidade ela existe idealmente. O Espírito, ao contrário, é aquilo que tem o seu centro em si mesmo. Ele não tem unidade fora de si, mas a encontrou: está em si e consigo. A matéria tem sua substância fora de si, o Espírito é o Ser-em-si-mesmo (a existência autocontida). Mas, a Liberdade é precisamente isto. Pois, quando eu sou dependente, refiro-me a algo que não sou, não posso existir independentemente de algo externo. Eu sou livre quando estou comigo. Essa existência autocontida do Espírito é a consciência própria, a consciência de si.

Duas coisas devem ser distinguidas na consciência: em primeiro lugar, *que* eu sei e, em segundo, *o quê* eu sei. Na consciência própria ambas coincidem, pois o Espírito conhece a si mesmo. Ele é a capacidade de discernir de sua própria natureza e, ao mesmo tempo, é a operação de chegar a si mesmo, de se mostrar, de tornar-se (realmente) aquilo que está em si (potencialmente). Seguindo esta definição abstrata, pode-se dizer que a história do mundo é a exposição do espírito em luta para chegar ao conhecimento de sua própria natureza. Assim como o germe contém em si toda a natureza da árvore, o sabor e a forma de seu fruto, os primeiros vestígios do Espírito virtualmente contêm o conjunto da história. Os orientais ainda não sabem que o Espírito – o Homem, como tal – é livre. E, como não o sabem, não são livres. Eles apenas sabem que *um* é livre; mas, por isso mesmo, essa liberdade é um simples capricho, ferocidade, cegueira da paixão ou, quem sabe, a suavidade e docilidade do desejo – o que, mais uma vez, nada é senão um acidente da natureza e assim, mais uma vez, o capricho. Este *um* é, portanto, apenas um déspota e não um homem livre. A consciência da liberdade surgiu primeiro entre os gregos e, portanto, eles eram livres. Mas eles, como também os romanos, apenas sabiam que alguns são livres – não o homem em si. Isto nem Platão nem Aristóteles sabiam. Por essa razão, os gregos não apenas tinham a escravidão, sobre a qual baseavam toda a sua vida e a manutenção de sua esplêndida liberdade, mas essa liberdade deles era em si, em parte, uma evolução accidental, passageira e limitada e, parte, uma grave sujeição da natureza humana. Só os povos germânicos, através da cristandade, é que vieram a com-

2. Ver *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, par. 262. (Nota de Hartman.)

preender que o homem é livre e que a liberdade de espírito é a própria essência da natureza humana. Esta consciência surgiu primeiro na religião, na região mais interior do espírito³; mas introduzi-la no mundo leigo era uma tarefa maior que só poderia ser resolvida e cumprida através de um demorado e rigoroso esforço de civilização. Assim, a escravidão não cessou imediatamente com a aceitação da religião cristã. A liberdade não predominou repentinamente nos Estados, nem a razão nos governos e constituições. A aplicação do princípio às condições seculares, toda a moldagem e interpenetração da sociedade constituída por este princípio, é precisamente o demorado processo da história. Já chamei a atenção para essa distinção entre um princípio como esse e sua aplicação, sua introdução e sua execução na realidade da vida e do espírito. Este é um fato de importância fundamental em nossa ciência, que se deve manter sempre em mente. Assim como já o observamos nos princípios cristãos da consciência de si e da liberdade, ele se manifesta no princípio da liberdade, em geral. A história do mundo é o avanço da consciência da liberdade – um avanço cuja necessidade temos de investigar.

A afirmação preliminar acima, a respeito dos diversos graus na consciência da liberdade – quando dissemos que os orientais sabiam que apenas *um* é livre, os gregos e romanos que *alguns* são livres, ao passo que nós sabemos que *todos* os homens, de maneira absoluta, ou seja, como homens, são livres –, é, ao mesmo tempo, a divisão natural da história do mundo e o modo como devemos tratá-la. Mas isto é mencionado apenas de passagem; devemos antes explicar alguns outros conceitos.

Estabelecemos a consciência da liberdade do Espírito e, com isso, a realização dessa Liberdade como objetivo final do mundo. O mundo espiritual é a substância da realidade e o mundo físico permanece a ele subordinado, ou, em termos de filosofia especulativa, não tem uma verdade se comparado ao primeiro. A palavra “liberdade”, sem maiores qualificações, é indefinida e infinitamente ambígua. Sendo o conceito mais elevado, está sujeito a uma infinidade de mal-entendidos, confusões e equívocos, podendo dar origem a todo gênero de possíveis exorbitâncias. Tudo isso jamais foi tão limpidamente sabido e sentido

3. ... do povo judeu; ver *Filosofia da História do mundo*, 3ª parte, 3ª seção, cap. 2. (Nota de Hartman.)

como hoje. Mas, por enquanto, devemos nos contentar com esta palavra generalizante e um tanto indefinida. A atenção também foi atraída para a importância da infinita diferença entre o princípio, como o que até o momento apenas existe em si, no abstrato, e o que é real. Ao mesmo tempo, é a própria Liberdade que compreende dentro de si a infinita necessidade de levar-se até à consciência e, assim, como o conhecimento de si é sua própria natureza, até à realidade. A Liberdade em si é o seu próprio objetivo e o propósito único do Espírito. Ela é a finalidade última para a qual toda a história do mundo sempre se voltou. Para este fim, todos os sacrifícios têm sido oferecidos no imenso altar da terra por toda a demorada passagem das eras. Só a Liberdade é a finalidade que se compreende claramente e se completa em si mesma, o único pólo duradouro estável na mudança de acontecimentos e condições, o único princípio verdadeiramente eficaz que interpenetra o todo. Este objetivo final é o propósito de Deus para com o mundo. Mas Deus é o Ser absolutamente perfeito e, portanto, pode resolver tudo por Si, por Sua própria vontade. A natureza de Sua própria vontade, Sua própria natureza, é aquilo que aqui chamamos de Idéia de liberdade. Assim, traduzimos a linguagem da religião para a da filosofia. Nossa próxima pergunta é: que meios a Idéia utiliza para sua compreensão? Este é o segundo ponto que temos a considerar.

2. OS MEIOS PARA COMPREENSÃO

a. *A idéia e o indivíduo*

A questão dos *meios* pelos quais a Liberdade se desenvolve em um mundo nos leva diretamente ao fenômeno da história. Embora a Liberdade em si seja essencialmente uma idéia interior não desenvolvida, os meios que ela usa são os fenômenos exteriores que na história se apresentam diretamente aos nossos olhos. Uma primeira olhadela na história nos convence de que as ações dos homens emanam de suas necessidades, suas paixões, seus interesses, suas qualidades e seus talentos. É como se realmente nesse drama de atividades todas essas necessidades, paixões e interesses, fossem a causa e o principal motivo da ação. É verdade que este drama envolve também objetivos universais – benevolência ou nobre patriotismo, virtude e objetivos esses deveras insignificantes no vasto quadro da história. Talvez se

possa ver o ideal da Razão realizado naqueles que adotam tais objetivos e na esfera de suas influências; entretanto, seu número é mínimo em proporção à massa da raça humana e sua influência, proporcionalmente limitada. Paixões, objetivos particulares e satisfação de desejos egoístas são, ao contrário, formidáveis motivos de ação. Sua força está em que eles não respeitam nenhuma das limitações que a lei e a moralidade impor-lhes-iam e no fato de que estes impulsos naturais estão mais próximos da essência da natureza humana do que a disciplina artificial e maçante que tende à ordem, ao autodomínio, à lei e à moralidade.

Quando examinamos este mostruário de paixões e as conseqüências de sua violência, o absurdo associado não apenas a eles, mas até (diríamos antes *especialmente*) com os planos *bons* e os objetivos honestos e quando vemos surgir daí o mal, o vício, a ruína que ocorreram aos reinos mais florescentes que a mente humana jamais criou, mal podemos evitar encher-nos de tristeza com essa mancha universal de corrupção. E, como esta decadência não é obra da natureza simples, mas da vontade humana, nossas reflexões podem muito bem levar-nos a um pesar moral, uma repulsa pela vontade boa (o espírito) – se é que esta tem realmente espaço dentro de nós. Sem exagero retórico, um simples relato verdadeiro das desgraças que destruíram os mais nobres governos e as mais nobres nações e os melhores exemplares da virtude privada forma um quadro assustador, despertando emoções da mais profunda e mais desesperançada tristeza, sem a compensação de um resultado consolador. Podemos suportá-lo fortalecendo-nos contra isto apenas pensando que assim deveria ser – é o destino, nada se pode fazer. Por fim, saindo do aborrecimento com que esta dolorosa reflexão nos ameaça, voltamos à vitalidade do presente, para nossos objetivos e os interesses do momento. Resumindo: voltamos ao egoísmo que está na praia tranqüila, gozando em segurança o distante espetáculo do naufrágio e da confusão.

Ao contemplar a história como sendo o cadafalso em que foram sacrificadas a felicidade dos povos, a sabedoria dos Estados e a virtude dos indivíduos, necessariamente surge uma pergunta: para que princípio, a que objetivo final foram oferecidos estes sacrifícios monstruosos?

Daí, em geral, voltamos ao ponto de partida de nossa investigação: os acontecimentos que constituem este quadro de emoção carregada e reflexão profunda são apenas os meios para compreender o destino essencial, o objetivo final absoluto ou, o que vem a dar no mesmo, o

verdadeiro resultado da história do mundo. Todo esse tempo evitamos propositadamente este método de reflexão que emana dessa questão de princípios particulares passando a princípios gerais. Além disso, não está no interesse de reflexões sentimentais desse gênero colocar-se realmente acima dessas emoções deprimentes, resolvendo os mistérios da Providência que se apresentam em tais contemplações. É antes natureza sua residir melancolicamente nas subliminidades vazias e infrutíferas de seu resultado negativo. Por esta razão, voltamos ao nosso ponto de vista de origem. O que temos a dizer sobre isso também responderá às perguntas em que nos coloca este panorama da história.

A primeira coisa que observamos – algo que já foi enfatizado mais de uma vez antes, mas que não se pode repetir muitas vezes, pois pertence ao ponto central de nossa investigação – é a natureza geral e abstrata daquilo a que chamamos princípio, objetivo final, destino ou natureza e conceito de Espírito. Um princípio, uma lei, é algo implícito que, como tal, por mais verdadeiro que seja em si, não é totalmente real. Objetivos, princípios e similares estão inicialmente em nossos pensamentos, nossa intenção interna. Ainda não são uma realidade. O que existe em si é uma possibilidade, uma disposição. Ainda não saiu de sua condição implícita para a existência. Um segundo elemento deve ser acrescentado para que se torne realidade, ou seja, atividade, atuação, realização. O princípio disso é a vontade, a atividade do homem em geral. É somente através dessa atividade que o conceito e suas determinações implícitas (“sendo-em-si-mesmas”) podem ser realizadas, efetivadas, pois, por si, elas são impotentes. A atividade que as coloca em funcionamento e em existência é a necessidade, o instinto, a inclinação e a paixão do homem. Quando tenho uma idéia, fico muito interessado em transformá-la em ação, em realidade. Desejo encontrar minha própria satisfação na sua realização, através da minha participação. Um objetivo para o qual eu tenha de agir deverá ser o meu objetivo, por ele deve satisfazer aos meus desejos, mesmo que tenha diversos aspectos que não me preocupem. O infinito direito do indivíduo é encontrar-se satisfeito em sua atividade e trabalho. Se os homens se interessam por alguma coisa, devem ter seu coração naquilo. Os sentimentos de importância pessoal devem ser satisfeitos. Mas aqui há um equívoco que se deve evitar. Dizer que o indivíduo “tem um interesse” em algo é visto como censura ou reprimenda, deixamos implícito que ele apenas está atrás de vantagens pessoais. A censura

realmente não apenas contém implícita sua indiferença para com o interesse comum, mas para com o fato de o homem tirar vantagem disso e mesmo de sacrificá-lo em seu próprio benefício. Quem é ativo por uma causa não está apenas “interessado” e, sim, “interessado *nela*”. A linguagem expressa fielmente esta distinção. Nada portanto acontece, nada é realizado, a não ser que os preocupados com uma questão encontrem sua satisfação nela. São indivíduos particulares, têm suas necessidades, instintos e interesses especiais. Têm seus desejos e vontades particulares, sua própria percepção e convicção ou, pelo menos, sua atitude e sua opinião, uma vez despertadas as aspirações para refletir, compreender e raciocinar. Por isso, as pessoas precisam que uma causa pela qual devam agir esteja de acordo com suas idéias e esperam que a sua opinião – a respeito de suas boas qualidades, justiça, vantagem, lucro – seja levada em consideração. Isto é de importância especial hoje, quando as pessoas são levadas a apoiar uma causa não por confiança na autoridade de uma outra pessoa, mas antes baseadas em sua capacidade de discernimento e convicção.

Afirmamos, então, que nada foi realizado sem um interesse de parte dos que o provocaram. Se o “interesse” for chamado de “paixão” – porque toda a individualidade concentra todos os seus desejos e forças, com todas as fibras da vontade para descuido de todos os outros interesses e objetivos reais ou possíveis, em um objeto –, podemos, então, afirmar sem qualificação que *nada de grandioso no mundo* foi realizado sem paixão.

E assim entram dois elementos em nossa investigação: o primeiro, a Idéia, e depois, o complexo das paixões humanas – um, a urdidura, o outro, a trama da imensa tapeçaria da história do mundo. Sua ligação e união concreta constituem a liberdade moral no Estado. Já falamos da Idéia de liberdade como sendo a essência do Espírito e o objetivo positivamente final da história. A paixão é encarada como algo de errado, algo mais ou menos mau; o homem não deve ter paixões. É verdade, “paixão” não é exatamente a palavra certa para o que quero expressar. Não pretendo mostrar aqui mais do que a atividade humana resultante do interesse privado, de planos especiais ou, se é melhor, planos pessoais – com essa qualificação: de que toda a energia da vontade e do caráter seja dedicada à consecução de um objetivo e que os outros interesses ou objetivos possíveis, tudo o mais, realmente, seja sacrificado a esse objetivo. Esse objetivo determinado está tão ligado à

vontade da pessoa que sozinho ele determina inteiramente sua direção e sua forma inalienável. É isso que faz da pessoa o que ela é. Uma pessoa é uma existência específica. Não é um homem qualquer – isto não existe – mas um determinado ser humano. A palavra “caráter” também expressa esta singularidade de vontade e inteligência. Entretanto, o caráter abrange quaisquer aspectos individuais – a maneira como um indivíduo se conduz em suas relações pessoais e outras. Ele não conota essa individualidade em si na sua fase ativa e prática. Usarei, portanto, a palavra “paixão” para expressar a particularidade de um caráter até onde suas vontades individuais não tenham apenas um conteúdo especial, mas proporcionem também a força que age e dá impulso a feitos de alcance universal. Assim, a paixão é o aspecto subjetivo e formal da energia, da vontade e da atividade, cujo conteúdo e objetivo, a essa altura, ainda não estão determinados. Existe uma relação semelhante entre a convicção, a percepção e a consciência individuais, por um lado, e seu conteúdo, por outro. Se alguém desejar decidir se a minha convicção e a minha paixão são verdadeiras e firmes, deverá levar em consideração o *conteúdo* da minha convicção e o *objetivo* da minha paixão. Ao contrário, sendo verdadeiras e firmes, inevitavelmente terão uma existência real.

A partir deste comentário sobre o segundo elemento essencial da encarnação histórica de um objetivo, inferimos – dando uma rápida espiada na instituição do Estado – que um Estado está bem constituído e é vigoroso internamente quando o interesse privado de seus cidadãos tem o mesmo interesse em comum com o Estado, um encontrando gratificação e realização no outro, o que é uma proposição importantíssima. Mas em um Estado são necessárias muitas instituições – arranjos políticos criativos e adequados, seguidos por demoradas lutas intelectuais para que se descubra o que realmente serve, envolvendo também lutas com os interesses e as paixões particulares, que devem ser harmonizadas com uma disciplina maçante e difícil. Quando o Estado atinge esta harmonia, ele chegou ao período de seu florescimento, sua excelência, seu poder e sua prosperidade. Mas a história do mundo não começa com qualquer objetivo consciente, como acontece com *determinados* círculos dos homens. O simples instinto social contém implícito o objetivo consciente de assegurar a vida e a propriedade; uma vez estabelecida esta sociedade fundamental, o objetivo torna-se mais abrangente. A história do mundo dá início ao seu objetivo *geral* –

compreender a idéia de Espírito – apenas em uma forma implícita (*an sich*), ou seja, como Natureza, como um instinto muito profundo e inconsciente. Todo o processo da história volta-se, então, para trazê-lo à consciência. Assim, aparecendo em forma de natureza, de vontade natural, aquilo que chamamos de lado subjetivo é existência real, imediata (*für sich*): necessidade, instinto, paixão, interesse privado e, mesmo, opinião e representação subjetiva. Estes imensos acúmulos de vontades, interesses e atividades constituem os instrumentos e meios para que o Espírito do Mundo atinja o seu objetivo, trazendo-o à consciência e percebendo o seu significado. Este objetivo não é outro senão a descoberta de si mesmo – a volta a si – e o contemplar-se na realidade concreta. Podemos nos perguntar se estas manifestações de vitalidade de parte dos indivíduos e dos povos, em que eles procuram e satisfazem seus objetivos, não serão, ao mesmo tempo, os meios e os instrumentos de um objetivo mais amplo e mais elevado sobre que nada sabem, mas percebem de maneira inconsciente. Este objetivo tem sido questionado e negado, desacreditado e denunciado de todas as maneiras possíveis, tachado de sonho e de “filosofia”. Quanto a isso, desde o início apresentei o meu ponto de vista, afirmando nossa hipótese – que mais tarde virá como resultado da nossa investigação: a Razão governa o mundo e, conseqüentemente, governou a sua história. Tudo o mais está subordinado, é subserviente a esta Razão universal e material e são os meios para a sua realização. Além disso, a Razão tem existência histórica imanente e atinge a sua perfeição nessa existência. A união do universal ideal (que existe em si e por si) com o particular ou subjetivo e o fato de que esta união apenas constitui a verdade são matéria da filosofia especulativa que, em sua forma geral, é tratada na lógica. Em seu desenvolvimento histórico [*o lado subjetivo, a consciência, ainda incapaz de saber o que é*], o objetivo final abstrato da história, a idéia de Espírito ainda está acontecendo e está incompleta. A idéia de Espírito ainda não se tornou seu objeto distinto de desejo e interesse. Assim, o desejo ainda não tem consciência de seu objetivo, mas já existe nos objetivos particulares e se compreende através deles. O problema relativo à união do geral com o subjetivo pode também ser levantado sob a forma da união da liberdade com a necessidade. Consideramos uma necessidade o desenvolvimento imanente do Espírito, que existe em si e para si, ao passo que atribuímos à liberdade os interesses contidos nas vontades conscientes dos homens. Já que, como foi dito, o

aspecto especulativo, ou seja, conceitual desta ligação pertence à lógica, este não seria o lugar para analisá-lo. Entretanto, os principais pontos fundamentais podem ser apenas mencionados.

Na filosofia mostramos que a Idéia continua até sua antítese infinita. ... [A Idéia tem dentro de si a determinação de sua auto-consciência de atividade. Por conseguinte, ela é a vida eterna de Deus, como era, por assim dizer, antes da criação do mundo, a conexão lógica (de todas as coisas). Ela ainda carece, a esta altura, da forma de ser que é a realidade. Ainda é o universal, o imanente, o representado. A segunda fase começa quando a Idéia satisfaz o contraste que originalmente só está nela de maneira ideal e postula a diferença entre si em seu modo universal livre, em que ela permanece dentro de si e em si como reflexão puramente abstrata em si. Passando assim por cima para um lado (para tornar-se objeto de reflexão), a Idéia estabelece o outro lado como realidade formal (Fürsichsein), como liberdade formal, como unidade abstrata da consciência própria, como reflexão infinita em si e como negatividade infinita (antítese).⁴ Assim ele se torna o Ego que, como um átomo (indivisível), opõe-se a todo o conteúdo e, dessa maneira, é a antítese mais completa – a antítese, nomeadamente, de toda a plenitude da Idéia. A Idéia absoluta é assim, por um lado, a plenitude material do conteúdo e, por outro lado, a vontade livre abstrata. Deus e o universo apartaram-se e se colocaram como opostos entre si. A consciência, o Ego, tem um ser tal, que o outro (tudo o mais) está para ela (é seu objeto). Ao desenvolver esta cadeia de pensamento, chega-se à criação do mundo, dos espíritos livres e assim por diante. A antítese absoluta, o átomo (i.é, o Ego), que ao mesmo tempo é uma diversidade (de conteúdos da consciência), é a própria finitude. Ela é em si (na realidade) apenas a exclusão de sua antítese (a Idéia absoluta). É seu limite e sua barreira. Assim, ela é o Absoluto em si tornado finito. A reflexão em si, a consciência própria individual, é a antítese da Idéia absoluta e, por isso, a Idéia em finitude absoluta. Esta finitude, o apogeu da liberdade, este conhecimento formal – quando relacionados com a glória de Deus ou com a Idéia absoluta que reconhece o que deve ser – é o solo em que o elemento espiritual do conhecimento como tal está caindo, ele assim constitui o aspecto absoluto de sua realidade,

4. Observe este desenvolvimento da Idéia em cinco partes. Ele implica o que vem a seguir. (Nota de Hartman.)

embora permaneça apenas formal.]

Compreender a perfeita união dessa oposição é a profunda tarefa da metafísica. [O Divino, e por isso a religião, existe para o Ego e assim, também o mundo em geral, ou seja, a totalidade universal da existência finita existe para o Ego. O Ego nessa relação é em si a sua própria finitude e se compreende como finito. Portanto, ele é o ponto de vista de objetivos finitos, de simples aparência. (Ao mesmo tempo é particularidade da consciência.) A consciência em si, liberdade considerada de maneira abstrata, é o aspecto formal da atividade da Idéia absoluta. Essa autoconsciência de si, em primeiro lugar, toma decisões em geral e, em segundo lugar, toma decisões em todos os pormenores. Essa subjetividade que conhece a si mesmo projeta-se em toda a objetividade. Isto constitui a certeza do Ego quanto à sua existência. Uma vez que essa subjetividade não tem outro conteúdo, ela será chamada de desejo racional – assim como a piedade não é senão o desejo pela salvação do sujeito. O Ego portanto decide-se, sobretudo, não enquanto consciente, mas enquanto finito em sua relação imediata. Essa é a esfera de sua fenomenalidade. Ele toma as suas decisões em sua particularidade. Nesse ponto encontramos as paixões, onde a individualidade percebe a sua particularidade. Se consegue assim perceber sua finitude, ele se duplica (sua finitude potencial torna-se finitude real). Através dessa reconciliação do átomo com sua diversidade, os indivíduos são o que chamamos felizes, pois é feliz quem está em harmonia consigo mesmo. Pode-se contemplar a história do ponto de vista da felicidade.] Mas, na verdade, a história não é o terreno da felicidade. Nela os períodos de felicidade são páginas em branco. [É verdade, existe satisfação na história do mundo. Mas não a espécie que é chamada de felicidade, pois é a satisfação de objetivos que estão acima dos interesses particulares. Os objetivos aplicáveis à história do mundo devem ser compreendidos na vontade abstrata e com energia. Os indivíduos históricos do mundo que foram atrás desses objetivos satisfizeram-se, é verdade, mas eles não desejaram ser felizes.⁵

Este elemento de] ação abstrata deve ser visto como o elo, o meio termo, entre a Idéia universal que está nos recessos interiores do Espírito

5. Eles desejavam ser grandes. A grandeza é a satisfação em grandes situações, a felicidade é a satisfação em pequenas situações. Ver a introdução, p. 28. (Nota de Hartman.)

e o mundo externo. *[É o que leva a Idéia de sua imanência para o seu estado exterior. A universalidade, ao ser externalizada, faz-se particular, ao mesmo tempo. O imanente por si estaria morto, seria abstrato. Através da ação ele se torna existente. Ao contrário, a atividade eleva a objetividade vazia (da natureza) a ser o aparecimento da essência que está em e para si mesmo.]*

b. *O indivíduo como sujeito da história*

[Na história do mundo lidamos com a Idéia enquanto ela se manifesta no elemento da vontade humana, da liberdade humana. ... Vistos de maneira objetiva, a Idéia e o indivíduo particular encontram-se na grande oposição da Necessidade e da Liberdade – a luta do homem contra o destino. Tomamos a necessidade não como necessidade exterior do destino, mas da Idéia divina. A questão é, então: como esta Idéia elevada se ligará com a liberdade do ser humano? A vontade do indivíduo é livre quando ele pode postular de maneira absoluta e abstrata em si e para si aquilo que deseja. Como então pode o universal, o racional em geral, ser determinante na história? Essa contradição não pode ser esclarecida detalhadamente aqui. Mas pensem no seguinte:

A chama consome o ar, ela é alimentada pela madeira. O ar é a condição única para o crescimento das árvores. No esforço da madeira para consumir o ar pelo fogo, a madeira luta contra si mesma e contra a sua própria fonte. Mesmo assim, o oxigênio continua no ar e as árvores não deixam de crescer verdejantes. Quando alguém inicia a construção de uma casa, sua decisão para fazer isso também é tomada livremente, mas todos os elementos devem cooperar. A casa está sendo construída para proteger o homem contra os elementos. A partir desse momento, os elementos são aqui usados contra eles mesmos, mas a lei geral da natureza não é perturbada dessa maneira.] A construção de uma casa, no primeiro exemplo, é um objetivo e um plano subjetivos. Por outro lado, temos como meios as diversas substâncias necessárias ao trabalho: ferro, madeira, pedras. Os elementos são usados no preparo deste material – o fogo, para fundir o ferro, o vento para soprar o fogo, a água para movimentar as rodas que cortam a madeira e assim por diante. O resultado é que o vento, que ajudou a construir a casa, é impedido de entrar pela própria casa; também o são a violência das chuvas e inundações e as forças destruidoras do fogo, se a casa for à prova de fogo. As pedras e vigas obedecem à lei da gravidade e fazem

pressão para baixo, para que as paredes altas se mantenham de pé. E assim os elementos são utilizados segundo a sua natureza e cooperam para com um produto pelo qual eles são restringidos. De modo semelhante, as paixões dos homens se satisfazem; elas se desenvolvem e desenvolvem os seus objetivos segundo as suas tendências naturais, produzindo o edifício da sociedade humana. *[Portanto, as paixões nem sempre se opõem à moralidade, mas realizam o universal. É verdade, no que diz respeito à sua própria moralidade, que elas se empenham em realizar os seus interesses. Por essa razão elas parecem más e egoístas. Mas a ação sempre é individual, sou sempre eu quem age. É ao meu objetivo que desejo satisfazer. Este objetivo pode ser um bom objetivo, um objetivo universal – por outro lado, o interesse poderá ser particular, privado. Isto não significa que esteja necessariamente oposto ao bem universal. Ao contrário, o universal deve ser realizado através do particular.]*

Esta ligação dos acontecimentos implica que as ações humanas na história produzem resultados adicionais, além de seu objetivo e consequência imediatos, além de seu conhecimento e desejo imediatos. Elas satisfazem a seus próprios interesses, mas alguma coisa mais é realizada nisso, algo latente na ação, ainda que não presente em sua consciência e não incluído em seus planos. Há um exemplo análogo na história do homem que, talvez com razão sedento de vingança, põe fogo na casa do outro para reparar uma injustiça. O feito estabelece imediatamente uma cadeia de circunstâncias não relacionadas diretamente com a casa em si. O fato em si consiste simplesmente em apresentar uma chaminé a uma pequena porção de uma viga. Acontecimentos não envolvidos neste ato simples ocorrerão por si mesmos. A parte da viga a que foi posto o fogo está ligada a suas partes mais distantes, a viga está ligada ao madeirame da casa, esta com outras casas e segue-se uma vasta conflagração, que destrói todos os bens móveis de muitas outras pessoas além dos daquela primeira vítima, podendo até custar as suas vidas. Isso não recai no feito em si, nem no plano do homem que o cometeu. A ação tem um alcance ainda mais generalizado. No plano de quem a praticou, tratava-se apenas de vingança executada contra um indivíduo, através da destruição de sua propriedade mas, além disso, é um crime e isto também envolve a punição. Tudo isso talvez não esteja presente na mente de quem o perpetrou, menos ainda em sua intenção; mas o feito em si, os princípios gerais que ele coloca em jogo, seu conteúdo

substancial implicam isso. Com este exemplo eu desejo apenas convencê-los a levar em consideração o fato de que em um ato simples poderá haver implícito algo mais além do que aquilo que existe na intenção e na consciência do agente. O exemplo que temos diante de nós envolve, entretanto, ainda a consideração de que a essência do ato – e, conseqüentemente, o ato em si – recai sobre seu perpetrador; influi nele e o destrói.

Essa união de dois extremos – personificação de uma idéia geral na realidade imediata e a elevação de uma particularidade à verdade universal – ocorre sob a condição da diversidade e da indiferença de cada um dos dois extremos para com o outro. Os agentes humanos têm diante de si objetivos limitados, interesses especiais. Observe-se que eles também são seres pensantes inteligentes. Seus objetivos estão entrelaçados a reflexões gerais e essenciais da lei, do bem, do dever etc. O simples desejo, a vontade em sua forma bruta e primitiva, cai fora do cenário e da esfera da história do mundo. Estas reflexões gerais, que ao mesmo tempo constituem as normas para a orientação de objetivos e ações, têm um conteúdo definido. Abstrações vazias, como “é para o seu bem”, não têm lugar na realidade viva. Se os homens devem agir, eles não devem apenas tencionar o bem, mas devem saber se este ou aquele determinado procedimento é bom. Que uma linha de ação seja ou não boa, certa ou errada, é algo que será determinado, nas circunstâncias comuns da vida privada, pelas leis e costumes de um Estado. Não é muito difícil conhecê-las. *[É parte da liberdade no Estado ... que nenhuma distribuição em castas determine a que negócio o indivíduo deva dedicar-se. A moralidade do indivíduo consiste em que ele cumpra os deveres de sua posição social. É fácil saber quais são esses deveres: eles são determinados por sua posição. O conteúdo essencial de um relacionamento desse tipo, sua fundamentação lógica, é conhecido. É precisamente o que chamamos dever. Investigar o conteúdo de um dever é uma especulação desnecessária; na tendência a encarar-se a moral como problema difícil, sentimos antes o desejo de nos livrarmos do dever.]* Cada indivíduo tem a sua posição, ele em geral sabe o que é um procedimento justo e honrado. Afirmar nas relações privadas comuns que é difícil escolher o certo e o bom, encará-lo como um marco de moralidade característica da moral exaltada, levantando escrúpulos por esse motivo, é uma indicação de vontade perversa e obstinada. Indica uma vontade que procura fugir dos deveres óbvios palpáveis ou,

no mínimo, uma vontade mesquinha que dá muito pouco trabalho à sua mente. A mente em reflexão preguiçosa ocupa-se então consigo mesma e se entrega a uma presunção moral.

[A essência de uma relação moral está na natureza substancial que o dever indica. Assim, a natureza da relação entre os filhos e os pais está apenas no dever de comportar-se de acordo ou, para mencionar-se um relacionamento legal – se devo dinheiro a alguém, tenho apenas de agir segundo a lei e a natureza desse relacionamento e devolver o dinheiro. Não há nada problemático nisso tudo. A base do dever é a vida civil: os indivíduos têm seus compromissos de negócios e, com isso, seu compromisso com o dever. A moral consiste em agir de acordo. ...

Cada indivíduo também é o filho de um povo em uma fase de seu desenvolvimento. A pessoa não pode passar por cima do espírito de seu povo, assim como não pode passar por cima da terra. A terra é o centro de gravidade, só se pode imaginar que um corpo que deixe este centro vá explodir no ar. Assim acontece com o indivíduo. Somente através de seu esforço ele poderá estar em harmonia com a sua substância, deve trazer a vontade exigida por seu povo para a sua própria consciência, para articulação. O indivíduo não cria o seu conteúdo, ele é o que é, expressando tanto o conteúdo universal quanto o seu próprio conteúdo.

Todos devem ativar esse conteúdo universal que há em si. Através dessa atividade se mantém o conjunto da vida ética. Há um outro elemento ativo na história que ocasiona exatamente essa dificuldade. Na discussão da dialética da Idéia já vimos onde se origina esse conteúdo universal. Ele não pode originar-se dentro da comunidade ética. Ali podem ocorrer eventos que violam sua universalidade resoluta como o vício, a fraude e similares, que são reprimidos. Um conjunto moral desse tipo é limitado. Acima dele deve haver uma universalidade mais elevada, que o torna desunido em si. A transição de um padrão espiritual para o próximo é exatamente isso, o fato de que o conjunto moral anterior, que em si é uma proposição universal sendo pensada (em termos de proposição universal mais elevada), é abolido como um particular.⁶ A proposição universal mais recente, por assim dizer, o gênero mais elevado que vem depois da espécie precedente existe em potencial, mas ainda não está realmente presente na anterior. Isso faz com que toda a realidade existente esteja instável e desunida.

6. Pois é elevado ao universal. (Nota de Hartman.)

Dois fatores são importantes no curso da história. Um é a preservação de um povo, um Estado, das esferas ordenadas da vida. Isso é atividade dos indivíduos que participam do esforço comum, ajudando em suas manifestações particulares. É a preservação da vida ética. Não obstante, o outro fator importante é a queda de um Estado. A existência de um espírito nacional é partida quando ela se esgotou e exauriu. A história do mundo, o Espírito do Mundo, continua em seu rumo. Não podemos tratar aqui da posição de indivíduos dentro do conjunto moral e seu dever e comportamento moral. Estamos preocupados com o desenvolvimento do Espírito, com o seu avanço e a sua ascensão a um conceito sempre mais elevado de si. Este desenvolvimento está ligado a degradação, destruição e aniquilação do modo precedente da realidade que o conceito de Espírito havia desenvolvido. Por um lado, isto é o resultado do desenvolvimento interior da Idéia e, por outro, da atividade dos indivíduos, que são os seus agentes e provocam a sua realização.] É neste ponto que aparecem aquelas colisões graves entre os deveres, leis e direitos existentes e reconhecidos e as possibilidades adversas a esse sistema, que o violam e chegam a destruir as suas bases e a sua existência. Seu teor pode, entretanto, parecer bom, vantajoso no conjunto – sim e mesmo, indispensável e necessário. Estas contingências tornam-se agora fatos históricos, envolvem uma proposição universal de ordem diferente daquela de que depende a permanência de um povo ou um Estado. A proposição universal é uma fase essencial no desenvolvimento da Idéia criadora, da verdade que se empenha e corre em direção a si. Os homens históricos, indivíduos históricos do mundo, são aqueles [que apreendem uma proposição universal elevada como essa, fazem-na seu objetivo e realizam este objetivo em conformidade com a lei mais elevada do espírito.]

César era um desses homens. Antes de atingir a sua posição de superioridade, esteve em risco de perder seu lugar, em pé de igualdade com os outros líderes de Roma. Quase sucumbiu para os que logo iriam tornar-se inimigos seus. Esses inimigos, que ao mesmo tempo estavam atrás dos seus interesses pessoais, tinham a seu lado a constituição formal de Roma e a força de uma aparência legal. César lutou para manter sua posição, sua honra e segurança. A vitória sobre seus inimigos que mantinham o poder sobre todas as províncias romanas tornou-se ao mesmo tempo a conquista de todo o império. Sem modificar a constituição, César tornou-se assim o único governante do

Estado. Ao realizar seu objetivo originalmente negativo – a autocracia sobre Roma – ele ao mesmo tempo cumpriu o necessário destino histórico de Roma e do mundo. Dessa maneira ele foi motivado não apenas por seu interesse privado, mas também agiu instintivamente para a realização daquilo que a época exigia. O mesmo acontece com todos os grandes indivíduos históricos – seus objetivos pessoais contêm a vontade essencial do Espírito do Mundo. Eles devem ser chamados de “heróis”, na medida em que não tiraram seu objetivo e sua vocação do rumo calmo e regular das coisas, sancionado pela ordem existente, mas de uma fonte secreta cujo conteúdo ainda está oculto e ainda não veio à luz. A fonte de suas ações é o espírito interior, ainda oculto por baixo da superfície, mas já batendo contra o mundo exterior como em uma casca para, afinal, irromper, deixando-a em pedaços, pois é um núcleo diferente daquele que pertence à casca. Portanto, são homens que parecem tirar os impulsos de suas vidas de si mesmos. Seus feitos produziram uma condição de coisas e um complexo de relações históricas que parecem ser o seu interesse e a sua obra.

Esses indivíduos não têm consciência da Idéia como tal, são homens práticos e políticos. Ao mesmo tempo, são pensadores com a compreensão do que é necessário e em que momento. Enxergam a própria verdade de sua época e de seu mundo – eles vêem a próxima espécie que, por assim dizer, já está formada no ventre do tempo. Eles conhecem esta nova proposição universal, o próximo estágio necessário de seu mundo, para dela fazer seu objetivo, colocando nela toda a sua energia. As personalidades históricas do mundo, os heróis de seu tempo, devem portanto ser reconhecidas como seus profetas – suas palavras e seus feitos são o melhor da época.⁷ Os grandes homens trabalharam para a sua satisfação e não para a de outros. Quaisquer planos prudentes e conselhos bem intencionados que possam ter obtido de outros teriam sido limitados e inadequados para as circunstâncias. Eram eles que sabiam melhor e era deles que os outros aprendiam e com quem concordavam ou, pelo menos, a quem obedeciam. O Espírito, ao dar este novo passo histórico, é a alma mais profunda de todos os indivíduos – mas em um estado inconsciente, pelo qual os grandes homens desper-

7. Isto parece implicar que, na medida em que eles só produzem a destruição do velho, a antítese para a tese, sem a síntese, suas palavras e ações são o pior de sua época. (Nota de Hartman.)

tam para a consciência. Por essa razão os homens seguem estas almas que lideram, [eles afluem em multidões atrás de suas bandeiras]. Sentem a força irresistível do seu próprio espírito incorporado nelas.

Vamos agora dar uma olhada no destino desses indivíduos históricos. [Eles foram afortunados por serem os agentes de um objetivo que constitui um passo no avanço do Espírito universal. Entretanto, como indivíduos claramente distintos de seu objetivo essencial, não eram o que chamamos normalmente felizes, nem pretendiam sê-lo.⁸ Eles desejavam realizar o seu objetivo e realizavam-no através de seu trabalho árduo. Conseguiram encontrar a satisfação ao ocasionar a realização desse objetivo, o objetivo universal. Com objetivo tão grandioso, tinham a coragem para desafiar todas as opiniões dos homens.] Eles não obtinham assim uma satisfação tranqüila. Toda a sua vida era trabalho e problemas, todo o seu ser estava na sua paixão. Uma vez atingido o objetivo, eles saem de suas cascas como carcaças vazias. Morrem cedo, como Alexandre, são assassinados como César, levados para Santa Helena, como Napoleão. Este fato terrível de não serem felizes os homens históricos – pois apenas a vida privada em suas diversas circunstâncias exteriores pode ser “feliz” – poderá servir de consolo aos que dele necessitem, invejosos incapazes de tolerar a grandeza e a eminência. Esforçam-se em criticar os grandes e diminuir a grandeza. Nos tempos atuais demonstrou-se *ad nauseam* que os príncipes em geral são infelizes em seus tronos. Essa é a razão por que não se inveja a posição deles e se acha tolerável que sejam *eles* e não nós quem está sentado no trono. Mas o homem livre não é invejoso, ele reconhece com prazer o que é grande e está em posição superior, alegrando-se com a sua existência. ... [A esses grandes homens liga-se toda uma cadeia de inveja, que tenta demonstrar que a paixão deles é um vício. Pode-se, na verdade, aplicar a palavra “paixão” ao fenômeno dos grandes homens e julgá-los moralmente dizendo que a paixão foi seu impulso. Eles eram realmente homens de paixão: tinham a paixão de sua convicção e colocaram nela todo seu caráter, todo seu talento e toda sua energia. Aqui o necessário em si e para si surge na forma de paixão. Esses grandes homens parecem apenas seguir sua paixão e sua vontade arbitrária. Mas eles buscam a proposição universal, só este é seu patos. Precisamente a paixão foi a energia de seus egos, sem ela não

8. Ver acima, na p. 73, nota 5. (Nota de Hartman.)

teriam sido capazes de realizar nada.

Assim, o objetivo da paixão e o da Idéia são o mesmo. A paixão é a unidade absoluta do caráter individual e da proposição universal. Ela é uma coisa quase animalesca – como o espírito em sua particularidade subjetiva aqui se torna identificado com a Idéia...

Realizando seu grande objetivo em conformidade com a necessidade do Espírito universal, estes homens históricos também se satisfazem. As duas coisas são inseparáveis: a causa e seu herói. Ambos devem ser satisfeitos. ... É pedantismo psicológico fazer uma separação e, dando o nome de vício à paixão, suspeitar da moral desses homens. Ao dizer que eles agiam apenas a partir de uma ânsia mórbida mostram-se as conseqüências de suas ações, ao mesmo tempo em que seus objetivos e desgastam-se as próprias ações segundo os meios.] Alexandre da Macedônia em parte conquistou a Grécia e depois a Ásia; diz-se, portanto, que ele ansiava pela conquista e, como prova, mostra-se que ele fez coisas que resultaram em fama. Que mestre-escola deixou de demonstrar que Alexandre, o Grande, e Júlio César não fossem movidos por essas paixões e, conseqüentemente, não fossem imorais? Daí se conclui imediatamente que ele, o mestre-escola, é um homem melhor que eles, porque não tem essas paixões, tanto é assim que ele não conquistou a Ásia, nem venceu Dario e Porus, mas goza da vida e permite que outros também gozem dela. Esses psicólogos orgulham-se especialmente de contemplar essas excentricidades que pertencem à individualidade das grandes personalidades históricas. O homem deve comer e beber, tem relacionamentos com amigos e conhecidos, tem emoções e ataques temperamentais. “Nenhum homem é um herói para o seu camareiro,” diz um provérbio muito conhecido – e eu acrescento (e Goethe o repetiu anos depois): “... não porque o primeiro não seja um herói, mas porque o segundo é um camareiro.”⁹ Ele tira as botas do herói, ajuda-o na hora de ir para o leito à noite, sabe se ele prefere champanhe e outras coisas no gênero. Personalidades históricas se deram mal na literatura histórica quando atendidas por esse tipo de camareiros cheios de psicologia. Estes os reduzem ao seu nível ou antes, a alguns graus abaixo da sua moral, capazes, como se julgam, de

9. A observação de Hegel apareceu em *Fenomenologia da mente*, 1807. Goethe utilizou-a em *Afinidades eletivas*, 1809 (Parte II, cap. 5, “O diário de Otfilia”). (Nota de Hartman.)

compreender profundamente as almas. O Tersites que insulta o rei, de Homero, é uma personalidade que fica para todas as épocas. Ele não atinge – ou seja, não bate violentamente com uma clava – todas as eras, como o homérico, é verdade. Mas a sua inveja, o seu egoísmo, é tormento que ele tem de carregar em sua carne e o verme eterno que o corrói é o pensamento torturante de que suas excelentes intenções e críticas não têm resultado algum no mundo. Pode-se tirar certa satisfação do destino de Tersites.

Uma personalidade histórica do mundo não é tão desprovida de imaginação que não possa adaptar sua ambição às circunstâncias, mas também não é muito ponderada. Está dedicada a um objetivo, aconteça o que acontecer. Por isso homens assim poderão chegar a tratar outros interesses grandes, ou até sagrados, sem muita reflexão – comportamento esse que realmente os sujeita à repreensão moral. Uma personalidade tão poderosa tem de pisar em muita flor inocente, esmagando muitas coisas em seu caminho.

c. O indivíduo como objeto da história

O interesse especial da paixão é, portanto, inseparável da realização do universal, pois o universal resulta do particular e definido e de sua negação. [*O particular tem seu papel a desempenhar na história do mundo, ele é finito e, como tal, deve extinguir-se.*] É o particular que se esgota na luta, onde parte dele é destruída. [*O universal resulta precisamente desta luta, da destruição do particular.*] Não é a Idéia geral que se envolve em oposição e luta expondo-se ao perigo, ela permanece no segundo plano, intocada e incólume. Isto pode ser chamado *astúcia da razão* – porque deixa as paixões trabalharem por si, enquanto aquilo através do qual ela se desenvolve paga o preço e sofre a perda. O fenomenal é que em parte é negativo e em parte, positivo. Em geral o particular é muito insignificante em relação ao universal, os indivíduos são sacrificados e abandonados. A Idéia paga o tributo da existência e da transitoriedade, não de si mesmo, mas das paixões dos indivíduos.

Podemos achar tolerável a idéia de que os indivíduos, seus objetivos e suas satisfações sejam assim sacrificados e sua felicidade entregue ao domínio [*das forças naturais e por isso,*] do acaso, a que ela pertence – e que em geral os indivíduos sejam vistos sob a categoria de seus

recursos. Este é um aspecto da individualidade humana que devemos recusar a tomar exclusivamente a esta luz, mesmo em relação ao mais elevado, um elemento que absolutamente não está subordinado, mas que existe nos indivíduos como essencialmente eterno e divino. Estou falando da moral,¹⁰ da ética, da religião. Ao discutir o papel dos indivíduos na realização do objetivo racional, já dissemos que o elemento subjetivo neles, seus interesses, seus desejos e seus impulsos, seus pontos de vista e suas opiniões tinham um direito infinito de serem satisfeitos, embora encarássemos a estes como sendo apenas o aspecto formal de sua existência. Ao falar de recursos imaginamos, antes de mais nada, algo exterior ao objetivo, que não tem parte nele. Na verdade, até mesmo as coisas simplesmente naturais, os mais comuns objetos sem vida usados como recursos, devem adaptar-se de alguma forma a seu objetivo, devem possuir algo em comum com ele. Essa relação exterior e vazia de simples recursos é a menos importante relação que os seres humanos têm para com o objetivo racional, fazem do próprio ato de sua realização a ocasião de satisfazer seus desejos pessoais, cujo objetivo é diferente daquele outro. Além do mais, participam do próprio objetivo racional e, por esta mesma razão, são fins em si – não apenas formalmente, como em geral é o mundo dos outros seres vivos, cuja vida individual está essencialmente subordinada à do homem e é devidamente utilizada como um instrumento. Os homens, ao contrário, são fins em si em relação ao conteúdo do objetivo. Isto define os elementos que exigimos estar isentos da categoria de recursos: a moral, a ética, a religião.¹¹

O homem é um fim em si, apenas por virtude do divino que há nele – aquilo que de início designamos como *Razão* ou, até onde vão sua atividade e poder de autodeterminação, como *Liberdade*. E dizemos – sem entrar agora em maiores discussões – que a religiosidade, a moral etc. têm nela sua base e sua origem e, assim, estão essencialmente isentas da necessidade e do acaso exteriores. [*Não podemos esquecer que falamos aqui de moral, religiosidade etc. apenas até onde elas*

10. Note-se a diferença entre a moral intrínseca (*Moralität*), o que se tem em mira aqui, e a moral extrínseca da posição social (*Sittlichkeit*), mencionada anteriormente. (Nota de Hartman.)

11. Que se relacionam à natureza essencial do homem como um fim em si. (Nota de Hartman.)

existem nos indivíduos, sujeitas por isso, à liberdade individual. Neste sentido, ou seja,] até onde vai sua liberdade, os indivíduos são responsáveis pela depravação e pelo enfraquecimento da moral e da religião. Esse é o selo do destino absoluto e sublime do homem: ele sabe o que é o bem e o que é o mal e sabe que seu destino é a sua própria capacidade de escolher o bem ou o mal. Resumindo, ele pode ser culpado – não apenas do mal, mas do bem, e não apenas a respeito desta ou daquela determinada questão, tudo que acontece nele e em torno dele (*Sittlichkeit*), mas também o bem e o mal ligados à sua liberdade individual (*Moralität*). Só o animal é verdadeiramente inocente. Mas seria necessária uma vasta explicação – tão vasta quanto a própria liberdade – para evitar ou refutar todos os mal-entendidos que em geral surgem da afirmação de que a palavra “inocência” significa ignorância do mal.

Ao contemplarmos o destino que na história têm a virtude, a moral ou mesmo a piedade, não devemos cair na litania de lamentações de que os bons e os piedosos em geral ou em sua maioria se dão mal nesse mundo, enquanto os maus e os perversos prosperam. Por prosperidade se pode entender muitas coisas – a riqueza, a honra aparente e afins, mas ao falar-se de objetivo em si ou por si, o que chamamos de prosperidade ou infelicidade deste ou daquele indivíduo isolado não pode ser visto como elemento essencial na ordem racional do universo. Com mais razão do que a simples felicidade ou as circunstâncias afortunadas dos indivíduos, requer-se do objetivo do mundo que os objetivos bons, morais e corretos encontrem aí sua satisfação e segurança. O que faz os homens insatisfeitos moralmente – uma insatisfação de que eles se orgulham – é que eles não acham o presente adequado à realização de objetivos que em sua opinião são corretos e bons, especialmente os ideais das instituições políticas de nosso tempo. Comparam as coisas como elas são, com seu ideal de como deveriam ser. Neste caso, não é o interesse privado ou a paixão que deseja a satisfação, mas a razão, a justiça, a liberdade. Em seu nome as pessoas pedem o que lhes é devido e geralmente não estão apenas insatisfeitas, mas abertamente revoltadas contra a condição do mundo. Para julgar esses pontos de vista e esses sentimentos, ter-se-ia de examinar as exigências persistentes e as opiniões dogmáticas em questão. Em nenhuma época tanto como na nossa esse tipo de princípios e idéias gerais se apresentou com tamanha

pretensão. Em outros momentos a história parece apresentar-se como luta de paixões. Neste nosso tempo, embora as paixões não faltem, a história mostra parcial e predominantemente uma luta de idéias justificáveis e, em parte, uma luta de paixões e interesses subjetivos sob a máscara de pretensões mais elevadas como essas. Tais pretensões, encaradas como legítimas em nome do suposto destino da Razão, têm assim validade como fins absolutos – da mesma maneira que a religião, a moral, a ética.

Como foi dito antes, hoje nada é mais comum do que a queixa de que os *ideais* que a imaginação estabelece não são realizados, de que estes sonhos gloriosos são destruídos pela fria realidade. Esses ideais, que na viagem da vida naufragam nas pedras da dura realidade, podem ser a princípio apenas subjetivos e pertencem à idiossincrasia do indivíduo que se imagina sumamente sábio. Ideais do gênero não pertencem a esta categoria. Aquilo que um indivíduo fantasia para si em seu isolamento não pode ser a norma para a realidade universal. A lei universal não foi projetada para os indivíduos como tais, que podem realmente se encontrar como grandes perdedores. Mas pela expressão “ideal” também se pode entender o ideal da Razão, do bom e do verdadeiro. Os poetas, como Schiller, pintaram esses ideais de maneira comovente, com muita emoção e com a convicção profundamente melancólica de que eles não poderiam jamais ser realizados. Ao afirmar, pelo contrário, que a Razão universal se realiza *mesmo*, nada temos a ver com o detalhe empírico. Isto pode ser melhor ou talvez pior, pois aqui a oportunidade e a particularidade receberam autorização para exercer sua imensa força. Portanto, pode-se encontrar muito equívoco em detalhes extraordinários. Essa descoberta subjetiva do erro é fácil, especialmente a partir do momento em que mantém em vista apenas o detalhe e sua deficiência, sem compreender a Razão universal que há nele. Ao declarar as boas intenções para com o bem-estar do conjunto e mostrar uma aparência de bom coração, ela pode pavonear-se dando ares de grande importância. É mais fácil descobrir a deficiência nos indivíduos, nos Estados e na Providência, do que ver seu significado real. Pois na descoberta negativa do erro se permanece nobremente e com uma atitude de orgulho acima da questão, sem penetrar nela e sem compreender os seus aspectos positivos. Em geral a idade torna as pessoas mais tolerantes, a juventude está sempre insatisfeita. Os mais velhos

têm uma capacidade de avaliação mais amadurecida, que aceita até mesmo o que é mau, não por simples indiferença, mas porque lhes foi ensinado com maior profundidade pela grave experiência da vida. Ela assim leva à essência, ao valor intrínseco da questão.

A compreensão a que – em oposição a estes ideais – nos deveria levar a filosofia é a de que o mundo real não é como deveria ser, de que o verdadeiramente bom, a Razão divina universal é a força capaz de se realizar. Este bem, esta Razão, em sua apresentação mais concreta, é Deus. Deus governa o mundo. O trabalho real de Seu governo, a execução de Seu plano é a história do mundo. A filosofia se esforça por compreender este plano, pois só aquilo que foi executado em conformidade com ele tem realidade, o que não está em acordo, não passa de existência sem mérito. Diante da luz pura dessa Idéia divina, que não é um simples ideal, a ilusão desaparece como se o mundo fosse um processo louco e vazio. A filosofia deseja identificar o conteúdo, realidade da Idéia divina, e justificar a realidade menosprezada, pois a Razão é a compreensão do trabalho divino.

O que dizer da perversão, da corrupção e da ruína dos objetivos religiosos, éticos e morais e das condições sociais em geral? Deve-se afirmar que, em sua essência, estes objetivos são infinitos e eternos. As formas que eles assumem podem ter um certo limite e conseqüentemente pertencem ao reino da simples natureza, estando sujeitas à influência do acaso. Elas são portanto transitórias e estão expostas à atrofia e à corrupção. A religião e a moral, como essências universais em si, têm a característica de estar presentes na alma individual em conformidade a seus conceitos e portanto verdadeiramente, embora possam não estar representadas ali elaboradas por inteiro e aplicadas a condições completamente desenvolvidas. A religiosidade, moral de uma vida limitada – de um pastor, de um camponês – tem infinito valor em sua concentrada limitação interior. Ela tem o mesmo valor que a religiosidade e moral de um intelecto instruído e de uma existência com um amplo círculo de relacionamentos e rica em atividades. Este enfoque interior, esta região simples das reivindicações da liberdade subjetiva – o lugar da vontade, da resolução e da ação, conteúdo abstrato da consciência, onde estão encerrados a responsabilidade e o merecimento do indivíduo – permanece intocada. Está bastante desligada do estrépito da história do mundo, não apenas de suas mudanças externas e temporais, mas também de todas as alterações legadas pela neces-

sidade absoluta do próprio conceito de liberdade.¹² Entretanto, deve-se notar em geral que, para qualquer coisa que no mundo se aclame como nobre e gloriosa, haverá algo ainda mais elevado. A reivindicação do Espírito do Mundo está acima de todas as reivindicações especiais.

Tudo isso, a respeito dos meios que o Espírito do Mundo usa para realizar o seu conceito. Dito de modo simples e abstrato, é a atividade dos sujeitos em quem a Razão está presente como essência substancial em si, mas ainda obscura e oculta para eles. A questão se torna mais complicada e difícil quando vemos os indivíduos não apenas como ativos mas, de maneira mais concreta, quando levamos em consideração o conteúdo preciso de sua religião e moral – aspectos da existência intimamente ligados à Razão, compartilhando suas reivindicações absolutas. Aqui desaparece a relação de simples meio para fim. Os pontos mais importantes desta aparente dificuldade com respeito ao objetivo absoluto do Espírito foram aqui rapidamente examinados.

3. O ESTADO

a. *O Estado como realização da Idéia*

Assim, o terceiro ponto se refere ao fim a ser atingido por esses meios, ou seja, à forma que ele atinge no domínio do real. Falamos de meios; acontece que a execução de um objetivo limitado e subjetivo também exige um elemento *material*, já presente, ou a ser obtido para servir a essa realização. Com isso, surge a pergunta: qual é a matéria em que será realizado o objetivo final da Razão? Antes de mais nada, ela é o próprio agente subjetivo, os desejos humanos, a subjetividade em geral. No conhecimento e na vontade do ser humano, como base material, o racional passa a existir. Já examinamos a vontade subjetiva com sua finalidade, que é a veracidade da existência real, até onde ela é movida por uma grande paixão histórica mundial. Como vontade subjetiva em paixões limitadas, ela é dependente, pode satisfazer seus desejos particulares apenas dentro de sua dependência. Mas a vontade subjetiva também tem uma vida material, uma realidade onde se

12. Mas observe-se que, na medida em que a liberdade é racional, a consciência individual está de acordo com ela. (Ver *A filosofia do direito*, parágr. 129 ss.). (Nota de Hartman.)

movimenta pela região do ser essencial e em que tem a própria essência como objetivo de sua existência. Este ser essencial é a união da vontade subjetiva com a vontade racional, é o conjunto moral, o Estado. É aquela forma de realidade em que o indivíduo tem e goza de sua liberdade, mas na condição de conhecer, acreditar e desejar o universo. Não se deve entender isso como se a vontade subjetiva do indivíduo obtivesse satisfação e prazer através da vontade comum e esta fosse um meio para isso – como se o indivíduo limitasse sua liberdade entre os outros indivíduos, de maneira a que essa limitação comum, a repressão comum a todos, pudesse garantir uma liberdade pequena para todos. (Isto seria apenas uma liberdade negativa.) Em vez disso, afirmamos que a lei, a moral, o Estado – e só eles – são a satisfação e a realidade positiva da liberdade. Uma liberdade pequena e limitada é um simples capricho, que é exercitado na esfera restrita dos desejos particulares e limitados.

A vontade subjetiva, paixão, é a força que realiza, que torna real. A Idéia é a energia interior da ação, o Estado é a vida que existe externamente, autenticamente moral. Ela é a união da vontade universal e essencial com a vontade subjetiva e, como tal, ela é *Moral*. O indivíduo que vive nessa união tem uma vida moral, ele possui um valor que consiste apenas nesta existência real.¹³ A Antígona de Sófocles diz: “As ordens divinas não são de ontem, nem de hoje; não, elas têm uma existência infinita e ninguém poderia dizer de onde elas vieram.”¹⁴ As leis da ética não são acidentais, mas são a própria racionalidade. A finalidade do Estado é fazer prevalecer o material e se fazer reconhecer nos feitos reais dos homens e nas suas convicções. É de interesse absoluto da Razão que este todo moral exista; é nisto que está a justificação e o mérito de heróis que fundaram Estados – não importa quão primitivos fossem.

[O que conta em um Estado é a ação realizada de acordo com uma vontade comum e adotando os objetivos universais. Mesmo em um

13. As instituições sociais, originalmente extrínsecas ao indivíduo e sua moral intrínseca, surgem para completar esta moral durante seu desenvolvimento. Sua totalidade, o Estado, torna-se então moral intrínseca, tanto com respeito ao indivíduo, como conclusão de sua liberdade intrínseca, quanto ao Espírito do Mundo, como concretização de sua Liberdade universal. (Nota de Hartman.)

14. Isto parece uma referência infeliz, pois Antígona *opõe* as leis eternas dos deuses às ordens temporais de um Estado – empenhando-se assim na oposição ao afirmado aqui por Hegel. (Nota de Hartman.)

Estado primitivo existe a sujeição de uma vontade sob a outra, mas isto não significa que o indivíduo não tenha uma vontade própria, e sim, que a sua vontade particular não vale. Caprichos e ânsias não têm valor. A particularidade da vontade é já haver sido repudiada em formações políticas primitivas como essas. O que conta é a vontade coletiva. Sendo suprimido dessa maneira, o indivíduo irá se afastar, voltando-se para dentro de si mesmo. Esta é a condição necessária para a existência do universo, a condição do conhecimento e do pensamento – pois é o pensamento que o homem tem em comum com o divino.¹⁵ Assim ele surge no Estado; apenas em cima deste solo, ou seja, no Estado, podem existir a arte e a religião. Os objetos de nossas reflexões são os povos que se organizaram racionalmente.] Na história do mundo, apenas estes povos que formam Estados podem chamar a nossa atenção. [Não se deve imaginar que esse tipo de organização poderia surgir em uma ilha deserta ou no isolamento. Embora seja verdade que todos os homens se tenham formado na solidão, eles só o fizeram através da assimilação daquilo que o Estado já havia criado. O universal não deve ser apenas algo que o indivíduo projeta, mas algo que já existe. Como tal, ele está presente no Estado, é isto que vale nele. Aqui, a interioridade é ao mesmo tempo realidade. É uma realidade com vários aspectos exteriores, mas compreendida aqui na universalidade.

A Idéia universal se manifesta no Estado. A palavra “manifestação” tem aqui um significado diferente do habitual. Em geral fazemos a distinção entre poder (potencialidade) e manifestação, como se a primeira fosse a essência e a última, não essencial, ou exterior. Até agora não há nenhuma determinação real na própria categoria de poder, ao passo que onde está o Espírito ou o conceito real a própria manifestação é o elemento essencial. O critério do Espírito é sua ação, a sua essência ativa. O homem é sua própria ação, a seqüência de suas ações, aquilo em que ele mesmo está se fazendo. Assim, o Espírito é essencialmente Energia e, em relação ao Espírito, não se pode deixar de parte sua manifestação. A manifestação do Espírito é sua autodeterminação real, este é o elemento de sua natureza concreta. O Espírito que não se determina é uma abstração da inteligência. A manifestação do Espírito é sua autodeterminação e é esta manifestação que temos de investigar na forma de Estados e indivíduos.

15. Esta cláusula foi recuperada da primeira edição. (Nota de Hartman.)

O indivíduo espiritual, que é o povo, é o que chamamos de Estado, quando está organizado em si como um todo orgânico. Esta é uma designação ambígua, pois por “Estado” e “lei constitucional” geralmente se quer falar do simples aspecto político, distinto de religião, ciência e arte. Quando falamos da manifestação do espiritual, entendemos a palavra “Estado” em um sentido mais abrangente, como a palavra Reich (império, reino). Para nós, então, um povo ou uma pessoa é basicamente um indivíduo espiritual. Não enfatizamos os aspectos exteriores, mas nos concentramos no que é chamado de espírito de um povo. Queremos dizer a consciência que ele tem de si, de sua verdade, de sua essência, as forças espirituais que nele vivem e o governam. O universo que se manifesta no Estado e que é conhecido nele – a forma sob a qual tudo o que existe é agrupado – é o que constitui a cultura de uma nação. O conteúdo definitivo que recebe esta forma universal e está contido na realidade concreta do Estado é o espírito do povo. O Estado real é animado por este espírito em todas as suas guerras, instituições, negócios particulares etc. Este conteúdo espiritual é algo definido, firme, sólido, completamente isento de capricho, das particularidades, das fantasias da individualidade, do acaso. O que está sujeito a este último não é a natureza do povo – ela é como a poeira que cai, pairando sobre uma cidade ou um campo, que essencialmente não os transforma. O conteúdo espiritual constitui por conseguinte a essência do indivíduo e também a do povo. É o laço sagrado que une os homens e as almas. É uma só vida, um grande objetivo, um grande desígnio e conteúdo, de que depende toda a felicidade individual e todas as decisões pessoais. ... O Estado não existe para os cidadãos – ao contrário, poder-se-ia dizer que o Estado é o fim e que eles são os seus meios. Acontece que a relação meio-fim não funciona aqui. O Estado não é o ideal com que se defrontam os cidadãos, mas estes são partes daquele, como os membros de um corpo orgânico, em que nenhum membro é o fim e nenhum é o meio.] O Estado é a realização da Liberdade, do objetivo final absoluto, e existe por si mesmo. Todo o valor que tem o homem, toda a sua realidade espiritual, ele só a tem através do Estado. Sua realidade espiritual é a presença consciente para ele de sua própria essência, a presença da Razão, de seu objetivo, a realidade imediata presente em si e para si. Só assim ele tem plena consciência, assim ele compartilha da moral, da vida legal e moral do Estado, pois a Verdade é a união da vontade universal com a vontade

particular. O universal no Estado está em suas leis, suas disposições racionais e universais. O Estado é a Idéia divina como ela existe sobre a terra.

Portanto, o Estado se torna o objeto preciso da história do mundo; é onde a Liberdade obtém a sua objetividade e se mantém no gozo desta objetividade. A Lei é a objetividade do Espírito, é a vontade em sua forma verdadeira. Só a vontade que obedece à lei é livre, pois obedece a si e, estando em si, sendo independente, ela é livre. Quando o Estado, nosso País, constitui uma comunidade de existência e quando a vontade subjetiva do homem se sujeita às leis, a contradição entre a liberdade e a necessidade desaparece. São necessários tanto o racional, como o material. Somos livres quando o reconhecemos como lei e o seguimos como sendo a matéria de nosso próprio ser. A vontade objetiva e a vontade subjetiva estarão conciliadas então, formando um só conjunto harmonioso. O ethos do Estado não é de moral, gênero de ética ponderada em que a convicção de cada um domina com supremacia. Esta última é antes a característica do mundo moderno. A verdadeira moral antiga está enraizada no princípio de que todos cumprem o seu dever. Um cidadão ateniense fazia o que lhe era exigido, como se fosse do instinto. Mas, se eu faço uma reflexão sobre o objetivo de minha atividade, devo ter a consciência de que a minha vontade é exercitada. Entretanto, a moral é o dever, a lei material, a segunda natureza, como tem sido corretamente chamada – pois a primeira natureza do homem é sua existência animal imediata.

b. A lei como realização da Liberdade

O desenvolvimento minucioso do Estado é o objeto da filosofia jurídica. Deve-se observar, no entanto, que nas teorias atuais são comuns diversos erros sobre o Estado, aceitos como verdades estabelecidas e que se tornaram preconceitos. Mencionarei apenas alguns desses equívocos, especialmente os que dizem respeito ao tema da história.

O primeiro erro que encontramos é a contradição direta de nosso princípio de que o Estado seja a realização da liberdade: ou seja, a idéia de que o homem é livre por natureza, mas que, na sociedade ou no Estado, a que ele necessariamente pertence, deve limitar esta liberdade natural. O fato de ser o homem livre “por natureza” está bastante

correto, no sentido em que ele é livre em conformidade com o próprio conceito de homem, ou seja, apenas em seu *destino*, como ele é, em si mesmo – a “natureza” de uma coisa é realmente o equivalente ao seu conceito de *existência*. Neste sentido pressupõe-se um estado de natureza onde se acredita que o homem esteja na posse de seus direitos naturais e no exercício sem limites, em pleno gozo, de sua liberdade. Essa hipótese não é apresentada como um fato histórico; seria na verdade difícil detectar qualquer condição desse tipo em qualquer lugar, no presente ou no passado, caso se fizesse a sério uma tentativa. Podemos encontrar exemplos de condições primitivas, mas elas estão marcadas por paixões irracionais e atos de violência. Rudimentares como são, elas ao mesmo tempo estão ligadas com as instituições sociais que, para usar-se a expressão com um, restringem a liberdade. A hipótese do nobre selvagem é uma daquelas imagens nebulosas que a teoria produz, uma idéia que necessariamente deriva desta teoria, à qual ela atribui uma existência real, sem uma justificação histórica suficiente.

Esse estado da Natureza na teoria é exatamente o que encontramos na prática. A liberdade como *ideal* de natureza original não *existe* como *original e natural*. Ela deve ser adquirida e conquistada e isso apenas é possível através de um processo infinito da disciplina do conhecimento e da força de vontade. Portanto, o estado natural é antes um estado de injustiça, violência, de impulsos naturais bravios, de feitos emoções bárbaros. É verdade que há um limite imposto pela sociedade e o Estado, mas é o limite das emoções irracionais e dos instintos naturais e também, em um estágio mais adiantado de cultura, do capricho e da paixão conscientes. Esta restrição é parte do processo através do qual se obtém a consciência e o desejo de liberdade em sua forma verdadeira, ou seja, racional e ideal. A idéia de liberdade necessariamente implica lei e moral. Estas são em si e por si as essências, os objetos e os objetivos a descobrir apenas através da atividade do pensamento, distinguindo-se do que é simplesmente relativo aos sentidos e desenvolvendo-se em oposição a isso – deve ser assimilado e incorporado com a vontade original dos sentidos contra a sua tendência natural. O eterno equívoco do que seja a liberdade é que ela só é conhecida em seu sentido subjetivo formal, subtraído dos objetivos essenciais. Assim, a limitação de impulso, desejo, paixão – que pertence apenas ao indivíduo particular como tal – de capricho e deliberação, é considerada uma limitação da liberdade. Ao contrário, esta limitação é a própria condição que leva à

emancipação; a sociedade e o Estado são exatamente as condições em que a liberdade se realiza.

Em segundo lugar, há uma outra teoria que faz objeção ao desenvolvimento da moral em forma jurídica. O Estado *patriarcal* é visto, seja em relação a toda a sociedade ou a alguns de seus ramos (a família do ser humano), como a condição em que, junto com o elemento jurídico, o moral e o emocional se realizam. Por isso se acredita que a justiça pode ser realmente levada adiante apenas com a união de seu conteúdo com os elementos morais e emocionais. A base da condição patriarcal é a relação de família. Esta se desenvolve como primeira etapa da moral consciente, acompanhada pela do Estado, que é a segunda etapa. A condição patriarcal é de transição, em que a família já chegou a ser uma raça ou um povo. Portanto, a união já deixou de ser apenas um laço de amor e confiança, tornando-se um laço de serviço. Para compreender essa transição devemos examinar primeiro o princípio ético da família. A família é uma única pessoa; seus membros, como parentes, renunciaram em comum à sua individualidade – e, conseqüentemente, a suas relações legais uns para com os outros, bem como a seus interesses e desejos particulares – ou ainda não chegaram à individualidade, como as crianças, que inicialmente estão na simples condição natural já mencionada. Eles vivem, portanto, em uma unidade de sentimento, amor, confiança e fé uns para com os outros. No amor, um indivíduo tem a consciência de si na consciência do outro, ele vive de maneira altruísta. Nesta renúncia cada um ganha a vida do outro e também a sua, que é uma só, com o outro. Todos os outros interesses da vida, suas necessidades e preocupações exteriores como a educação das crianças, por exemplo, constituem um objetivo comum para os membros da família. O espírito da família – o penates – é um ser material, como o espírito de um povo no Estado. Nos dois casos a moral é um sentimento, uma consciência e uma vontade, não da personalidade e dos interesses do indivíduo, mas da personalidade comum, do interesse de todos os membros. Mas, na família, essa unidade é essencialmente uma unidade de sentimentos, permanecendo dentro dos limites naturais. O sagrado das relações de família deverá receber o respeito máximo do Estado. Através delas o Estado tem por membros indivíduos que já são morais, como membros e em si mesmos, pois como simples pessoas eles não o são; unindo-se para formar um Estado, os indivíduos trazem consigo a sólida base de um edifício político, a possibilidade de sentir-

se um em um todo. A expansão da família para um conjunto patriarcal estende-se além dos laços de um relacionamento de sangue, a base natural e simples do Estado. Além desses limites os indivíduos devem adquirir a posição que lhes dá a personalidade. Uma revisão minuciosa da condição patriarcal nos levaria à discussão da teocracia. O chefe do clã patriarcal também é seu sacerdote. Quando a família ainda não se distingue da sociedade civil e do Estado, a separação da religião também ainda não aconteceu – menos ainda, a partir do momento em que a sua lealdade é em si (como a religião) um sentimento profundamente interior.

c. O fundamento jurídico do Estado (A Constituição)

Já discutimos dois aspectos da liberdade: o objetivo e o subjetivo. Se a liberdade implica o consentimento de cada indivíduo, naturalmente só se considera o aspecto subjetivo. A partir deste princípio, conclui-se como coisa natural que nenhuma lei é válida sem a aprovação de todos. Isto implica que a maioria decide e por isso a minoria deve sujeitar-se à maioria. Rousseau já havia observado que isto significa a ausência da liberdade, pois a vontade da minoria é ignorada. Na Dieta polonesa todas as decisões tinham de ser unânimes e foi esta espécie de liberdade que destruiu o Estado. Além do mais, é uma pressuposição perigosa e falsa achar que só o povo tem razão e perspicácia e sabe o que é justo – pois cada facção popular pode colocar-se como sendo o Povo. O que constitui o Estado é uma questão de inteligência instruída e não de uma “decisão popular”.

Se o princípio da vontade e do consentimento individual de todos é reconhecido como a base única da liberdade constitucional, é que na verdade não existe *Constituição*. A única instituição necessária seria a de um observador neutro localizado no centro que anunciaria o que em sua opinião seriam as necessidades do Estado, um mecanismo para reunião dos indivíduos que lançariam seus votos aritmeticamente contados e comparados em suas diversas propostas – e seria isto a decisão. O Estado é uma entidade abstrata que tem sua realidade – simplesmente generalizada – nos cidadãos. Mas ele é real e a simples existência geral deve ser traduzida em vontade e em atividade indivi-

dual. Surge assim a necessidade de governo e de administração, a seleção de indivíduos que assumam a direção da administração política, decidam a sua execução e comandem os cidadãos a quem foi confiado este encargo. Desta maneira, mesmo na democracia, a decisão do povo em guerra exige que um general tenha a chefia do exército. Só na constituição a entidade abstrata do Estado tem vida e realidade – mas isto envolve uma distinção entre os que dão ordens e os que obedecem. Mas obedecer não parece estar em conformidade com a liberdade e aqueles que dão ordens parecem agir em oposição ao conceito de liberdade, que é o próprio fundamento do Estado.

Parece necessária a distinção entre dar ordens e obedecer para a própria função do Estado. Por isso recomenda-se – sendo uma questão de necessidade unicamente exterior, em oposição à natureza da liberdade em seu aspecto abstrato – que a constituição seja elaborada de tal maneira que os cidadãos tenham de obedecer o mínimo e as autoridades tenham que dar o mínimo possível de ordens. A natureza e o grau de qualquer autoridade necessária deveriam ser determinados e decididos em grande medida pelo povo, ou seja, pela vontade da maioria; mas, ao mesmo tempo, o Estado, como realidade e como unidade individual, deveria ter força e poder.

A principal distinção a fazer, portanto, é entre o que governa e o governado. As constituições foram classificadas corretamente como aristocráticas, monárquicas e democráticas; entretanto, deve-se fazer mais uma vez a distinção entre monarquia e despotismo. Também se deve entender que tais classificações são tiradas de conceitos abstratos, de maneira a enfatizar apenas as diferenças fundamentais. São tipos, gêneros ou espécies que não podem explicar até à exaustão as realidades concretas. Em especial, elas admitem um grande número de modificações especiais, não apenas dentro dos tipos mas também entre os tipos – e isto, mesmo quando essas fusões ou misturas de tipos levam a formas acidentais, instáveis ou incoerentes. Nestes conflitos o problema é o de determinar a *melhor constituição* – ou seja, aquela instituição, organização ou mecanismo de governo que proporcione com maior segurança a garantia da realização do objetivo do Estado. Naturalmente este pode ser compreendido de maneiras diversas como, por exemplo, o gozo tranqüilo da vida ou como a felicidade universal. Tais objetivos produziram os chamados ideais de governo e especialmente os ideais da

educação dos príncipes, como está em Fenelon,¹⁶ ou a dos governantes ou da aristocracia em geral, como está em Platão. Neles a ênfase é colocada na natureza dos indivíduos governantes, o conteúdo das instituições orgânicas do Estado não é absolutamente levado em consideração. Em geral se acha que a questão da melhor constituição ou da constituição superior às outras não é apenas em teoria uma questão de convicção individual independente, mas que a sua introdução real poderia ser também apenas uma questão de decisões unicamente teóricas e, assim, a constituição seria uma questão de escolha livre determinada por nada mais que a reflexão. Foi neste sentido bastante simples que os magnatas persas – embora não o povo persa – deliberaram sobre a constituição que desejavam introduzir na Pérsia, depois que a sua conspiração contra os pseudo-smerdís e os magos fora bem-sucedida e não havia herdeiro da realeza. Heródoto conta esta deliberação de modo também simples.

Hoje a constituição de um país e de um povo não é vista como sendo tão inteiramente dependente de uma escolha livre. O conceito de liberdade subjacente, mas considerado de maneira abstrata, resultou em que a República é vista de modo bastante universal – em teoria – como a única constituição justa e verdadeira. Mesmo muitos dos que têm altas posições oficiais sob constituições monárquicas não resistem, estando antes inclinados para com esses pontos de vista. Mas eles compreendem que uma constituição deste gênero, embora ideal, não pode ser realizada sob todas as circunstâncias. Sendo as pessoas o que são, deve-se estar satisfeito com menos liberdade e, assim, a constituição monárquica, sob as circunstâncias dadas e a condição moral do povo, é vista como sendo a mais útil. Mesmo neste plano, a condição real em que se acredita depender a constituição é vista como um simples acidente externo. Esta opinião se baseia na separação que fazem a reflexão e a compreensão entre o conceito e sua realidade. Atendo-se a um conceito abstrato e por isso não verdadeiro, elas não apreendem a idéia ou – o que vem a dar no mesmo, no que diz respeito ao conteúdo, embora não à forma – não têm

16. Em seu *Telêmaco* (1699) – escrito depois de Fénelon haver sido preceptor do duque de Burgúndia, que durante um ano (1711-1712) foi o herdeiro aparente do trono de Luís XIV. Fénelon (1651-1715) também escreveu um *Tratado sobre a educação das meninas*, que por um século foi o manual padrão sobre o assunto. Em 1695 ele se tornou arcebispo de Cambrai. Seus escritos formam a transição do absolutismo para o iluminismo. (Nota de Hartman.)

uma idéia concreta do que seja um povo e um Estado. Mais tarde mostraremos que a constituição de um povo é feita da mesma matéria e do mesmo espírito de sua arte e filosofia ou, pelo menos, de sua inventividade, seus pensamentos e sua cultura geral – para não se mencionar as outras influências exteriores do clima, de seus vizinhos e de sua posição no mundo. Um Estado é uma totalidade individual de que nenhum aspecto especial, nem mesmo um tão importante como a constituição, pode ser isolado por si. Essa constituição também não pode ser levada em consideração, discutida e selecionada em isolamento. A constituição não apenas está intimamente ligada e depende das outras forças espirituais, mas a determinação de toda a individualidade espiritual, incluindo todas as suas forças, é apenas um momento na história do conjunto, com o seu rumo predeterminado. É isso que proporciona a mais elevada aprovação à constituição e o que estabelece a sua necessidade. A origem do Estado é por um lado a dominação e, pelo outro, a obediência instintiva. A obediência e a força, o temor de um governante, já são uma ligação de vontades. Descobrimos que já nos Estados primitivos a vontade do indivíduo não conta, que há a renúncia da particularidade e que a vontade universal é o essencial. Esta união do universal e o particular é a própria Idéia, presente como Estado e assim desenvolvendo-se ainda mais. O rumo abstrato mas necessário do desenvolvimento de Estados verdadeiramente independentes começa portanto como o poder da realeza, patriarcal ou militar. Depois disso, a individualidade e a particularidade devem afirmar-se na aristocracia e na democracia. O fim é a sujeição desta particularidade sob um poder que deve ser absolutamente de tal natureza que as duas esferas tenham sua independência fora dele – ela deve ser monárquica. Devemos assim fazer a distinção entre uma primeira (ou original) e uma segunda fase da realeza. Este é um processo necessário, toda constituição deve passar por ele. Portanto, uma constituição não é uma questão de escolha, mas depende da fase de desenvolvimento espiritual do povo.

O importante em uma constituição é o desenvolvimento interno do racional, ou seja, da condição política, a libertação dos sucessivos momentos do conceito. As forças particulares devem tornar-se distintas, cada uma completando a si mesma, mas ao mesmo tempo elas devem cooperar livremente para um objetivo, mantendo-se unidas por ele, formando assim um conjunto orgânico. Desta maneira o Estado é liberdade racional e consciente, conhecendo-se objetivamente. Sua

objetividade está precisamente no fato de que seus momentos não estão presentes apenas de modo ideal, mas realizados em sua particularidade e no fato de que eles passam por cima de sua atividade própria para a atividade de que resulta a totalidade, a alma, a unidade individual.

O Estado é a idéia de espírito na manifestação exterior da vontade humana e sua liberdade. Ele é portanto essencialmente o meio para a mudança histórica, e nela, as fases da Idéia representam diversos *princípios*. As constituições pelas quais os povos históricos do mundo atingiram o seu florescimento são características deles e, assim, não nos proporcionam uma base universalmente válida. Suas diferenças não estão nos métodos individuais de elaboração e desenvolvimento e sim nas diferenças de seus princípios. Assim, pouco se pode aprender a partir de uma comparação com as constituições de povos históricos do mundo mais antigos para o princípio político de nosso tempo, sendo o princípio constitucional mais recente. É diferente, com a ciência e a arte. A filosofia dos povos antigos, por exemplo, é de tal maneira a base da filosofia moderna, que deve estar contida nesta última como sua fundamentação. Aqui há uma relação de desenvolvimento contínuo de uma estrutura idêntica, cujos alicerces, paredes e teto são ainda os mesmos. A arte dos gregos é o modelo superior. Entretanto, no que diz respeito à constituição, é diferente: aqui o velho e o novo não têm em comum o princípio essencial, embora tenhamos em comum as especulações e as doutrinas de um governo justo, de discernimento e virtude do governante. Mas não há nada mais inadequado do que se usar como modelos para nossas instituições constitucionais os exemplos da Grécia, de Roma ou do Oriente. Do Oriente se pode tirar lindos quadros de condições patriarcais, governo paternalista, devoção popular; dos gregos e dos romanos, descrições da liberdade popular. Os gregos e os romanos compreendiam o conceito de uma constituição livre que concedesse a todos os cidadãos uma participação no conselho e nas decisões das leis e dos negócios comunais. Em nossa época esta é também a opinião geral, mas com uma alteração: os nossos Estados são tão grandes e seu povo é tanto, que eles não podem contribuir com a sua vontade para as decisões políticas diretamente, mas só indiretamente, através de representantes. Para a legislação, o povo deve ser representado por deputados. Uma constituição livre para nós depende da idéia de governo representativo e isso tornou-se um firme preconceito. Assim, povo e governo estão separados. Mas há algo de malicioso nesta

oposição, uma artimanha da má vontade, como se o povo fosse o todo. No fundo dessa idéia também está o princípio da individualidade, a qualidade absoluta da vontade subjetiva de que se falou acima. O principal é que a liberdade, como é determinada pelo conceito, *não* se baseia na vontade subjetiva e no capricho, mas na compreensão da vontade geral e em que o sistema da liberdade é o livre desenvolvimento de suas fases. A vontade subjetiva é um conceito inteiramente formal que de maneira alguma diz *o que* deseja. Só a vontade racional é a proposição universal que se determina e se desenvolve em si e que desdobra seus momentos sucessivos de maneira orgânica. Os antigos nada sabiam desta arquitetura de catedral gótica.

d. *O fundamento religioso do Estado*

Já estabelecemos como sendo os dois pontos de nossa discussão, em primeiro lugar a idéia de Liberdade como objetivo final absoluto e, em segundo, os meios para sua realização, o lado subjetivo do conhecimento e da vontade, com sua vitalidade, mobilidade e atividade. Depois discutimos o Estado como conjunto moral e a realidade da liberdade e, assim, como unidade objetiva dos dois fatores precedentes. Embora tenhamos separado os dois elementos para análise, deve-se lembrar muito bem que eles estão intimamente ligados e que esta ligação está em cada um deles, quando os examinamos em separado. Por um lado, reconhecemos a Idéia em sua determinação, como liberdade conhecedora de si e obstinada, que tem apenas a si como objetivo. Assim, ela é ao mesmo tempo a simples idéia de razão e, da mesma forma, o que chamamos de sujeito, a consciência de si, o Espírito que existe no mundo. Por outro lado, examinando esta subjetividade, descobrimos que a vontade e o conhecimento subjetivos são o Pensamento. Mas no conhecimento e na vontade refletidos, eu desejo o objetivo universal, a matéria da racionalidade realizada (do que é racional em si e por si). Observamos assim uma união essencial entre o elemento objetivo, que é o conceito (a Idéia) e o elemento subjetivo (a personalidade que a concebe e a deseja). A existência objetiva dessa unidade é o Estado que é, portanto, a base e o centro dos outros aspectos concretos da vida de um povo – a arte, as leis, a moral, a religião e a ciência. Toda a atividade espiritual tem apenas o objetivo de tornar-se consciente desta união, ou seja, de sua liberdade. Entre as formas dessa união consciente, a *religião*

é a mais elevada. Nela o espírito que existe no mundo se torna consciente do Espírito absoluto e, nessa consciência de essência realizada (“ser em si e por si”), a vontade do homem renuncia a seu interesse individual, colocando-a de parte em uma dedicação onde ele já não está mais preocupado com os detalhes. Através do sacrifício o homem expressa a sua renúncia da propriedade, de sua vontade, de seus sentimentos pessoais. A concentração religiosa da mente aparece como emoção, mas ela também passa à contemplação – o ritual é uma expressão da contemplação. Uma segunda forma da união espiritual entre o objetivo e o subjetivo é a *Arte*: ela aparece mais na realidade sensível do que a religião; na sua mais nobre atitude ela deve representar não, na verdade, o espírito de Deus, mas a forma do deus – e depois, o divino, o espiritual, em geral. Ela torna o divino visível para a imaginação e os sentidos. Mas a Verdade não apenas alcança a representação e o sentimento, como acontece na religião, e a intuição, como ocorre na arte, mas ela também atinge o espírito que pensa – leva à terceira forma dessa união: a Filosofia. Este é seu resultado mais elevado, mas livre e mais sábio. Não podemos examinar aqui estas três formas, elas foram apenas mencionadas porque ocupam o mesmo terreno que o objeto de nosso estudo, que é o *Estado*.

A proposição universal que aparece e se torna consciente no Estado, a forma em que toda a realidade é moldada, é o que em geral é chamado de *cultura* de uma nação.¹⁷ Entretanto, o conteúdo definido que recebe a forma de universalidade e é contido na realidade concreta do Estado é o *espírito do povo*. O Estado verdadeiro é animado por este espírito em todos os seus negócios, guerras, instituições etc. Mas o homem deve conhecer esse espírito e essa natureza essencial – que são seus – e chegar à consciência de sua união com eles. Pois já dissemos que toda a moral é a unidade da vontade subjetiva (ou pessoal) com a vontade geral (ou universal). O espírito deve dar-se uma consciência expressa desta unidade – o centro deste conhecimento é a religião. A arte e a ciência são apenas diferentes aspectos desse mesmo conteúdo.

Ao discutir a religião é importante perguntar se ela reconhece a verdade, ou Idéia, apenas em sua forma isolada ou em sua verdadeira unidade. Em sua forma isolada: quando Deus é concebido como o Ser abstrato mais elevado, Senhor dos Céus e da Terra, transcendendo o

mundo, além e distante da realidade humana – ou em sua unidade: Deus como a união do universal com o individual, em Quem mesmo o individual é visto de maneira positiva, na Idéia da encarnação. A religião é a esfera onde um povo se dá a definição daquilo que encara como sendo o Verdadeiro. Uma definição contém tudo o que pertence à essência de um objeto, reduzindo sua natureza a uma característica fundamental simples como foco para todas as outras características – a alma universal de todos os particulares. Assim, a concepção de Deus é a fundamentação geral de um povo.

Neste aspecto, a religião está na associação mais próxima com o princípio do Estado. A liberdade só pode existir onde a individualidade é reconhecida como positiva no Ser divino. Existe ainda mais uma associação entre a religião e o Estado: a existência secular é temporal e se movimenta dentro do âmbito do interesse privado, sendo assim relativa e injustificada. Sua justificação só poderá vir da justificação absoluta de sua alma universal, que é seu princípio – este só é justificado como determinação e existência da essência de Deus. Por esta razão o Estado se baseia na religião. Escutamos isso repetido muitas vezes em nossa época, o que nada mais significa senão o fato de que os indivíduos devam temer a Deus para que estejam dispostos e preparados para cumprir o seu dever, pois a obediência ao príncipe e à lei está naturalmente ligada à reverência para com Deus. É verdade que a reverência a Deus, que eleva o universal acima do particular, pode voltar-se contra o particular – transformando-se em fanatismo – e trabalhar contra o Estado, queimando e destruindo seus edifícios e instituições. Por isso acredita-se que a reverência para com Deus deva ser temperada e mantida em certo grau de frieza, a fim de que não ataque e destrua o que por ela deve ser protegido e preservado. A possibilidade de um desastre desse gênero existe nela, pelo menos em estado latente.

A convicção correta de que o Estado se baseia na religião pode proporcionar a esta uma situação que pressuponha a existência do Estado. Assim, para que preserve o Estado, a religião deve ser levada para dentro dele – aos borbotões – de modo a que seja impressa na mente do povo. É bastante certo que o homem deva ser educado para a religião, mas não como se para algo que ainda não existe. Quando dizemos que o Estado é baseado na religião e que tem nela as suas raízes, queremos dizer que essencialmente ele surgiu dela e que hoje e sempre continuará a originar-se dela. Ou seja, os princípios do Estado devem ser vistos

17. Ver acima, p. 90. (Nota de Hartman.)

como válidos em si e por si mesmo, o que só pode acontecer até onde eles sejam reconhecidos como determinações da própria natureza divina. A natureza de sua religião, portanto, determina a do Estado e sua constituição. Esta última originou-se realmente daquela: o Estado ateniense e o romano só foram possíveis pelo paganismo característico desses povos, assim como o Estado católico tem um espírito e uma constituição diferentes de uma protestante.

Seria muito ruim se este recurso, esse desejo e esse esforço para implantar a religião fossem um apelo de angústia e aflição, como tantas vezes parece – como se expressassem o perigo de que a religião estivesse a ponto de desaparecer ou já houvesse desaparecido do Estado. Seria realmente muito pior do que este chamamento deixa pressupor, pois ele admite que ainda se pode implantar e inculcar a religião como um recurso contra esse mal. Mas a religião não é um artifício desse tipo. A produção que ela faz de si é um processo muito mais profundo. Uma outra tolice oposta a isso que encontramos em nossa época é a tendência a criar e instituir constituições independentemente da religião. A religião católica, embora compartilhe a cristandade com a protestante, não reconhece no Estado a justiça e a moral interior, que são fundamentais no princípio do protestantismo. Este afastamento da lei constitucional e das próprias constituições da moral é necessário, devido à característica daquela religião – ela não vê a lei e a moral como independentes e materiais. Mas, excluídos assim da interioridade, de seu último refúgio que é o santuário da consciência, o sossegado recanto em que a religião tem sua morada, os princípios e as instituições constitucionais estão destituídos de um centro real e permanecem abstratos e indefinidos.

Em suma, a vitalidade do Estado nos indivíduos é o que chamamos de Moral.¹⁸ O Estado, suas leis e suas instituições são os direitos dos cidadãos; sua natureza, seu solo, suas montanhas, ar e águas são a sua terra, o seu país, a sua propriedade exterior. A história do Estado são os seus feitos e o que seus ancestrais realizaram pertence aos cidadãos e vive em sua memória. Tudo é possessão deles, da mesma forma como por tudo isso eles são possuídos, pois constitui sua substância e o seu ser.

As mentes dos cidadãos estão cheias disso e as suas vontades são o

18. *Sittlichkeit* (costume) objetivo fundido com a *Moralität* (moral) subjetiva. Ver a Introdução, p. xxxii. (Nota de Hartman.)

querer estas leis e o seu país. É esta totalidade amadurecida que faz Um Ser, o espírito de Um Povo. A ela pertencem os indivíduos; cada indivíduo é o filho de seu povo e, ao mesmo tempo, enquanto o seu Estado está em desenvolvimento, é o filho de sua época. Ninguém fica atrás, ninguém pode passar à frente dela. Este ser espiritual (o espírito de seu tempo) é dela – ele é um de seus representantes – e é de onde ele vem e onde ele permanece. Para os atenienses, Atenas tinha um duplo significado, o da totalidade de suas instituições e o nome da deusa que representava o espírito e a unidade do povo.

O espírito de um povo é um espírito *definido* e, como se acabou de dizer, é também determinado em conformidade com a situação histórica de seu desenvolvimento. Assim, esse espírito é a base e o conteúdo das outras formas de consciência que já foram mencionadas. O espírito na consciência de si mesmo deve tornar-se um objeto de contemplação para si. A sua objetividade envolve, em primeiro lugar, o início das diferenças que em sua totalidade são as diversas esferas do próprio espírito objetivo – da mesma forma como a alma existe apenas como organização de seus membros, que a constituem juntando-se em uma unidade simples. Dessa maneira o espírito é uma individualidade. Sua essência é representada, reverenciada e gozada como Deus, na religião; é apresentada como imagem e intuição, na arte, e é apreendida cognitivamente e concebida como pensamento, na filosofia. Como a identidade original de sua matéria, seu conteúdo e seu tema têm importância em relação aos do Estado, essas formas diversas estão unidas de maneira inseparável ao espírito do Estado. Apenas com uma religião assim pode haver esta forma de Estado e somente com essa forma de Estado, esta arte e esta filosofia.

Além do mais, o próprio espírito nacional definido é apenas um indivíduo no curso da história do mundo. A história do mundo é a manifestação do Divino, o absoluto desenvolvimento do Espírito em suas formas mais elevadas. É este desenvolvimento que faz com que ela atinja a sua verdade e a consciência de si. Os resultados das fases desse processo são os espíritos nacionais da história do mundo, a definição de sua vida moral, de sua constituição, arte, religião e ciência. Compreender tais fases é o impulso infinito do Espírito do Mundo, seu ímpeto irresistível, pois esta diferenciação e sua compreensão constituem o seu conceito. A história do mundo apenas mostra como o Espírito do Mundo aos poucos chega à consciência e ao desejo da

verdade. Surge no Espírito o alvorecer do conhecimento, ele descobre pontos de enfoque¹⁹ e, finalmente, atinge a consciência plena.

IV. O CURSO DA HISTÓRIA DO MUNDO

1. O PRINCÍPIO DO DESENVOLVIMENTO

Agora já aprendemos as características abstratas da natureza do Espírito, os meios que ele usa para realizar sua Idéia e a forma que a sua realização completa assume em uma existência exterior, ou seja, o Estado. Resta apenas examinarmos *o curso da história do mundo*.

A mudança histórica, vista sucintamente, há muito foi entendida de maneira geral como envolvendo um avanço em direção ao melhor, ao mais perfeito. As mudanças que ocorrem na natureza, por mais infinitamente variadas que sejam, mostram apenas um ciclo de repetição constante. Na natureza nada de novo acontece sob o sol, a ação multiforme de seus produtos leva ao aborrecimento. O mesmíssimo caráter permanente reaparece de maneira continuada e toda a mudança reverte a ele. Somente as mudanças no reino do Espírito criam o novo. Esta característica do Espírito nos permitiu afirmar que no homem há um aspecto totalmente diferente da característica da natureza: um desejo voltado para o *aperfeiçoamento*. Este princípio que se modifica sob as leis foi muito mal recebido por religiões como a católica e também por Estados que desejam que o seu direito verdadeiro seja algo estático ou, no mínimo, estável. Quando por princípio é reconhecida a mutabilidade das coisas leigas, como os Estados, é excluída a religião, como religião da verdade. Por outro lado, neste caso não se chega à conclusão de se as mudanças, revoluções e destruição das condições legítimas não sejam devidas a acidentes, descuidos e em especial à licenciosidade e às paixões maléficas dos homens. O aperfeiçoamento

19. Conforme a explicação da autodiferenciação epistemológica do Espírito, indo da forma do gesto à da ciência moderna, na *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlim, 1923-29, de Ernst Cassirer. Tradução para o inglês de Ralph Manheim – *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven, Yale Univ. Press, 1953). (Nota de Hartman.) (Observação da T: há tradução em espanhol e em francês, não há tradução brasileira ou portuguesa dessa obra.)

é na verdade algo quase tão indeterminado com o é a mutabilidade em geral; ele não tem meta, objetivo ou um padrão de mudança. O melhor, o mais aperfeiçoado a que se pressupõe chegar é algo inteiramente indeterminado.

O princípio do *desenvolvimento* implica ainda que isso esteja baseado em um princípio interior, uma potencialidade pressuposta, que se esforça por existir. Essa determinação formal é essencialmente o Espírito – cujo cenário, cuja propriedade e cuja esfera de realização são a história do mundo. Ela não se debate na ação externa dos acidentes, pelo contrário, é absolutamente determinada e firme contra eles. Utiliza-os para seus objetivos e domina-os. Mas o desenvolvimento também é uma característica dos objetos naturais orgânicos. Sua existência não é apenas dependente, sujeita às influências externas, mas vem de um princípio imutável, uma simples essência, que primeiro existe como germe. A partir dessa existência simples ele produz diferenciações que a ligam às outras coisas. Assim, ele tem uma vida de transformação contínua. Por outro lado, podemos observá-lo do ponto de vista oposto, vendo nisso a preservação do princípio orgânico e de sua forma. Desta maneira o indivíduo orgânico produz a si mesmo, transforma-se realmente naquilo que é potencialmente. Da mesma forma, o Espírito é apenas aquilo em que se transforma e transforma-se realmente naquilo que é potencialmente. O desenvolvimento do organismo continua de maneira imediata, direta (não dialética), sem impedimentos. Nada pode interferir entre o conceito e a sua realização, entre a natureza inerente do germe e a adaptação de sua existência à sua natureza. É diferente com o Espírito. A transição de sua potencialidade para a realidade é mediada pela consciência e a vontade. Estas são mergulhadas primeiro na vida orgânica imediata, seu primeiro objetivo é a sua existência natural como tal. Mas esta última, sendo animada pelo Espírito, torna-se infinitamente exigente, rica (de uma riqueza moral) e forte. Assim o Espírito está em guerra consigo mesmo, deve superar-se como inimigo e como seu mais formidável obstáculo. O desenvolvimento, que na natureza é um tranqüilo desdobramento, no Espírito é uma dura luta interminável contra si mesmo. O Espírito realmente se esforça por atingir seu próprio ideal, mas o esconde de si mesmo e se orgulha e tem prazer nesta alienação de si mesmo.

O desenvolvimento histórico portanto não é o simples crescimento inofensivo e sem oposição da vida orgânica, mas um duro trabalho feito

de má vontade contra si mesmo. Além do mais, não é um simples desenvolvimento em geral, mas a obtenção de um resultado de conteúdo inequívoco. Esta finalidade já afirmamos desde o início: é o Espírito em sua essência, o conceito de liberdade. Este é o objetivo fundamental e, por conseguinte, o princípio orientador do desenvolvimento. Através dele o desenvolvimento recebe um sentido e um significado – exatamente como na história romana, Roma é o objetivo e, assim, o princípio orientador da investigação de acontecimentos passados. Ao mesmo tempo, os acontecimentos se originam desse objetivo e têm um significado e um conteúdo apenas com referência a ele.

Existem na história do mundo diversos grandes períodos que se extinguiram, aparentemente sem maior desenvolvimento. Todo o seu enorme ganho de cultura anterior foi aniquilado; infelizmente, devemos começar tudo desde o início para chegar outra vez a um dos níveis culturais que haviam sido atingidos muito tempo atrás – talvez com o auxílio de algumas ruínas preservadas de antigos tesouros – com um novo e imenso esforço de energia e tempo, de crime e de sofrimento. Por outro lado, existem desenvolvimentos, estruturas e sistemas contínuos de cultura em esferas especiais, ricos em espécies e muito bem desenvolvidos em todas as direções. A visão simplesmente formal do desenvolvimento não pode dar preferência a um ou outro rumo e também não pode contar para que se compreenda a queda de períodos mais antigos. Ela deve levar em consideração esses acontecimentos, especialmente essas inversões, como acidentes externos. Pode julgar as vantagens relativas desses modos de desenvolvimento apenas segundo pontos de vista indeterminados – pontos de vista que são relativos exatamente porque o desenvolvimento *em geral* é visto como objetivo único.

Portanto, a história do mundo representa as fases no desenvolvimento do princípio cujo *conteúdo* é a consciência da liberdade. A análise de suas fases geralmente pertence à Lógica. A de sua especial natureza concreta pertence à Filosofia do Espírito.¹ Iremos aqui apenas repetir que a primeira etapa é a imersão do Espírito na vida natural e a segunda, a saída para a consciência de sua liberdade. Esta primeira emancipação da natureza é incompleta e parcial, vem de sua naturalidade imediata,

1. *Phänomenologie des Geistes*, 1807. Tradução para o inglês por Baillie, 1910, 1931. (Nota de Hartman.)

ainda se refere a ela e por isso ainda está por ela sobrecarregada, como um de seus elementos. A terceira etapa é a elevação da alma desta ainda especial forma de liberdade para a pura universalidade da liberdade, onde a essência espiritual chega à consciência e ao sentimento de si mesma. Estas etapas são os princípios fundamentais do processo universal. Cada uma delas é, mais uma vez, dentro de si mesma, um processo de sua própria formação. Mas, deixemos o detalhamento dessa dialética interior de transição para mais adiante.

Aqui temos apenas de mostrar que o Espírito começa com sua possibilidade infinita, mas *apenas* possibilidade • com seu conteúdo absoluto em uma forma subdesenvolvida, como seu objetivo e meta, que só atinge em resultado de sua atividade. Somente neste momento, e apenas neste momento, é que o Espírito atingiu a sua realidade. Assim, a existência, progresso, aparece como um avanço a partir do imperfeito para o mais perfeito. Mas o primeiro não deve ser tomado apenas em abstração, como o simplesmente imperfeito e sim, como o que ao mesmo tempo contém o seu próprio oposto como germe, o chamado perfeito, um impulso dentro de si mesmo. Da mesma maneira, pelo menos em pensamento, a possibilidade aponta para algo que deverá tornar-se real – mais precisamente, a *dynamis* aristotélica também é *potentia*, poder e força. Assim, o imperfeito, sendo o oposto de si em si, é sua própria antítese que por um lado existe mas, pelo outro, é anulado e dissolvido. Ele é o impulso da vida espiritual em si, o anseio para romper o envoltório da natureza, da sensualidade, de sua alienação, e atingir a luz da consciência – ou seja, de seu próprio eu.

2. A ORIGEM DA HISTÓRIA

a. A pré-história da Razão

Já discutimos como o início da história do Espírito deve ser compreendido em termos do conceito de liberdade, quando nos referimos ao “estado natural” em que a liberdade e a justiça estariam ou estiveram perfeitamente realizadas. Mas isso foi apenas uma suposição, a suposição de uma existência história apresentada na incerteza da hipótese. Há uma outra suposição de espécie totalmente diferente, hoje

colocada em circulação por certos grupos, uma afirmação que não é apresentada como hipótese teórica mas como fato histórico - e não apenas como fato histórico, mas como fato confirmado por instância superior. Tal afirmação retoma novamente a velha idéia de um estado paradisíaco e primitivo do homem que fora aperfeiçoada pelos teólogos à sua maneira ao afirmarem, por exemplo, que Deus falara com Adão em hebraico. Hoje isso foi revisto em conformidade a outros interesses. A autoridade superior em questão é a narrativa bíblica. Esta narrativa, por um lado, representa as condições primitivas apenas através das poucas características conhecidas e, por outro lado, considera que estas características pertençam ao homem em geral (ou seja, à natureza humana como tal) ou vê Adão como um indivíduo especial e, assim, julga que essas características primitivas pertençam apenas a um indivíduo ou um casal de seres humanos. No entanto, tais interpretações não justificam a idéia de que tenha existido historicamente um povo nessas condições primitivas e, menos ainda, que possamos atribuir a esse povo um conhecimento puro de Deus e da natureza perfeitamente desenvolvido. Diz-se que² a natureza em sua origem estaria aberta e transparente diante do olho inocente do homem, como um espelho luminoso da criação divina e que a verdade divina também estava aberta para ele. Chegava-se a insinuar, embora isso fosse deixado em certo grau de obscuridade, que nessa condição primitiva os homens já estivessem de posse de um conhecimento indefinido e bastante amplo das verdades religiosas logo reveladas por Deus. Diz-se que todas as religiões se originaram a partir desta condição supostamente histórica, mas que elas teriam sido corrompidas e confundidas por erros e perversões monstruosos. Apesar disso, em todas as mitologias inventadas por esse erro supõe-se que estejam presentes e sejam reconhecidos traços daquela origem e daquelas primeiras verdades religiosas. Os estudos da história de povos antigos, portanto, estão essencialmente interessados em voltar a um momento onde esses fragmentos da

2. Friedrich von Schlegel, *Philosophy of History*, "Bohn's Standard Library", p. 91. (Nota de Hartman.)

primeira compreensão revelada ainda se encontrem em uma pureza maior.³

Devemos a esse interesse boa parte de estudos importantes, mas esse estudo em seguida presta um testemunho contra si próprio, pois tende a confirmar como histórico apenas o que se pressupunha ser histórico. Assim, diz-se que a história do mundo teria tido sua origem nesse conhecimento de Deus ou em idéias científicas, como o conhecimento da astronomia, atribuído aos hindus. Afirma-se que desses começos as religiões dos povos teriam o seu ponto de partida tradicional, que a seguir teriam sido pervertidos e degenerados como, por exemplo, nos chamados sistemas de emanção, grosseiramente concebidos. Todas essas são hipóteses arbitrárias e objetivas, que não têm nem podem ter qualquer justificação histórica à luz da verdadeira concepção de história.

3. Devemos agradecer esse interesse por inúmeras descobertas preciosas na literatura oriental e por um estudo revisado dos tesouros registrados anteriormente relativos à cultura, mitologia, religiões e história da Ásia. Nos países católicos, onde prevalece um refinado gosto literário, os governos se renderam às exigências da pesquisa especulativa e sentiram a necessidade de aliar-se ao aprendizado e à filosofia. O abade Lamennais colocou-a de maneira eloquente e impressionante entre os critérios da verdadeira religião que deve ser a universal (ou seja, a católica) e a mais antiga em data, e a congregação trabalhou zelosa e diligentemente na França para fazer com que essas reivindicações não fossem mais simples tiradas de púlpito e dizeres autoritários, como antes. A religião de Buda – um deus-homem – que prevaleceu por muito tempo, atraiu a atenção de modo muito especial. O Trimurti indiano, como a abstração chinesa da Trindade, forneceu uma demonstração mais clara da questão. Os estudiosos Abel Remusat e Saint Martin, por um lado, empreenderam as mais meritórias pesquisas na literatura chinesa, tendo em vista fazer disso também uma base de operações para pesquisa na literatura mongol e, se possível, na tibetana. Por outro lado, o barão von Eckstein, depois do estilo (adotado a partir de concepções superficiais que havia na Alemanha sobre a filosofia natural e os maneirismos ao estilo de Fr. von Schlegel, embora com maior genialidade do que este) – em seu periódico, *Le Catholique* – levou mais adiante a causa daquele catolicismo primitivo de maneira geral e, em especial, obteve para os estudiosos da congregação o apoio do governo. Em consequência disso, foram enviadas expedições ao oriente para ali descobrirem tesouros ainda escondidos (dos quais foram antecipadas maiores revelações relativas a profundas questões teológicas, especialmente sobre a grande antiguidade e as fontes do budismo), visando também promover os interesses do catolicismo através deste método tortuoso mas cientificamente interessante. (Nota de Hegel.) (Obs. da T: esta nota foi usada por Hartman, na mesma tradução de Sibree. Talvez por isso esteja vagamente confusa.)

A investigação filosófica pode e deve começar o estudo da história apenas onde a Razão começa a manifestar sua existência no mundo, onde aparecem a consciência, a vontade e a ação e não onde tudo isso ainda é uma potencialidade irrealizada. A existência inorgânica do Espírito, a capacidade ainda inconsciente – ou, se preferem, a excelência – da liberdade, do bem e do mal e, assim, das leis não é o objeto da história. A moral natural e ao mesmo tempo religiosa é a lealdade da família. Nesta sociedade a moral consiste no próprio fato de que seus membros se comportem uns para com os outros não por livre-arbítrio como indivíduos, não como pessoas. É por essa mesma razão que a família continua excluída do desenvolvimento em que a história teve sua origem (ela é pré-histórica). Somente quando a unidade espiritual passa além deste círculo de sentimento e amor natural, chegando à consciência da personalidade, é que surge o núcleo sombrio e rigoroso em que nem a natureza nem o espírito são abertos e transparentes e onde ambos podem tornar-se abertos e transparentes apenas através de mais trabalho daquela vontade consciente e através do demorado processo cultural, cujo objetivo é muito remoto. Só a consciência está aberta, só para ela Deus e qualquer outra coisa podem se revelar. Nada pode revelar-se em sua verdade, em sua universalidade concreta, a menos que haja uma consciência que o perceba. A liberdade nada mais é senão o reconhecimento e a adoção de objetivos materiais universais como o Direito, a Lei e a produção de uma realidade que esteja em conformidade com eles: o Estado.

Os povos podem ter tido uma longa vida antes de alcançar seu destino de Estado. Durante esse tempo, podem mesmo haver obtido uma grande cultura em algumas direções. Esta *pré-história*, como já foi dito, está fora de nosso plano. Depois disso, esses povos podem ter tido uma história real ou jamais haver chegado à formação de um Estado. Nesses últimos vinte anos houve uma grande descoberta na história, como se fosse a descoberta de um novo mundo: a do sânscrito e sua ligação com as línguas européias. Isto nos proporcionou uma compreensão da ligação que existe entre os povos germânicos e os indianos, uma teoria que traz as certezas que tais questões permitem. Assim, hoje sabemos com certeza que existiram povos que não chegavam a formar uma sociedade, muito menos um Estado, mas que no entanto se sabe também que existiram por muito tempo. Em relação a outros povos, cuja condição civilizada desperta nosso especial interesse, a tradição

vai muito além da história da fundação de seu Estado. Muita coisa lhes aconteceu antes disso. A ligação lingüística de povos tão amplamente separados demonstra o fato incontestável de que estes povos se disseminaram a partir da Ásia como centro e, ao mesmo tempo, também demonstra a enorme diferenciação que houve no desenvolvimento a partir de um parentesco na origem. Felizmente este fato não surge como inferência deduzida do método preferido de juntar e enfeitar todo gênero de circunstâncias, o que já enriqueceu e continua a enriquecer a história com tantas fantasias apresentadas como fatos. Em todo caso, estes limites aparentemente tão vastos de acontecimentos estão fora do alcance da história – eles a precederam.

b. *O Estado como condição da história*

Em nossa língua, a palavra história* combina o lado objetivo e o subjetivo. Significa ao mesmo tempo a *historiam rerum gestarum* e a *res gestas*: os acontecimentos e a narração dos acontecimentos. Esta combinação dos dois significados não deve ser vista como simples acaso: é algo bastante significativo. Devemos supor que a narração da história e os feitos e acontecimentos históricos aparecem ao mesmo tempo – há um princípio interior comum que os produz simultaneamente. As memórias das famílias e as tradições patriarcais têm um interesse confinado à família e à tribo. O curso uniforme dos acontecimentos sob tais condições não é um objeto para a memória, mas acontecimentos distintos ou viradas da sorte podem fazer com que Mnemósina forme imagens deles, da mesma forma como o amor e os sentimentos religiosos estimulam a imaginação a dar forma a um impulso anteriormente informe. É o Estado que apresenta em primeiro lugar o assunto que não é apenas adequado à prosa da história, mas que a cria junto com ele. Uma comunidade que adquire uma existência estável e se eleva a Estado exige mais do que simples mandatos subjetivos de governo, que bastam apenas às necessidades do momento. Ela exige regras, leis, normas universais e universalmente válidas. Assim ela produz e está interessada em um registro inteligente e preciso, com resultados duradouros, de suas ações e acontecimentos. A estes,

* Em alemão, *Geschichte*, que vem de *geschehen*, acontecer. (Obs. da T.: esta nota é do editor da tradução de Sibree e só existe nesta).

Mnemósina é levada a acrescentar a memória, para perpetuar a formação e a constituição do Estado. Em geral os sentimentos mais profundos, como os do amor e os da compreensão religiosa e suas imagens, em si são completos e satisfatórios e estão sempre presentes. Mas o Estado tem (não apenas uma objeção interior) em suas leis e costumes racionais, ao mesmo tempo, uma existência exterior. Por isso, sua simples situação presente está incompleta, sua compreensão exige um conhecimento do passado.

Sejam séculos ou milênios, os períodos pelos quais passaram os povos antes que a história fosse escrita talvez estivessem cheios de revoluções, migrações ou transformações absurdas, mas não possuem uma história objetiva, porque não apresentam uma história subjetiva, não têm registros da história. Esses registros faltam, não por haverem desaparecido acidentalmente pelos tempos afora, mas porque jamais poderiam ter existido.

Somente em um Estado com a consciência das leis existem ações claras e essa consciência é clara o suficiente para fazer com que os registros sejam possíveis e desejáveis. Impressiona a todos os que conhecem os tesouros da literatura indiana o fato de que este país, tão rico em produtos intelectuais de grande profundidade, não tenha uma história. Nisso, a Índia contrasta de maneira impressionante com a China, que possui uma história notável, que vai até os mais antigos tempos. A Índia não tem apenas livros antigos de religião e esplêndidos trabalhos de poesia, mas também antigos códigos de leis – mencionados acima como uma condição para a formação da história – e, mesmo assim, não tem uma história. Neste país o desejo de organização, que começa a diferenciar a sociedade, petrificou-se em seguida em distinções naturais de castas. As leis dizem respeito aos direitos civis, mas fazem-nos dependentes destas distinções naturais. Elas basicamente determinam as *prerrogativas* das castas umas para com as outras – erros em vez de acertos, ou melhor, os privilégios das castas superiores sobre as inferiores. Com isto, o elemento de moral está fora do esplendor da vida indiana e suas instituições políticas. Devido à servidão implícita nos sistemas de castas, em toda relação histórica há uma arbitrariedade extrema, uma dinâmica passageira que na verdade atormenta, sem um objetivo de progresso ou desenvolvimento. Assim, não existe uma memória refletida, não há um objeto para Mnemósina. Uma fantasia profunda e impetuosa vagueia por toda a região que, para poder criar a

história, precisaria de um objetivo dentro da realidade e, ao mesmo tempo, de muita liberdade.

c. *O papel histórico da língua*

Por causa dessa condição, indispensável à história, houve incomensurável aumento das famílias que se transformaram em tribos e das tribos, que se transformaram em nações; a expansão resultante desse aumento quantitativo – uma série de acontecimentos que por si já mostram inúmeras complicações, guerras, revoltas e ruínas – ocorreria sem que surgisse uma história. Além do mais, a expansão e o crescimento orgânico no reino dos sons articulados ligado a este processo permaneciam mudos e sem voz – foi um progresso furtivo, que passou despercebido. A evidência filológica demonstra que as línguas que estes povos falavam em suas rudimentares condições eram muito elaboradas, sua compreensão era uma tarefa a que era preciso lançar-se por inteiro e com enorme engenhosidade. Uma gramática abrangente e coerente é um trabalho intelectual para mostrar as suas categorias. Além disso, é fato que, com o avanço social e político da civilização, este produto sistemático da inteligência é neutralizado e a língua se torna mais pobre e menos sutil. É um fenômeno estranho que o avanço em direção a uma espiritualidade maior e o cultivo da racionalidade desprezem esta complexidade inteligente e esta expressividade, achando nisso um incômodo dispensável.⁴ A fala é obra da inteligência teórica, em seu verdadeiro sentido – é a sua expressão exterior. Sem a linguagem, os exercícios de memória e de imaginação são manifestações diretas (não teóricas). Essa realização teórica e seu conseqüente desenvolvimento e também os fatos objetivos a ela associados – a disseminação dos povos sobre a terra, a separação uns dos outros, seu entrelaçamento e suas perambulações – permanecem encobertos na obscuridade de um passado silencioso. Não são atos de uma vontade que se torna consciente, nem atos

4. Não é tão estranho como Hegel pensa. O processo que vai da grande elaboração à simplicidade da língua é um processo que vai da concretude à abstração. Enquanto as línguas se empobrecem em expressões concretas (como, p. ex., as 5744 palavras para "camelo" no árabe dos beduínos), tornam-se mais ricas em referências simbólicas. (Nota de Hartman.)

de uma liberdade que se dá uma forma fenomenal e uma realidade. Esses povos não compartilham o verdadeiro elemento da história, apesar do desenvolvimento de sua língua. Por essa razão, eles não atingiram existência histórica. O rápido crescimento da língua e o progresso e dispersão das nações ganham um significado e um interesse pela Razão apenas quando entram em contato com os Estados ou quando começam a formar Estados autônomos.

3. O RUMO DO DESENVOLVIMENTO

As observações acima são o suficiente para o início da história do mundo e os períodos pré-históricos que estão excluídos dela. Agora devemos examinar mais atentamente o seu rumo, embora aqui apenas de maneira formal.

a. *O princípio de um povo*

Como já foi demonstrado, a história do mundo representa o desenvolvimento da consciência de liberdade que tem o Espírito e a conseqüente realização dessa liberdade. Este desenvolvimento implica um progresso gradual, uma série de diferenciações cada vez mais reais, resultantes da idéia de liberdade. A natureza lógica e, mais ainda, a natureza dialética desse conceito em geral, a necessidade de seu desenvolvimento abstrato são tratadas na Lógica. Aqui se mostra que ele é autodeterminado, que assume formas sucessivas a que vai sucessivamente transcendendo e, através desse mesmo processo de anulação e transcendência, obtém uma forma afirmativa, cada vez mais enriquecida, mais concreta e mais determinada. Aqui devemos adotar apenas um de seus resultados – cada fase, sendo diferente da outra, tem o seu princípio característico e preciso. Na história, o princípio é a diferenciação do Espírito, é um espírito nacional particular. Nesta forma particular, um espírito nacional expressa concretamente todos os aspectos de sua vontade e de sua consciência, toda a sua realidade. Esse princípio define os traços comuns de sua religião, sua constituição política, sua moral, seu sistema legal, seus costumes e até de sua ciência, sua arte e sua habilidade técnica. Estas características especiais devem

ser compreendidas à luz da particularidade universal,⁵ que é o princípio particular que caracteriza um povo. Por outro lado, aquele universal pode ser percebido no detalhamento factual das particularidades.

O fato de que essa ou aquela qualidade ou princípio particular de um povo seja realmente uma particularidade muito clara e bem definida é um ponto que deve ser examinado empiricamente e provado historicamente. Isto pressupõe uma experiente capacidade de abstração e também um bom conhecimento da Idéia. Deve-se ter uma intimidade, por assim dizer, *a priori*, com toda a esfera de conceitos a que pertence o princípio – exatamente como Kepler, para mencionar-se o maior neste modo de pensamento, *a priori* teve de conhecer muito bem as elipses, os cubos, os quadrados e suas relações. Só depois, aplicando estes conceitos matemáticos aos dados empíricos, é que ele foi capaz de descobrir suas leis imortais, que consistem na determinação destes conceitos.⁶ Quem ignora a ciência que abrange tais definições elementares não conseguirá compreender ou descobrir estas leis, por mais que passe o tempo todo olhando para o céu e os movimentos das estrelas. O desconhecimento das idéias relacionadas ao desenvolvimento da liberdade em parte dá origem a algumas das censuras levantadas contra o tratamento filosófico de uma ciência vista em geral como empírica e, em especial, contra o chamado método *a priori* e a introdução de idéias nos dados empíricos da história. Essas idéias aparecem então como algo estranho à matéria. Para uma mente sem o conhecimento e a disciplina, certamente elas são estranhas e vão além da concepção que sua ignorância forma do objeto. Daí a afirmação de que a filosofia não abrange estas ciências. A filosofia deve na verdade concordar no fato de que realmente não possui o tipo de compreensão que regra a essas ciências e de que também não procede segundo as categorias que exigem esse gênero de compreensão, mas, em vez disso, age segundo as categorias da Razão. Estas permitem-lhe a compreensão e ainda o conhecimento de seu valor e sua posição sistemática. Nesse procedimento científico é necessário também separar o que é essencial do que não é essencial e

5. O "princípio" é universal em relação às formas culturais, mas particular em relação ao espírito. (Nota de Hartman.)

6. Em outras palavras, assim como se deve conhecer a matemática antes de aplicá-la à natureza, deve-se conhecer a dialética da Idéia antes de aplicá-la à história. (Nota de Hartman.)

compará-los entre si. Entretanto, para fazer isso, deve-se saber o que é essencial – e o essencial na história do mundo, vista de maneira geral, é a consciência da liberdade e a compreensão do desenvolvimento dessa consciência. O rumo dos fatos históricos nesta categoria é a direção que vai para o que é verdadeiramente essencial.

Parte dos argumentos e das objeções levantados contra essa determinação através dos universais geralmente vem da falta de compreensão e de entendimento das idéias. Se em história natural um crescimento monstruoso ou híbrido é apresentado como exemplo contra a correta ordem das espécies e classes, podemos então aplicar corretamente o que em geral é dito de maneira imprecisa – que a exceção comprova a regra; isso é o mesmo que dizer que a regra demonstra as condições sob as quais se aplica e ressalta a deficiência, o hibridismo, que consiste no desvio daquilo que é normal. A simples natureza é frágil demais para manter puros os seus gêneros e espécies contra as influências naturais conflitantes. Se, por exemplo, ao levarmos em consideração a organização do ser humano em seu aspecto real, afirmamos que o cérebro, o coração e os órgãos são necessários à sua vida orgânica, pode-se apresentar algum aborto infeliz que tenha em seu conjunto a forma humana ou partes dela. Ele terá sido gerado em um corpo humano, nele viveu e respirou depois do nascimento, embora não tenha um cérebro ou um coração. Se um exemplo desse tipo é citado contra a concepção geral de um ser humano – o opositor insistindo em usar a palavra ligada a uma idéia superficial do que ela represente – pode-se provar que um ser humano verdadeiro é algo realmente diferente disso. Ele deve ter um cérebro em sua cabeça e um coração em seu peito.

Usamos um processo de raciocínio semelhante quando se diz corretamente que os gênios, os talentos, a devoção, as virtudes morais e os sentimentos aparecem em todas as regiões, sob todas as constituições e condições políticas. Existem muitos exemplos para confirmar isso. Entretanto, se esta afirmação significa repudiar essas distinções como não tendo importância ou não sendo essenciais, é evidente que a reflexão se limita às categorias abstratas e despreza qualquer conteúdo específico – para o qual, é verdade, estas categorias não podem fornecer nenhum princípio. O ponto de vista que adota essas perspectivas meramente formais apresenta um vasto campo para perguntas engenhosas, idéias eruditas e comparações impressionantes, reflexões e declarações aparentemente profundas, que podem ser ainda mais brilhantes,

quanto mais impreciso for seu assunto. Além do mais, elas podem ser infinitamente diversificadas em proporção inversa à certeza e racionalidade a ser obtida por seus esforços. Neste sentido, as conhecidas epopéias indianas podem ser comparadas com as homéricas e, tomando-se a amplitude da imaginação como demonstração de genialidade poética, podem ser colocadas acima delas. Ora, pode-se encontrar semelhanças em algumas características fantásticas das divindades gregas e indianas e afirmar reconhecer figuras da mitologia grega na indiana. Da mesma maneira, o *Um (Tao)* na filosofia chinesa já foi considerado o mesmo que apareceu em período posterior na filosofia eleática, τὸ ἐν καὶ πᾶν e no sistema de Spinoza (*a substância*). Como isso também se expressa em linhas e números abstratos, já foi visto nos princípios pitagóricos e nos cristãos. Exemplos de coragem, temeridade indomável, traços de nobreza, de abnegação e desprendimento encontrados entre as nações mais selvagens e entre as mais pusilânimes são vistos como prova suficiente de que nelas existem tanto ou mais moral e ética quanto nos Estados cristãos mais civilizados – e assim por diante. Baseada nisso, surge então a dúvida de se os homens no progresso da história e no desenvolvimento da cultura se teriam tornado melhores, afinal, ou se a sua moral teria aumentado – entendendo-se aqui moral apenas como a intenção e compreensão subjetivas do agente, sua própria idéia do que é certo ou errado, do que é o bem ou o mal, e não como um princípio que seja por si mesmo correto e bom, errado e mau, não como uma determinada religião que se acredita ser a verdadeira.

Não precisamos deixar evidente o formalismo e o erro que há em uma visão como essa, nem estabelecer os verdadeiros princípios da moral – ou antes, opor a ética à falsa moral. A história do mundo está em um nível mais elevado do que o da moral. A localização da moral é o sentimento individual, a consciência pessoal, a maneira de agir e a vontade particulares. Estes têm os seus próprios valores, responsabilidades, recompensas ou castigos. As exigências e as realizações do objetivo absoluto do Espírito, trabalho da Providência, estão acima das obrigações e responsabilidades que recaem sobre os indivíduos em relação à sua moral. (Um indivíduo pode repelir por razões de ordem moral e por razões imorais fazer avançar o curso da história.) Os que rejeitaram o necessário progresso do Espírito por inflexibilidade moral e nobreza de sentimentos permanecem superiores em valor moral aos cujos crimes, em nome de um objetivo mais elevado, transformaram-se

em meios de levar adiante a vontade que havia atrás desse objetivo. Em revoluções do gênero os dois grupos estão na mesma esfera de desastre. Portanto, é apenas um direito formal, desamparado pelo Espírito vivo e por Deus, que mantêm os defensores do antigo direito e da antiga ordem (não importando o quão moral sejam). Os feitos dos grandes homens que são as personalidades da história do mundo parecem assim justificados em seu significado intrínseco inconsciente e também do ponto de vista da história do mundo. Não tem a menor importância e não é conveniente levantar pretensões morais contra os atos e os agentes da história do mundo. Eles permanecem fora dos limites da moral. A ladainha das virtudes da modéstia, da humildade, do amor e da caridade não deve ser erguida contra eles. A história do mundo poderia a princípio ignorar inteiramente o círculo da moral e a sua tão falada diferença em relação à política. Ela não apenas pode abster-se de opiniões morais – seus princípios e as necessárias relações das ações para eles já são a sua opinião – mas também deixar os indivíduos totalmente fora da vista e sem menção. O que ela deve registrar são as atuações dos espíritos dos povos. As formas individuais que esse espírito assume na esfera da realidade externa poderiam ser deixadas para a historiografia.

O mesmo formalismo que descobre tudo em toda parte também anda por aí com idéias nebulosas de gênio, poesia e filosofia, encontrando-as por toda a parte, da mesma forma. Essas idéias são produtos de uma reflexão generalizada, que escolhe e dá nome a distinções essenciais, movimentando-se com agilidade, sem ir ao fundo da questão. Isso é o que chamamos de *cultura geral* – algo apenas formal que nada mais visa senão à análise de um assunto, seja ele qual for, em seus elementos constituintes, e à compreensão desses elementos através de definições conceituais e formas de pensamento. Isso não é a universalidade livre que tem de se transformar em um objeto de consciência. Essa consciência do pensamento e suas formas isoladas de todo conteúdo é a filosofia. A condição para sua existência é realmente a cultura geral, pois sua função é investir o conteúdo dado das formas da universalidade, de tal maneira que forma e conteúdo se tornem inseparáveis e tão inseparáveis, que o conteúdo é visto como puramente empírico, sem qualquer mistura de pensamento. A análise de uma idéia em uma imensidão de idéias amplia dessa maneira o conteúdo, dotando-o de uma incomensurável riqueza.

Mas também não deixa de ser um ato de *pensamento*, ou melhor, de compreensão, transformar um objeto que em si abrange um grande conteúdo material em uma idéia simples, designando-a por um nome⁷ (como *terra, homem, Alexandre, César*), e analisar o conceito, isolar em pensamento os significados que ele contém e dar-lhe nomes especiais. Daí se conclui que, assim como a reflexão produz os conceitos universais de *gênio, talento, arte, ciência*, a cultura formal não apenas pode mas deve progredir em todas as fases do desenvolvimento intelectual e atingir um grande amadurecimento quando ela chega à reflexão abstrata e universal – o que faz quando se forma em Estado. Em uma base como essa a civilização progride até a compreensão ponderada e a universalidade abstrata, não apenas em leis, mas em tudo. Quando os homens se unem em um Estado, surge a necessidade da cultura formal e, com isso, aparecem as ciências, uma poesia mais requintada e a arte, de maneira geral. Além disso, as belas artes por seu lado técnico exigem a associação civilizada dos homens. A poesia tem menor necessidade de exigências e recursos externos e tem como seu material um elemento natural, que é a voz humana, por isso ela surge com enorme vitalidade e plenamente desenvolvida em uma fase onde um povo ainda não atingiu a unidade através das leis. Como já foi observado, a língua atinge um grande desenvolvimento intelectual antes do começo da civilização.

A filosofia também deve aparecer na vida de um Estado. O processo pelo qual o conteúdo se torna um elemento de cultura, como acabamos de mostrar, é a forma que pertence à esfera do pensamento. Assim, a filosofia, que não é senão a consciência dessa mesma forma, o pensamento do pensamento, recebe o material que servirá à construção de seu edifício já preparado da cultura geral. No desenvolvimento do Estado devem ocorrer períodos que impelem a alma das naturezas mais nobres a escapar do presente, indo para regiões ideais, onde elas poderão encontrar a harmonia consigo mesmas, algo de que já não podem gozar no mundo real desintegrado. Durante estes períodos, a inteligência reflexiva ataca a tudo que é sagrado e profundo que foi introduzido naturalmente na religião, nas leis e nos costumes. Ela nivela e dissolve isso tudo em generalizações ímpias e abstratas. O pensamento é levado

7. Esta é a função que Hegel não conseguiu associar ao desenvolvimento da língua. Ver a nota 4, na pág. 114. (Nota de Hartman.)

a tornar-se Razão ponderada a fim de tentar em seu próprio elemento a restauração da ruína a que o pensamento foi levado.

É verdade que encontramos a poesia, as belas-artes, a ciência e mesmo a filosofia em todos os povos da história do mundo. Não apenas o estilo e a orientação são diferentes em geral, mas o conteúdo é ainda mais diversificado. Este conteúdo diz respeito à maior das diferenças, a da racionalidade. É um erro dizer que seja a forma e não o conteúdo, o que importa. É inútil a crítica estética pretenciosa exigir que o conteúdo material não determine o nosso prazer estético, sustentando que a forma bela ou a grandeza de imaginação e coisas afins sejam o objetivo das artes; diz-se que é isso que deve ser notado e apreciado por um gosto liberal ou a mente cultivada. O bom senso não tolera essas abstrações e não assimila trabalhos do gênero. Considerando-se que os épicos indianos estejam no mesmo nível dos homéricos devido a muitas qualidades formais como a grandiosidade criativa e inventiva, a vivacidade de imagens e emoções, a beleza da dicção, resta ainda uma infinita diferença de conteúdo e, portanto, o essencial. Resta aí o interesse da Razão, que está voltado diretamente para a consciência do conceito da liberdade e sua expressão e desenvolvimento nos indivíduos. Não é apenas uma forma clássica, mas um tema clássico. O conteúdo e a forma estão ligados tão intimamente em um trabalho de arte, que o primeiro só pode ser clássico até o ponto onde o último o seja. Com um fantástico conteúdo que não se limita intrinsecamente – o razoável é exatamente aquilo que tem uma medida e um objetivo em si mesmo – a própria forma se torna desmesurada, e informe ou (ao inverso do conteúdo) insignificante e limitada. Na comparação entre as diversas filosofias de que já falamos, apenas um aspecto importante foi descuidado, ou seja, a *natureza* desta unidade que é encontrada da mesma maneira na filosofia chinesa, na eleática e na de Spinoza. Esta unidade é vista como concreta ou abstrata e, quando concreta, é de uma concretude em si e por si, uma unidade que é sinônima de Espírito?⁸ Este nivelamento, entretanto, demonstra que se reconhece uma simples unidade abstrata. Assim, ao julgar-se a filosofia, ignora-se o que constitui o verdadeiro interesse da filosofia.

No entanto, também existem esferas que permanecem iguais, apesar

8. Na primeira edição: "... é esta concretude a da maior concretude, a do espírito." (Nota de Hartman.)

de toda a diversidade dos conteúdos culturais. Essa diversidade diz respeito à Razão ponderada e à liberdade, da qual a Razão é a consciência e a qual tem a mesma raiz do Pensamento. Como não é o animal, mas apenas o homem quem pensa, é só ele que tem a liberdade – e somente porque ele pensa. A consciência faz com que o indivíduo se compreenda como pessoa, em sua singularidade como um universo em si mesmo, capaz de abstração, de submeter toda a particularidade e por isso entendendo-se como sendo inerentemente infinito. Portanto, as esferas que estão fora da sua compreensão (ou seja, as que não são individuais) são a base comum dessas diferenças culturais. Mesmo a moral, tão intimamente associada à consciência da liberdade, pode ser muito pura mesmo quando essa consciência ainda esteja ausente. Ela expressa apenas os deveres e os direitos gerais como ordens objetivas ou se detém em normas simplesmente negativas, como a elevação formal da alma, a renúncia à sensualidade e a todos os motivos sensuais. A moral *chinesa* obteve os maiores louvores e o reconhecimento dos europeus desde o momento em que estes passaram a conhecer a sua ética e os textos de Confúcio, especialmente de parte daqueles que tinham um bom conhecimento da moral cristã. Também é reconhecida a magnificência com que se expressam a religião, a filosofia e a poesia (em sua forma mais elevada) da Índia, pedindo a eliminação e o sacrifício da sensualidade. Deve-se no entanto dizer que estas duas nações não têm absolutamente a consciência essencial do conceito de liberdade. Para os chineses, as leis morais são como leis da natureza – exteriores, ordens positivas, direitos e deveres compulsórios ou regras de cortesia de uns para com os outros. Está ausente a liberdade através da qual as determinações materiais da Razão se tornam convicção moral. A moral é uma questão que pertence ao Estado, manipulada pelos funcionários do governo e pelas cortes.⁹ Os tratados do Estado sobre ela, que não são códigos de leis, mais dirigidos à vontade e à disposição subjetivas, se parecem com os escritos sobre a moral dos estóicos – uma série de normas que se supõe necessárias para chegar à felicidade; por isso, aparentemente, o indivíduo está livre para adotá-las: ele pode ou não

9. Aqui aparece claramente a distinção que Hegel tem em mente o tempo todo entre o Estado como sistema burocrático de normas e ordens, por um lado, e como cultura de um povo, por outro. O primeiro não comporta a moral, o segundo a comporta. (Nota de Hartman.)

obedecê-las. Na verdade ela é a representação de um tema abstrato, o sábio, que para os moralistas chineses e os estóicos é o ponto culminante. Na doutrina indiana da renúncia da sensualidade, dos desejos e dos interesses mundanos, o objetivo e a finalidade não são a liberdade moral positiva, mas a aniquilação da consciência e a inércia espiritual e mesmo física.

O que devemos reconhecer claramente é o espírito real de um povo. Sendo espírito, ele só poderá ser apreendido espiritualmente, através do pensamento. É este espírito que surge em todos os feitos e todas as tendências do povo, é ele que se realiza, que satisfaz seu ideal e que se conhece. Entretanto, a mais elevada realização do espírito é o conhecimento de si mesmo e não apenas o conhecimento intuitivo, mas um conhecimento racional de si mesmo. Isto ele deve e está destinado a realizar, mas esta realização é ao mesmo tempo a sua queda. É a ascensão de um outro espírito, um outro povo da história do mundo, uma outra época dessa história. Esta transição e ligação dos espíritos nacionais nos levam à ligação do conjunto, ao conceito de história do mundo, que iremos agora examinar mais de perto e que devemos entender.

b. *A dialética dos princípios nacionais*

A história do mundo em geral é o desenvolvimento do Espírito no *Tempo*, assim como a natureza é o desenvolvimento da Idéia no *Espaço*.

Quando damos uma espiada na história do mundo de maneira geral, vemos um enorme quadro de transformações e atuações, uma infinidade de povos, Estados e indivíduos diversificados, em contínua sucessão. Tudo aquilo que pode entrar e interessar à mente do homem, todo o sentimento de bondade, beleza ou grandiosidade entra em jogo. Por toda parte são adotados e perseguidos objetivos que reconhecemos, cuja realização desejamos – temos expectativas e receios por eles. Em todos estes acontecimentos e mutações vemos a atividade humana e o sofrimento predominando, por toda a parte existe algo que nos pertence e, assim, por toda parte há algo que nos leva a tomar partido a favor ou contra. Às vezes somos atraídos pela beleza, a liberdade e a riqueza, outras vezes pela energia, através dos quais até o vício se torna interessante. Em outros momentos, vemos a imensa massa de um interesse universal movimentar-se pesadamente para diante, apenas

para ser abandonada e pulverizada por uma complexidade infinita de circunstâncias insignificantes. Vemos novamente então os resultados diminutos de gigantescos gastos de forças ou imensos resultados de causas aparentemente mínimas. Por toda a parte, a mais variegada multidão de acontecimentos nos atrai para o seu círculo – quando um desaparece, outro rapidamente toma seu lugar.

Esta incessante sucessão de indivíduos e povos existindo por algum tempo e desaparecendo em seguida nos apresenta um pensamento universal, uma categoria: a da *mutação*, em geral. Para compreender esta mutação em seu lado negativo, temos apenas de olhar para as ruínas do esplendor passado. Que viajante não se emocionou com as ruínas de Cartago, Palmira, Persépolis ou Roma, entristecendo-se ao pensamento de uma vida florescente e cheia de energia agora encerrada? Essa tristeza não se está em uma perda pessoal e na efemeridade dos próprios objetivos, é uma tristeza desinteressada pelo fim de uma vida humana esplêndida e muito desenvolvida. Mas passamos a um outro pensamento da mesma forma associado intimamente à idéia de mutação, o fato positivo de que a ruína também é ao mesmo tempo o surgimento de uma vida nova, de que da vida surge a morte e da morte, a vida. Este é um grande pensamento que os orientais compreenderam plenamente e que é o mais elevado pensamento da sua metafísica. Na idéia da migração das almas ela se refere aos indivíduos. Em sua imagem talvez mais conhecida a *Fênix* está relacionada a toda vida natural, eternamente preparando a sua pira e se consumindo de maneira a que de suas cinzas surja sempre a vida nova e rejuvenescida. Mas este quadro é asiático e não ocidental. O Espírito, devorando seu envoltório mundano, não passa apenas para um outro envoltório, não renasce rejuvenescido das cinzas de seu corpo, mas delas ressurgue glorificado, transfigurado, um Espírito mais puro. É verdade que ele age contra si mesmo, devora sua própria existência – mas, ao fazer isso, elabora essa existência, o corpo se torna material para o trabalho de elevar-se para um novo corpo.

Devemos então refletir sobre o espírito neste aspecto. Suas transformações não são simples transições rejuvenescedoras, retornos à mesma forma. Elas são aperfeiçoamentos de si mesmo, através dos quais multiplica o material para seus esforços. Assim, ele experimenta muitas dimensões e várias direções, desenvolvendo e exercitando-se, satisfazendo a si mesmo incansavelmente. Cada uma de suas criações, que já o satisfizeram, apresenta um novo material, um novo desafio para um

aperfeiçoamento maior. O pensamento abstrato da simples mutação dá lugar ao pensamento do Espírito que se manifesta, se desenvolve e aperfeiçoa suas forças em todas as direções que sua natureza multiforme pode seguir. Compreendemos as forças que ele possui pela multiplicidade de seus resultados e suas formações. Nesta atividade cheia de prazeres ele trata apenas de si mesmo. Embora envolvido com as condições da natureza interior e exterior, ele não irá realmente opor-se a elas ou colocar-lhes obstáculos, mas irá muitas vezes falhar e sentir-se derrotado pelas complicações em que se emaranha pela natureza ou por si mesmo. Quando ele sucumbe, é no decorrer de sua função e de seu destino e, mesmo nesse instante, ele oferece o espetáculo de se haver provado como atividade espiritual.

A própria essência do espírito é a *ação*. Ele se torna o que essencialmente é – ele é o seu produto, o seu próprio trabalho. Assim, ele se torna o objeto de si mesmo, vê-se como uma existência exterior e, da mesma forma, o espírito de um povo: é um espírito de características muito bem definidas, que se constrói em um mundo objetivo. Este mundo existe e permanece em sua religião, seu culto, seus costumes, sua constituição e suas leis políticas em toda a esfera de suas instituições, seus acontecimentos e seus feitos. Este é o seu trabalho: um povo, é isso que é uma nação! Os povos são o que são os seus feitos. Todos os ingleses dirão: “Somos os homens que navegam pelo oceano e que dominam o comércio mundial, somos os senhores das Índias Orientais e de suas riquezas, temos um parlamento, um sistema jurídico” – e assim por diante. A função do indivíduo é apossar-se de sua existência material, tornando-a parte de seu caráter e de sua capacidade, fazendo com que dessa maneira ele tenha um lugar no mundo. Ele descobre a existência do povo a que pertence como um mundo já estabelecido, um mundo estável, a que deve adaptar-se. Assim, o espírito do povo goza de sua existência, satisfazendo-se com ela em seu trabalho, em seu mundo.

O povo é moral, virtuoso e forte enquanto está empenhado na realização de seus objetivos, defendendo-os contra as forças externas através do trabalho. Desaparece assim a contradição que existe entre o seu potencial e a sua realidade (o que nele é subjetivo – sua meta e sua vida interior) e aquilo que ele é objetivamente. Ele se realiza então, está objetivamente de posse de si mesmo. Nesse momento, a atividade do espírito já não é mais necessária, ele tem o que quer. O povo ainda pode

fazer muito na guerra e na paz, em seu país e fora dele. Entretanto, a alma viva, material, por assim dizer, já não tem mais atividade. O interesse mais elevado e mais profundo já desapareceu de sua vida, pois o interesse só existe quando existe uma oposição a ele. A nação vive como um indivíduo que passa da maturidade à velhice, desfrutando a si mesmo, porque é o que desejava ser e foi capaz de obter. Embora sua imaginação pudesse ter ido mais longe, abandonou objetivos mais remotos, se a realidade não lhes era favorável, ele adaptava os objetivos à realidade. É esta vida de *rotina* – o turno foi encerrado e vai desaparecendo por si mesmo – que traz a morte natural. O hábito é uma atividade sem tensões. Resta-lhe apenas uma duração formal, em que a plenitude e a profundidade do objetivo já não precisam ser mais escutadas. A existência tornou-se externa, sensual, por assim dizer, deixa de lançar-se com entusiasmo a seu objetivo. Assim morrem os indivíduos, os povos morrem de morte natural. Embora estes últimos continuem a existir, é uma existência desinteressada, sem vida; suas instituições são desnecessárias, exatamente porque a necessidade foi satisfeita – toda a vida política é banal e tediosa. Se é desejado um interesse verdadeiramente geral, o espírito do povo deveria começar a querer algo de novo – mas onde estará esta coisa nova? Ela seria uma idéia mais universal, mais elevada de si mesmo, uma idéia que transcendesse o seu princípio; mas precisamente isto iria manifestar a presença de um princípio mais amplo, um novo espírito.

Este novo princípio na verdade penetra no espírito de um povo que chegou ao pleno desenvolvimento e realização. Ele não morre de uma morte simplesmente natural, pois não é apenas um único indivíduo, mas tem uma vida espiritual e universal. Sua morte natural vem antes como um suicídio. A razão para esta diferença do indivíduo solitário e natural é que o espírito nacional existe como uma classe e, conseqüentemente, carrega em si a sua própria negação, a própria universalidade de sua existência. Um povo só pode morrer de uma morte violenta quando já morreu naturalmente em si mesmo, como aconteceu com as cidades imperiais da Alemanha (*Reichsstädte*) ou a constituição imperial alemã.¹⁰

10. Hegel naturalmente quer falar da constituição do Santo Império Romano da nação alemã, que expirou no dia 6 de agosto de 1806. Mas o que ele diz também se aplica à Alemanha Imperial, que durou de 1871 a 1918. (Nota de Hartman.)

O espírito universal não morre simplesmente de morte natural, ele não desaparece apenas na vida senil da rotina. Enquanto é um espírito nacional, é parte da história universal, mas conhece o seu trabalho e tem uma consciência de si mesmo. Ele é parte da história do mundo enquanto houver em seus elementos fundamentais, seu objetivo essencial, um princípio universal – somente até esse ponto o trabalho pelo qual esse espírito produz uma moral é organização política. Se são os simples desejos que impelem os povos à ação, essas ações passarão sem deixar traços, ou melhor, seus traços são apenas a corrupção e a ruína.

Assim, primeiro governou Cronos, o Tempo – a idade de ouro, sem resultados morais. O que ele produziu, seus filhos, foi por ele devorado. Foi Zeus, de cuja cabeça saiu Atená e cujo círculo incluía Apolo e as Musas, que conquistou o Tempo e impôs um limite a seu espaço. Ele é o deus político, que produziu um trabalho moral: o Estado.

No trabalho está contida a característica natural da universalidade, a do Pensamento. Sem o Pensamento, ele não tem objetividade, o pensamento é a sua definição fundamental. O ponto mais alto do desenvolvimento de um povo é a consciência racional de sua vida e sua condição, a compreensão científica de suas leis, seu sistema judiciário, sua moral. Nessa unidade (do objetivo e do subjetivo) é que está a unidade mais íntima em que o Espírito pode estar consigo mesmo. Objetivo de seu trabalho é ter a si mesmo como objeto, mas ele só pode ter-se como objeto pensando em si.

Neste ponto, o Espírito conhece os seus princípios, a característica universal de suas ações. Mas este trabalho do Pensamento, sendo universal, ao mesmo tempo é na forma diferente do trabalho real do particular e da vida material que o desempenha. Nisso, temos ao mesmo tempo uma existência real e uma ideal. Se desejamos, por exemplo, obter uma representação geral e uma concepção dos gregos e sua vida, iremos encontrá-las em Sófocles e Aristófanes, em Tucídides e Platão. Nesses indivíduos o espírito grego apreendia-se em pensamento e esta é sua mais profunda satisfação, ao mesmo tempo ideal e diferente de sua realidade ativa.

Nesse momento, um povo irá necessariamente encontrar satisfação na idéia de virtude. Falar sobre a virtude em parte acompanha, mas em parte substitui, a verdadeira virtude. Por outro lado, o pensamento universal puro, sendo universal, poderá trazer o especial e o espontâneo – a fé, a confiança e o costume – para a reflexão sobre si mesmo e a

existência simples e primitiva. Assim, apresenta-se o limite da vida sem reflexão, proporcionando em parte razões para abandonar os deveres e, parte, questionando-se sobre as razões e a ligação com o pensamento universal. Por fim, não encontrando esta ligação, tenta acabar com o dever, como destituído de uma boa fundamentação.

Com isso¹¹ aparece o isolamento dos indivíduos uns dos outros e, em relação ao conjunto, aparecem o seu egoísmo agressivo e a sua vaidade, eles procuram tirar vantagem e satisfação à custa do todo. O princípio interior desse isolamento ao transcender suas manifestações exteriores é subjetivo também na *forma* – egoísmo e corrupção nas paixões irrefreadas e nos interesses egoístas dos homens.

Zeus e sua raça foram assim devorados – Zeus, que pusera um fim à ação devoradora do Tempo e que detivera sua efemeridade estabelecendo com firmeza algo duradouro. Ele foi devorado pela mesma força que o havia gerado, o princípio do pensamento, do conhecimento, do raciocínio e da compreensão que vinham da razão e da necessidade de razões.¹²

O Tempo é o elemento negativo no mundo dos sentidos. O Pensamento tem a mesma negatividade, mas em sua forma mais profunda, infinita. A existência em geral é determinada e também objetiva.¹³ Portanto, ela surge como dada e imediata, como autoridade, é finita e limitada tanto como conteúdo quanto como forma – esta última, como o elo para o sujeito pensante e sua reflexão infinita sobre si mesmo.

[*O esclarecimento da existência através do pensamento é, ao mesmo tempo, necessariamente o surgimento de um novo princípio. O pensamento como universal é esclarecedor, mas esta solução na verdade contém o princípio anterior dentro de si, embora já não mais em sua forma original, mas transfigurada através da universalidade.*] Assim, a vida surge da morte, mas é apenas uma vida individual. Se consideramos a espécie como sendo a matéria nessa transformação, a morte do

11. Com a desintegração dos laços intuitivos da sociedade: fé, confiança e hábito. (Nota de Hartman.)

12. Que aboliram os deuses. (Por outro lado, a Razão faz da seqüência cronológica da história uma seqüência lógica e isto, tirando-se o Tempo fora da história, vinga a Zeus, até certo ponto.) (Nota de Hartman.)

13. Ver anteriormente, pp. 72ss. (Nota de Hartman.)

indivíduo é um retorno da espécie à sua individualidade. A perpetuação da espécie não passa então da monótona repetição do mesmo tipo de existência. A percepção, que é a compreensão do ser através do pensamento, é a fonte e o local de nascimento de uma nova forma espiritual, mais elevada, cujo princípio é parte preservador e parte transfigurador de sua matéria. O Pensamento é o universal, a espécie que é imortal e que preserva sua identidade. A forma particular do Espírito não apenas morre naturalmente no tempo, mas é anulada pela atividade automática que se espelha da consciência. Como esta anulação é atividade do Pensamento, ela é preservação e transfiguração. Enquanto isso, por um lado, o Espírito elimina a realidade, a permanência daquilo que é, por outro lado, ganha desse modo a essência, o Pensamento, o universal daquilo que *apenas foi* (sua condição efêmera). Seu princípio já não é mais o conteúdo e objetivo imediato que havia sido anteriormente, mas a essência daquilo.

O resultado deste processo é que o Espírito, ao objetivar-se e com isso tornando-se também objeto de seu pensamento, por um lado destrói esta sua forma determinada de ser e, por outro, apreende a sua universalidade. Ele nos proporciona uma nova forma para seu princípio. Com isso, o caráter substancial do espírito nacional foi alterado, seu princípio passa a ser novo e mais elevado.

É importantíssimo para a plena compreensão da história apreender e possuir o pensamento envolvido nessa transição. Um indivíduo como unidade atravessa diversos estágios e continua sendo o mesmo indivíduo. O mesmo acontece com o povo, até que o seu Espírito atinja um estágio universal. Nisto consiste a necessidade interior e conceitual de sua mudança. Temos aqui a essência, a própria alma da compreensão filosófica da história.

O Espírito é essencialmente o resultado de sua própria atividade. Sua atividade é a transcendência da existência imediata, negando-a voltando para dentro de si mesmo. Podemos compará-lo à semente de uma planta, que é o começo e o resultado de toda a vida da planta. A impotência da vida se manifesta precisamente nesta desintegração de começo e fim. O mesmo ocorre nas vidas dos indivíduos e nas dos povos. A vida de um povo produz um fruto da maturidade. Sua atividade visa realizar o seu princípio. Mas este fruto não cai de volta no ventre que o produziu e amadureceu – pelo contrário, torna-se um veneno para esse povo. O povo não consegue abandoná-lo, pois tem uma sede

insaciável dele. Tomar o veneno é a destruição do que bebe, embora seja ao mesmo tempo o surgimento de um novo princípio.

Já discutimos o objetivo final deste processo. Os princípios dos espíritos nacionais progredindo por uma necessária sucessão de fases são apenas momentos do Espírito universal, que através deles se eleva e se completa em uma *totalidade* abrangente.

Assim, enquanto estamos preocupados exclusivamente com a idéia do Espírito e levando em consideração apenas o conjunto da história do mundo como não sendo senão a sua manifestação, estamos tratando apenas do *presente* – por mais longo que seja o passado que estudarmos. [*Não há tempo em que o Espírito não tenha estado ou não estará; ele não foi, nem ainda está por ser. Ele é eterno agora.*] A Idéia está sempre presente, o Espírito é imortal. [*O que é verdadeiro é eterno em si e por si, não ontem e nem amanhã, mas agora, no sentido de uma presença absoluta. Na Idéia, o que pode parecer estar perdido está preservado eternamente.*] Isso implica que a fase atual do Espírito contém todas as fases anteriores em si. Estas na verdade se desdobraram sucessiva e separadamente, mas o Espírito ainda é o que em si sempre foi. As distinções entre essas fases não são mais que o desenvolvimento de sua natureza essencial. A vida do Espírito sempre eternamente presente é um ciclo de fases que ainda existe lado a lado mas que, em outro aspecto, parece ser passado. Os momentos que o Espírito parece haver deixado para trás, ainda possui na profundeza de seu presente.

Obras de filosofia
publicadas pela
Centauro Editora

- O Anticristo
- O Livro do Filósofo
- A Genealogia da Moral
- A Minha Irmã e Eu
Friedrich Nietzsche
- Carta sobre o Humanismo
Martin Heidegger
- Cartas Filosóficas e O
Manifesto Comunista de 1848
Marx e Engels
- Eclipse da Razão
Max Horkheimer
- Marx e o Método
Oswaldo Hajime Yamamoto
- Miséria da Filosofia
Resposta à Filosofia da Miséria
de Proudhon
Karl Marx
- A Origem da Família, da
Propriedade Privada e do Estado
Friedrich Engels
- Princípios Elementares de
Filosofia
Georges Politzer
- O que é a Fenomenologia?
André Dartigues
- A Razão na História
Uma Introdução Geral à
Filosofia da História
Hegel

Todos os títulos publicados pela
Centauro Editora estão disponíveis em:



www.centauroeditora.com.br

HEGEL

A Razão na História

Nenhum outro sistema filosófico exerceu uma influência tão forte e tão duradoura na vida política como a metafísica de Hegel. Todas as ideologias recentes trazem a sua marca. Hegel trabalhou historicamente uma antítese contra a Idade Média: a eficiência social contra a moral cristã. A tarefa de nosso tempo parece ser a de produzir uma síntese das duas.

ISBN 85-88208-10-5



9 788588 208100



CENTAURO
EDITORA



FRIEDRICH HEGEL



Ministério da Educação | Fundação Joaquim Nabuco

Coordenação executiva
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier e Isabela Cribari

Comissão técnica
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier (presidente)
Antonio Carlos Caruso Ronca, Ataíde Alves, Carmen Lúcia Bueno Valle,
Célio da Cunha, Jane Cristina da Silva, José Carlos Wanderley Dias de Freitas,
Justina Iva de Araújo Silva, Lúcia Lodi, Maria de Lourdes de Albuquerque Fávoro

Revisão de conteúdo
Carlos Alberto Ribeiro de Xavier, Célio da Cunha, Jäder de Medeiros Britto,
José Eustachio Romão, Larissa Vieira dos Santos, Suely Melo e Walter Garcia

Secretaria executiva
Ana Elizabete Negreiros Barroso
Conceição Silva



Alceu Amoroso Lima | Almeida Júnior | Anísio Teixeira
Aparecida Joly Gouveia | Armanda Álvaro Alberto | Azeredo Coutinho
Bertha Lutz | Cecília Meireles | Celso Suckow da Fonseca | Darcy Ribeiro
Durmeval Trigueiro Mendes | Fernando de Azevedo | Florestan Fernandes
Frota Pessoa | Gilberto Freyre | Gustavo Capanema | Heitor Villa-Lobos
Helena Antipoff | Humberto Mauro | José Mário Pires Azanha
Julio de Mesquita Filho | Lourenço Filho | Manoel Bomfim
Manuel da Nóbrega | Nísia Floresta | Paschoal Lemme | Paulo Freire
Roquette-Pinto | Rui Barbosa | Sampaio Dória | Valnir Chagas

Alfred Binet | Andrés Bello
Anton Makarenko | Antonio Gramsci
Bogdan Suchodolski | Carl Rogers | Célestin Freinet
Domingo Sarmiento | Édouard Claparède | Émile Durkheim
Frederic Skinner | Friedrich Fröbel | Friedrich Hegel
Georg Kerschensteiner | Henri Wallon | Ivan Illich
Jan Amos Comênio | Jean Piaget | Jean-Jacques Rousseau
Jean-Ovide Decroly | Johann Herbart
Johann Pestalozzi | John Dewey | José Martí | Lev Vygotsky
Maria Montessori | Ortega y Gasset
Pedro Varela | Roger Cousinet | Sigmund Freud



FRIEDRICH HEGEL

Jürgen-Eckardt Pleines

Tradução e organização
Silvio Rosa Filho



ISBN 978-85-7019-553-1
© 2010 Coleção Educadores
MEC | Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana

Esta publicação tem a cooperação da UNESCO no âmbito do Acordo de Cooperação Técnica MEC/UNESCO, o qual tem o objetivo de contribuir para a formulação e implementação de políticas integradas de melhoria da equidade e qualidade da educação em todos os níveis de ensino formal e não formal. Os autores são responsáveis pela escolha e apresentação dos fatos contidos neste livro, bem como pelas opiniões nele expressas, que não são necessariamente as da UNESCO, nem comprometem a Organização.

As indicações de nomes e a apresentação do material ao longo desta publicação não implicam a manifestação de qualquer opinião por parte da UNESCO a respeito da condição jurídica de qualquer país, território, cidade, região ou de suas autoridades, tampouco da delimitação de suas fronteiras ou limites.

A reprodução deste volume, em qualquer meio, sem autorização prévia, estará sujeita às penalidades da Lei nº 9.610 de 19/02/98.

Editora Massangana
Avenida 17 de Agosto, 2187 | Casa Forte | Recife | PE | CEP 52061-540
www.fundaj.gov.br

Coleção Educadores
Edição-geral
Sidney Rocha
Coordenação editorial
Selma Corrêa
Assessoria editorial
Antonio Laurentino
Patrícia Lima
Revisão
Sygya Comunicação
Revisão técnica
Erick Calheiros de Lima
Ilustrações
Miguel Falcão

Foi feito depósito legal
Impresso no Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Fundação Joaquim Nabuco. Biblioteca)

Pleines, Jürgen-Eckardt.

Friedrich Hegel / Jürgen-Eckardt Pleines; Sílvio Rosa Filho (org.). – Recife:

Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

132 p.: il. – (Coleção Educadores)

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7019-553-1

1. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. 2. Educação – Pensadores – História. I. Rosa Filho, Sílvio. II. Título.

CDU 37

SUMÁRIO

- Apresentação por Fernando Haddad, 7
- Ensaio, por Jürgen-Eckardt Pleines, 11
- A moderna cultura teórica e a prática, 19
 - A noção moderna de entendimento, 23
- Hegel na sala de aula, por Sílvio Rosa Filho, 27
- A sombra de Hegel, 28
 - Temporada nas zonas de sombra, 33
 - Novos aspectos de *Emílio*, 38
- Textos selecionados, 41
1. Transição a uma nova época, 41
 - 1.1. Nova educação do espírito, 41
 - 1.2. O conceito do todo, o todo mesmo e o seu processo, 41
 2. A meta da educação: fazer do homem um ser independente, 48
 3. Mudanças naturais: uma visada antropológica, 49
 - 3.1. As idades da vida em geral, 49
 - 3.2. As idades da vida: determinação da diferença, 50
 - 3.3. As forças do hábito, 60
 4. Luta e reconhecimento da autoconsciência, 61
 5. Dominação e servidão, 63
 6. O espírito prático, 64
 - 6.1. Direito, 65
 - 6.2. Moralidade, 66
 7. Deveres para consigo, 67

- 8. O sistema das carências, 70
 - 8.1. As modalidades da carência e da satisfação, 70
 - 8.2. As modalidades do trabalho, 72
 - 8.3. A riqueza patrimonial, 74
 - 8.4. Os estamentos, 75
- 9. Estado, 78
 - 9.1. Na filosofia do direito, 78
 - 9.2. Na enciclopédia das ciências filosóficas, 79
 - 1º) Direito político interno, 80
 - 2º) O direito político externo, 87
 - 3º) A história mundial, 88
- 10. História, 90
 - 10.1. O curso da história do mundo, 90
 - 10.2. Que a razão governa o mundo, 93
- 11. Filosofia da história e revolução francesa, 94
- 12. Arte, 96
 - 12.1. Nas preleções sobre estética, 96
 - 12.2. Na enciclopédia das ciências filosóficas, 99
- 13. Religião, 101
 - 13.1. Religião e filosofia, 101
 - 13.2. Religião revelada, 102
 - 13.3. Passagem à filosofia, 103
- 14. Filosofia, 104
 - 14.1. Na enciclopédia, 104
 - 14.2. Na história da filosofia, 110

Cronologia, 115

Bibliografia, 119

- Obras de Hegel, 119
- Obras sobre Hegel, 119
- Obras de Hegel em português, 128
- Obras sobre Hegel em português, 128

APRESENTAÇÃO

O propósito de organizar uma coleção de livros sobre educadores e pensadores da educação surgiu da necessidade de se colocar à disposição dos professores e dirigentes da educação de todo o país obras de qualidade para mostrar o que pensaram e fizeram alguns dos principais expoentes da história educacional, nos planos nacional e internacional. A disseminação de conhecimentos nessa área, seguida de debates públicos, constitui passo importante para o amadurecimento de ideias e de alternativas com vistas ao objetivo republicano de melhorar a qualidade das escolas e da prática pedagógica em nosso país.

Para concretizar esse propósito, o Ministério da Educação instituiu Comissão Técnica em 2006, composta por representantes do MEC, de instituições educacionais, de universidades e da Unesco que, após longas reuniões, chegou a uma lista de trinta brasileiros e trinta estrangeiros, cuja escolha teve por critérios o reconhecimento histórico e o alcance de suas reflexões e contribuições para o avanço da educação. No plano internacional, optou-se por aproveitar a coleção *Penseurs de l'éducation*, organizada pelo *International Bureau of Education* (IBE) da Unesco em Genebra, que reúne alguns dos maiores pensadores da educação de todos os tempos e culturas.

Para garantir o êxito e a qualidade deste ambicioso projeto editorial, o MEC recorreu aos pesquisadores do Instituto Paulo Freire e de diversas universidades, em condições de cumprir os objetivos previstos pelo projeto.

Ao se iniciar a publicação da Coleção Educadores*, o MEC, em parceria com a Unesco e a Fundação Joaquim Nabuco, favorece o aprofundamento das políticas educacionais no Brasil, como também contribui para a união indissociável entre a teoria e a prática, que é o de que mais necessitamos nestes tempos de transição para cenários mais promissores.

É importante sublinhar que o lançamento desta Coleção coincide com o 80º aniversário de criação do Ministério da Educação e sugere reflexões oportunas. Ao tempo em que ele foi criado, em novembro de 1930, a educação brasileira vivia um clima de esperanças e expectativas alentadoras em decorrência das mudanças que se operavam nos campos político, econômico e cultural. A divulgação do *Manifesto dos pioneiros* em 1932, a fundação, em 1934, da Universidade de São Paulo e da Universidade do Distrito Federal, em 1935, são alguns dos exemplos anunciadores de novos tempos tão bem sintetizados por Fernando de Azevedo no *Manifesto dos pioneiros*.

Todavia, a imposição ao país da Constituição de 1937 e do Estado Novo, haveria de interromper por vários anos a luta auspiciosa do movimento educacional dos anos 1920 e 1930 do século passado, que só seria retomada com a redemocratização do país, em 1945. Os anos que se seguiram, em clima de maior liberdade, possibilitaram alguns avanços definitivos como as várias campanhas educacionais nos anos 1950, a criação da Capes e do CNPq e a aprovação, após muitos embates, da primeira Lei de Diretrizes e Bases no começo da década de 1960. No entanto, as grandes esperanças e aspirações retrabalhadas e reavivadas nessa fase e tão bem sintetizadas pelo *Manifesto dos Educadores de 1959*, também redigido por Fernando de Azevedo, haveriam de ser novamente interrompidas em 1964 por uma nova ditadura de quase dois decênios.

* A relação completa dos educadores que integram a coleção encontra-se no início deste volume.

Assim, pode-se dizer que, em certo sentido, o atual estágio da educação brasileira representa uma retomada dos ideais dos manifestos de 1932 e de 1959, devidamente contextualizados com o tempo presente. Estou certo de que o lançamento, em 2007, do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), como mecanismo de estado para a implementação do Plano Nacional da Educação começou a resgatar muitos dos objetivos da política educacional presentes em ambos os manifestos. Acredito que não será demais afirmar que o grande argumento do *Manifesto de 1932*, cuja reedição consta da presente Coleção, juntamente com o *Manifesto de 1959*, é de impressionante atualidade: “Na hierarquia dos problemas de uma nação, nenhum sobreleva em importância, ao da educação”. Esse lema inspira e dá forças ao movimento de ideias e de ações a que hoje assistimos em todo o país para fazer da educação uma prioridade de estado.

Fernando Haddad
Ministro de Estado da Educação



GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL¹
(1770-1831)

Jürgen-Eckardt Pleines²

Conforme ao uso da língua alemã, Hegel emprega o termo *Bildung* em sentidos vários: a ele recorre tanto nos juízos que profere sobre a natureza, sobre a sociedade e sobre a civilização (*Kultur*), como nos desenvolvimentos e configurações que delas apresenta. Tal conceito, portanto, se estende, passando pelos processos de maturação ética e espiritual [*nisus formativus*], até as formas espirituais mais elevadas da religião, da arte e da ciência, em que se manifesta o espírito de um indivíduo, de um povo ou da humanidade. No caso, a acepção especificamente pedagógica ou educativa da palavra desempenha um papel inteiramente subalterno.

No que se segue, portanto, se a obra de Hegel, sob seu aspecto pedagógico, é primeiramente encarada na perspectiva de uma teoria da educação, não se trata de uma decisão preconcebida e arbitrária, em detrimento do conteúdo do texto e de sua interpretação legítima. Ao contrário, apenas encarando-a desse modo é que se está em condições de apreciar, justamente, a eventual importância de reflexões tipicamente hegelianas acerca do que hoje comumente se chama de “ação educativa” e, nas circunstâncias atuais, fazer-lhes novamente justiça, sob uma forma modificada.

¹ Este perfil foi publicado em *Perspectives: revue trimestrielle d'éducation comparée*. Paris, Unesco: Escritório Internacional de Educação, v. 23, n. 3-4, pp. 657-668, 1993.

² Jürgen-Eckardt Pleines (Alemanha) é professor nos departamentos de educação e de filosofia da Universidade de Karlsruhe, assinou numerosas publicações sobre a razão, a estética, a ética, e, em particular, é o autor de *Hegels Theorie der Bildung* [A teoria hegeliana da cultura] (dir. publ., 1983-1986) e de *Begreifendes Denken: Vier Studien zu Hegel* (1990) [Compreender a filosofia: quatro estudos sobre Hegel (1990)].

A favor de Hegel, é preciso notar que, por razões históricas e atinentes à lógica de sua exposição (diferentemente de Kant, por exemplo), ele atribui ao conceito de *Bildung* um *ônus de prova* muito pesado, tanto na *Fenomenologia do espírito* como nos *Princípios da filosofia do direito*. São esses os textos que permitem ver melhor de que ângulo Hegel podia apreciar o “ponto de vista da cultura” e em que ele enxergava os seus limites e problemas.³

Entretanto, para dispor de uma imagem de conjunto dos diferentes ângulos a partir dos quais é visto o problema da *Bildung*, tanto em seu aspecto natural e intelectual como moral e cultural, é preciso ir além das fontes mencionadas e tomar em consideração textos concernentes à estética, à filosofia da religião e mesmo à lógica, em que, constantemente, encontram-se visões espantosas sobre a *paideia* grega e sobre o princípio de cultura típica dos tempos modernos. Em todo o caso, os mais distintos hegelianos no domínio pedagógico sempre se pronunciaram nesse sentido; e nesse nível se permanece quando se chega a perguntar, com Willy Moog, se o princípio mais totalizante da *Bildung*, quase inteiramente elaborado por Hegel, não relativizaria a missão da educação (*Erziehung*), ou mesmo a tornaria supérflua.⁴

O conceito de educação, no entanto, não era estranho a Hegel. Fazia parte das grandes ideias da época, mesmo se o seu lugar não fosse incontestado na oposição entre educação, cultura e ensino, num momento em que não era mais possível abranger as orlas de toda educação que se soubesse devedora do princípio da razão prática. Ao termo educação, Hegel associava também ideias mais sólidas

³ Gustav Thaulow, *Hegels Ansichten über Erziehung und Unterricht* [As opiniões de Hegel sobre a educação e o ensino], v. 4, Glashütten, 1974, (Kiel, 1853); J.-E. Pleines (dir. publ.), *Hegels Theorie der Bildung* [A teoria hegeliana da cultura], v. 1: Materialien zu ihrer Interpretation [Materiais de apoio à interpretação]; v. 2: Kommentare [Comentário]; Hildesheim/Zurique/Nova Iorque, 1983-1986. O primeiro volume contém textos originais, provenientes de diversas edições da obra de Hegel; o segundo dá conta das interpretações importantes formuladas a partir de 1900.

⁴ Willy Moog, *Grundfragen der Pädagogik der Gegenwart* [As questões fundamentais em pedagogia hoje], Osterwieck/Leipzig, 1923, p. 114.

que, na verdade, em nenhuma outra parte haviam sido desenvolvidas em contexto tão amplo; o intérprete, portanto, se vê obrigado a recolher, na obra completa, anotações isoladas, dispersas, ocasionalmente rapsódicas e reuni-las à maneira de um mosaico, antes de tirar delas as suas conclusões. Assim, vamos nos ater antes de tudo aos *Escritos de Nuremberg* e às passagens da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, que dão informações sobre a evolução natural, intelectual e ética. A esse respeito, com efeito, também encontramos reflexões sobre a necessidade e os limites das medidas a tomar em matéria de educação, assim como sobre a missão de um ensino geral, especializado e filosófico.

Mas, mesmo nesses escritos que em circunstâncias diversas tratam de questões pedagógicas, muitas expectativas serão frustradas, pois é preciso não superestimar o interesse que Hegel dedica ao que ordinariamente chamamos de educação da vontade ou formação do caráter. Não sem razão, com efeito, ele receava que esforços educativos desse tipo não recaíssem sub-repticiamente na doutrinação ou no adestramento, abandonando, no meio do caminho, a razão tal como ela se exprime no entendimento, na prudência e na sagacidade do indivíduo. E no entanto, no domínio mais restrito dos esforços intencionais e das atividades docentes, é possível extrair, da obra de Hegel, os elementos de uma doutrina da educação cuja meta mais nobre consiste em vencer, no plano teórico e no plano prático, a teimosia e os interesses egoístas, para finalmente conduzi-los àquela comunidade do saber e da vontade que é a condição primeira de toda via ética e civilizada.

É significativo que Hegel assinale, para a pedagogia, “a cultura do espírito subjetivo”⁵; que, a propósito da situação do docente, ele recorde “a que ponto Cristo, em seu ensino, só tinha em vista a

⁵ Lógica. II, 177. As citações de Hegel são extraídas de *Theorie-Werkausgabe* (obras de Hegel em vinte volumes), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1971 (citada com a abreviação WW); ver, a seguir, a rubrica “Principais obras de Hegel sobre a educação”, ou, excepcionalmente, da edição Meiner, Philosophische Bibliothek (PhB), Leipzig, 1928, e Hamburgo,

formação [*Bildung*] e a perfeição do indivíduo”.⁶ Nos dois casos, segundo Hegel, a tarefa é “tornar os homens morais”. Por conseguinte, a pedagogia considera o homem como um ser “natural” e mostra a via “para fazê-lo renascer, para transformar sua primeira natureza numa segunda que é espiritual, de tal modo que esse elemento espiritual se torne para ele um hábito”.⁷ Por essa via, o ser humano “toma posse do que ele tem por natureza”, e, assim, é espírito.⁸ Mas para chegar a tanto, é preciso que inicialmente a “singularidade da vontade” se ponha a tremer; é preciso que sobrevenha o sentimento da “nulidade do egoísmo” e “o hábito da obediência”.⁹ No interesse de sua própria educação, o homem deve aprender a renunciar a suas representações puramente subjetivas e a acolher os pensamentos de outrem,¹⁰ se é certo que estes são superiores aos dele.

1962. Conservaram-se as referências do original quando as obras ou passagem citadas não foram traduzidas para o francês ou quando, como no caso da edição Meiner, o original pôde ser consultado. As referências das obras citadas em sua tradução francesa são as seguintes: *Abrégé: Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. Bourgeois, Vrin, Paris, 1970 – A terceira parte: “A filosofia do espírito”, 1988, traduz a versão de 1817, enquanto WW, X, reproduz a versão de 1830; manteve-se, no caso, a referência do original. *Esthétique: Leçons sur l'esthétique*, trad. Jankélévitch, coll. Champs, Flammarion, Paris, 1979; aqui também, a versão do texto traduzido em francês não é a reproduzida em WW, XII. Por isso, quando necessário, foram traduzidas as citações de Hegel, mantendo em nota a referência ao original. O mesmo ocorre, em certos casos, com outros textos. *HPh: Leçons sur l'histoire de la philosophie*, trad. Garniron, Vrin, Paris, 1985. *Log: Science de la logique*, trad. Labarrière et Jarczyk, Aubier-Montaigne, Paris, 1972 e 1976. *PhD: Principes de la philosophie du droit*, trad. Déraathé, Vrin, Paris, 1982. *Phéno: Phénoménologie de l'esprit*, trad. Hyppolite, Aubier-Montaigne, s.d. – Assinalemos a nova tradução de J.-P. Lefebvre, Aubier, Paris, 1991. *PhR: Leçons sur la philosophie de la religion*, trad. Gibelin, Vrin, Paris, 1970-1971. *Propéd: Propédeutique philosophique*, trad. Gandillac, Editions Gonthier, coll. Méditations, Paris, 1963. *RH: La raison dans l'histoire*, trad. Papaioannou, UGC, 10/18, Paris, 1979. Textes pédagogiques: “Écrits de Nuremberg”, in: *Textes pédagogiques*, trad. Bourgeois, Vrin, Paris, 1978.

⁶ H. Nohl, *Hegels theologische Jugendschriften* [Escritos teológicos de juventude], Tübingen, 1907, p. 360.

⁷ PhD, 196, ad.

⁸ HPh, II, 368.

⁹ WW, X, 225.

¹⁰ WW, XVIII, 228.

Por isso, não convém permitir que o homem “se entregue simplesmente a seu bel-prazer”, o que deixaria as portas inteiramente abertas ao arbítrio. Tal capricho, que nele contém o germe “do mal”, deve mesmo ser quebrado pela “disciplina”.¹¹ É em consideração a essa tarefa que é preciso compreender a passagem do amor natural na família ao rigor e à imparcialidade da escola, onde a criança é “não somente amada, mas também criticada e julgada segundo determinações universais”.¹² Por conseguinte, a escola se funda na vontade comum, e o interesse do ensino se concentra unicamente na coisa que deve ser apresentada e captada.

Logo, a tarefa da educação consiste não somente em tomar as medidas necessárias para que o desenvolvimento natural e espiritual transcorra, tanto quanto possível, sem entraves, mas, também, para que a vida individual e comunitária seja conduzida a sua mais elevada perfeição num discurso refletido, num pensamento penetrante e numa ação conforme à razão. Segundo a convicção de Hegel, isso só seria possível se, de um ponto de vista ao mesmo tempo prático e poético, fossem ultrapassadas a separação psicológica entre a vontade e a razão, assim como a disjunção, imposta pela moral moderna, entre virtudes éticas e dianoéticas. Com efeito, essas duas oposições tendem a destruir a unidade da ação e confinam na incapacidade de reconhecer-se em seus atos e em suas obras.

De um ponto de vista filosófico, essa alienação conduzira, como se sabe, a uma ética superficial do sucesso, de um lado, e, como reação, a uma ética da opinião, na interiorização da qual Hegel via o perigo do isolamento ético e moral. Daí a dureza de seu juízo sobre a “ironia romântica” e suas consequências para a ética filosófica. Desmembrada entre o além desejado e o aquém decepcionante, a nova filosofia moral refletia manifestamente uma consciência dilacerada e desbaratada, cuja certeza e cuja verdade

¹¹ WW, X, 82.

¹² Ibid.

eram, no fundo, a contradição em que ela se achava cativa, e a esperança de sair, graças a um auxílio externo, dessa situação efetivamente desesperada. Incrustada nesse horizonte de questões, que conduz muito além dos interesses pedagógicos, é que é preciso compreender a análise hegeliana da cultura: essa análise buscava elevar, ao plano do conceito, um problema simultaneamente histórico e sistemático, que abrangia todas as formas da consciência da época e impelia a uma mediação.

No que respeita às concepções antiga, medieval e moderna da cultura, Hegel estudou a fundo as possibilidades e os limites, sem dúvida como nenhum outro, antes ou depois dele: no processo de formação moral e intelectual, assim como em suas etapas e em suas manifestações, o filósofo distinguia lados diversos, planos diversos, formas diversas. Em todo momento, via ali o perigo do “excesso de cultura” (*Überbildung*)¹³ ou da “perversão da cultura” (*Verbildung*), e enumerava, também, as razões pelas quais o “ponto de vista” esclarecido “da cultura”,¹⁴ apesar de sua importância absoluta e reconhecida,¹⁵ devia legitimamente cair em descrédito.¹⁶ Assim, Hegel foi certamente o maior teórico da cultura do idealismo alemão, mas, ao mesmo tempo, o crítico mais incisivo do princípio moderno de cultura, o qual ameaçava ser revertido em “egoísmo da cultura” ou em puro meio para “exercer dominação e dar livre curso ao arbítrio”.¹⁷

Quanto à indispensável “aquisição” de conhecimentos,¹⁸ que ao mesmo tempo enriquece, transforma e libera o sujeito cognoscente

¹³ *Esthétique*, I, 339 e ss.

¹⁴ WW, VII, 345; cf., também, XII, 89.

¹⁵ WW, VII, 344.

¹⁶ WW, VII, 345.

¹⁷ PhD, 304.

¹⁸ “O que o homem deve ser, ele não o sabe por instinto, mas é preciso que o adquira. É nisso que se fundamenta o direito da criança a ser educada” (PhD, 208, nota 26).

e agente,¹⁹ Hegel lembrava que era preciso, nesse processo, tomar em consideração não apenas o lado subjetivo-formal da “assimilação” e do “uso” do saber absorvido, mas também refletir o seu lado objetivo, pelo qual o próprio saber se torna vivo e remodelado conforme ao espírito do tempo.²⁰ Decerto, segundo Hegel, o ser singular deve inicialmente percorrer, no processo de aprendizado, “os graus de cultura do espírito universal”; porém, mediante consideração refletida da natureza e razoável moldagem da história, a própria substância seria transformada. Nesse duplo sentido, o processo da cultura não deve ser visto como o calmo rolamento dos elos de uma cadeia; antes, a cultura deve ter uma matéria e um objeto anteriores que, de maneira autônoma, ela trabalha, modifica e reformula.²¹ Mas isso só será possível se o espírito, por sua vez, tiver se desapegado da “imediatez da vida substancial”, adquirido “o conhecimento dos princípios fundamentais e dos pontos de vista universais” e elevado ao “pensamento da coisa”,²² que então ele manejar racionalmente, em pensamento e em ato. Por conseguinte, o lado subjetivo do processo da cultura, que permite pôr a condição do ser humano numa “base de livre espírito”,²³ é descrito nos seguintes termos: “tal individualidade se cultiva ao que ela é em si, e somente assim ela é em si um ser-aí efetivo. Quanto mais cultura tiver, maior a sua efetividade e a sua potência”.²⁴

¹⁹ Meiner, PhB, 165, p. 311. – Cf., também, PhD, 219: “Em sua destinação absoluta, a cultura é, portanto, a libertação e o trabalho da libertação superior [...]”

²⁰ Phéno, I, 12. Cf., ibid, p. 57: “O que, sob o ângulo do indivíduo singular, se manifesta como sua cultura é o momento essencial da própria substância, isto é, a passagem imediata de sua universalidade pensada na efetividade ou na alma simples da substância, aquilo mediante o qual o em-si é um Reconhecido e um ser-aí”.

²¹ Meiner, PhB, 165, p. 311.

²² Phéno, I, 8. Cf. HPh, I, 75: “A verdadeira cultura [Bildung] não consiste tanto em dirigir sua própria atenção sobre si, ocupar-se de si como indivíduo, o que é vaidade, mas esquecer-ser, aprofundar o universal na coisa, o que é esquecimento de si”.

²³ WW, X, 52.

²⁴ Phéno, II, pp. 56-57.

Desses diversos pontos de vista e desses diversos níveis da ideia moderna de cultura, ressalta-se também a distinção decisiva entre cultura teórica e cultura prática, distinção que decorre da diferença entre razão observadora e razão ativa;²⁵ com isso, ela traz à luz duas formas do saber que se distinguem essencialmente, não somente do ponto de vista de seu objeto e de sua gênese, mas, também, de sua legitimação. Elas têm em comum, entretanto, a capacidade de renunciar à “particularidade” do saber como do querer, para imprimir em ambos o “selo da universalidade”. Considerada desse modo, a cultura é sempre uma “forma do pensamento” que consiste no fato de que “o homem sabe se conter, não se limita a agir segundo suas inclinações e desejos, mas se recolhe”. Graças a isso, ele confere ao objeto uma “posição livre” e “habituia-se à vida contemplativa”.²⁶ Tal “produção da universalidade do pensamento”, tal consumação da abstração racional é o valor absoluto da cultura,²⁷ valor que não se instaura por si mesmo. Tendo em vista o saber teórico e o saber prático, Hegel fala de um “duro trabalho contra a subjetividade”²⁸ do sentimento e da conduta, da opinião e do querer enquanto seguirem o simples “bel-prazer”.²⁹ A cultura teórica comporta, antes de tudo, conhecimentos variados e determinados, assim como “a universalidade dos pontos de vista”, a partir dos quais emitir juízo sobre as coisas; em outros termos: “o sentido dos objetos em sua livre autonomia, sem interesse subjetivo”.³⁰ Da cultura prática, em compensação, ressalta-se o fato de que o ser humano, ao satisfazer suas

²⁵ PhD, 72, nota 19. – Cf. *Ibid.* a concepção segundo a qual “a diferença entre o pensamento e a vontade é somente a diferença entre a atualidade teórica e a atitude prática [...], pois a vontade é uma forma particular do pensamento: o pensamento que se traduz na existência empírica [Dasein], o pensamento como inclinação a dar-se uma existência empírica”. Cf., também, WW, X, 240-246.

²⁶ RH, 87.

²⁷ PhD, 84 e 218-219.

²⁸ PhD, 219; cf., também, as páginas seguintes.

²⁹ Meiner, PhB, 165, pp. 184 e ss.

³⁰ Propéd., § 42.

carências naturais, dá provas de sabedoria e de medida. Isso só é possível se ele estiver liberto da natureza cega, se entregar-se a fundo à sua vocação e, finalmente, se for capaz não somente de limitar “suas carências naturais ao estritamente necessário, mas, também, sacrificá-las a tarefas mais elevadas”.³¹

A moderna cultura teórica e a prática

O que Hegel soube apreciar, mas também lamentar, na forma moderna da cultura teórica e prática, foi o seu caráter puramente formal e o seu subjetivismo estreito. Teoricamente, é antes de tudo o ponto de vista gnoseológico da filosofia moderna da reflexão³² que, conjugado com a psicologia moderna do poder, turva o olhar para a coisa mesma em sua originalidade e em sua adequação interna.³³ Praticamente, Hegel desaprovava, indo mais longe, a incompreensão dos poderes do espírito objetivo, tais como eles se manifestam publicamente nas instituições morais, com toda autonomia e liberdade transmitidas pela língua da sociedade e da civilização. Por isso, estimava altamente “a originalidade da cultura grega enquanto intelectualidade pessoal para si mesma”,³⁴ ao mesmo tempo, graças ao exemplo dos sofistas, advertia contra uma cultura frouxa, subjetiva ou estrategicamente orientada, afirmando que ela se confunde com o “mal moderno”.³⁵ Esse “ponto de vista [...] da subjetividade só pode aparecer numa época de alta cultura, num momento em que a seriedade da fé desapareceu e a consciência só tem sua essência na vaidade de todas as coisas”.³⁶

³¹ Propéd., § 43.

³² PhD, 81 e WW, XII, pp. 25 e ss.

³³ Cf. Kant, *Critique du jugement*, Vrin, Paris, 1928, §§ 63 a 66 e o desenvolvimento de Hegel: Log., II, 247-271; op. cit., II, pp. 177 e ss; Abrégé, 184-187; WW, XVII, 31-45.

³⁴ Hegel, *Fragments nos Hegelstudien*, vol. 1, p. 18.

³⁵ WW, VII, 283 (ad. Ao § 140, não traduzido em PhD – mas, cf., também, PhD, 189.

³⁶ Ibid. ad.

Mas é a esse mesmo ponto de vista que se dirige o reproche de ceder lugar ao bel-prazer e ao arbítrio, tanto no plano teórico como no plano prático.

Hegel também tinha consciência da origem e da necessidade da ideia de cultura: nos sofistas, aos quais a filosofia devia toda a sua formação (*Bildung*)³⁷, a posição intermediária da cultura chamava a atenção para um dilema que haveria de permanecer até a época moderna. Com efeito, ao referir-se a Sócrates, Hegel afirmava que o espírito, subjetiva e objetivamente, deve ter atingido “certo grau de cultura intelectual” antes de chegar à filosofia,³⁸ por isso, atribui à cultura um “valor infinito”.³⁹ Por outro lado, fala de um “absoluto ponto de passagem”, para indicar a fronteira de toda cultura que se obstina em seu ponto de vista, no lugar de passar ao “pensamento conceitual”.⁴⁰ Tal perigo rondava já os sofistas;⁴¹ porém, ele só se desenvolveu plenamente na escolástica tardia e na filosofia moderna das luzes. Segundo essa opinião, a característica comum às duas formas da filosofia das luzes seria a de que só tiveram como objeto “a cultura formal do entendimento, mas não a razão”.⁴²

No que concerne ao princípio de cultura típico da modernidade, Hegel certamente reconhece que a cultura sempre teve significação determinante, e que, na época da Reforma, adquiriu “uma significação com valor particular”.⁴³ Ora, tal “cultura da reflexão”, precisamente, engendrou, tanto no plano da vontade como no do juízo, a necessidade de “manter firmemente pontos de vista universais e, de acordo com eles, regular o particular de tal modo que formas, leis,

³⁷ HPh, II, 243; cf., também, páginas seguintes.

³⁸ Cf. RH, 202-215.

³⁹ PhD, 219.

⁴⁰ Phéno, pp. 50-51 e ss.

⁴¹ Cf. HPh, II, 239-378 e Meiner, PhB, 171, p. 915: *Sophistik des Denkes*.

⁴² Meiner, PhB, 165, p. 311.

⁴³ Meiner, PhB, 165, p. 311.

deveres, direitos, máximas universais assumem valor básico para determinação e reinam essencialmente”.⁴⁴ Entretanto, essa cultura atingiu apenas o “livre juízo”, mas não o conceito que pensa a si mesmo. Logo, permaneceu formal e apegada unilateralmente à subjetividade do sujeito que se sabe e que quer. Isso apareceu por ocasião da análise da consciência cívica (*bürgerlich*), assim como no juízo sobre a Revolução Francesa, que estava em condições de colocar o sujeito em situação de liberdade absoluta, mas que não podia conferir à liberdade um sentido positivo, isto é, um conteúdo firme e uma forma objetivamente convincente. Por isso, sua cultura tornou-se a “fonte de sua ruína”⁴⁵, cujos efeitos haveriam de se fazer sentir rapidamente nos domínios teórico e prático, ainda que de modo diferente.

Ao tomar como objeto de sua crítica essa ambiguidade de toda cultura moderna, Hegel chegou a falar em problemas de cuja sombra, até hoje, não podemos sair. Com efeito, o duplo sentido de exteriorização (*Entäusserung*) e de alienação (*Entfremdung*), que constitui algo próprio a toda cultura, inelutavelmente deixou os seus traços na história do espírito e se insinuou de modo igualmente irrevogável em nosso pensamento, em nosso discurso e em nosso comportamento. Nesse sentido, como se sabe, Hegel considerava que a tarefa primeira da *Fenomenologia do espírito* era a de conduzir “o indivíduo de seu estado inculto ao saber”⁴⁶, o que, naturalmente, só parecia possível pela “exteriorização de seu Si imediato”.⁴⁷ Hegel também gostava de falar nesse contexto de “alienação”, que sempre intervém praticamente quando o espírito descaiu da confiança na moralidade imediata e tomou consciência de si mesmo como de um sujeito moral.⁴⁸ Nesse mesmo movimento de balança, a “cultura

⁴⁴ Cf. *Esthétique*, I, p. 27; cf., também, WW, XIII, pp. 80 e ss.

⁴⁵ RH, 87.

⁴⁶ Phéno, I, p. 24; cf., também, páginas seguintes.

⁴⁷ Meiner, PhB.

⁴⁸ Meiner, PhB, 171, pp. 243 e ss. (em particular, p. 250).

consumada” chega a ser posta em relação com os “perigos da morte”,⁴⁹ situação que, para a história do espírito, se aproxima do fenômeno da “ironia romântica”⁵⁰ e será discutida no quadro da “sociedade burguesa” e de seus sucedâneos.⁵¹

Entretanto, a contradição intrínseca na qual se achava o conjunto da cultura moderna, e que ela não estava em condições de compreender nem de ultrapassar, desviou a concepção do mundo moral, que nela se fundava, para uma autocerteza arrogante e para uma crítica infundada de tudo o que estava presente e existente. Hegel exprimiu essa duvidosa certeza de toda “cultura moral” nos seguintes termos: “Intrinsecamente, esse mesmo negativo diz respeito, portanto, à cultura; o caráter do sentimento da mais profunda revolta contra tudo o que está “em vigor”, o que quer ser para a autoconsciência um ser estranho, o que quer ser sem ela, ali onde ela não se encontra; uma segurança extraída da verdade da razão, que, afrontando toda a perda de si que é o mundo intelectual, está certa da perda deste último”. A isso se acrescenta, de modo significativo, o reverso do ponto de vista moral: “O aspecto positivo, são pretensas verdades imediatamente evidentes do grande bom senso [...], que não contém nada mais do que a verdade e a exigência de encontrar-se a si mesmo, e permanece nessa exigência”.⁵² Contra essa irônica suspensão de todo dado, suspensão que não deixa subsistir nada de real diante de seu próprio juízo e que proclamou a si mesma como a única medida do Bem e do Justo, objeta Hegel: “Os iniciantes são sempre levados a criticar tudo; em contrapartida, os que tiverem uma cultura acabada, em todas as coisas veem o que há de positivo”.⁵³

⁴⁹ Cf. Phéno, II, pp. 199-200.

⁵⁰ Meiner, PhB, 171, p. 263.

⁵¹ WW, XVIII, 460; cf., também, PhD, pp. 186-189 (a propósito de Solger).

⁵² WW, XX, 291; HPh, VI, p. 1718.

⁵³ PhD, 270, ad. (sobre a ironia, cf., também, HPh, II, 288 e ss.).

A noção moderna de entendimento

O problema da cultura tipicamente moderna é captado de maneira ainda mais fundamental, quando lhe é feito o reproche de se achar em estado de dilaceramento interno e manifestá-lo em sua linguagem.⁵⁴ Essa crítica termina com a seguinte consideração: “A cultura intelectual, o entendimento moderno, suscita no ser humano essa oposição que faz dele um anfíbio, no sentido de que doravante ele deve viver em dois mundos que se contradizem tanto que também a consciência agora se arrasta nessa contradição e, lançada de lá para cá, é incapaz de encontrar para si mesma satisfação aqui ou ali”.⁵⁵ Porém, se a cultura é essa mesma contradição, contradição que não sabe resolver racionalmente, então ela permaneceu guindada em seus juízos que emanam do entendimento, que separam, enquanto oposições imediatas, essência e fenômeno, ser e dever-ser, o prosaico mundo terreno e o além ideal, o incomparavelmente divino e o deploravelmente humano.

Para Hegel, porém, isso era apenas a meia verdade dessa forma de consciência profundamente irônica ou mesmo desesperada: nessas mesmas oposições escondia-se a esperança de uma “mediação” ou de uma “reconciliação”. Como se pode ler na mesma passagem, um pouco adiante:

Ora, nessa dualidade da vida e da consciência, para a cultura moderna e para seu entendimento, há somente a exigência de resolver tal contradição. Porém, como o entendimento não pode desdizer a fixidez das oposições, essa resolução permanece, para a consciência, um puro dever [...]

Se, com Hegel, o “ponto de vista da cultura” for considerado dessa maneira, tanto sob o aspecto da história como sob o do sistema, então ele aparece como um momento necessário no processo de amadurecimento universal e simultaneamente individual do espí-

⁵⁴ PhD, 270, ad.

⁵⁵ WW, XIII, p. 82.

rito, que, na verdade, por causa de seu dilaceramento interior, ainda não chegou a si mesmo e espera por sua consumação futura. Logo, segundo a concepção de Hegel, essa consciência não somente está cindida, mas impele o seu automovimento à mediação das próprias oposições que ela mesma engendrou sem dar cabo delas. Como a vida nesse mundo se revela afinal insuportável,⁵⁶ a cultura acabou esperando que a filosofia oferecesse uma resposta para as questões que ela própria havia colocado, mas para as quais, nos limites de seu horizonte, ela não podia responder:

Daí a questão: tal oposição, tão universal, tão radical, que não vai além do puro dever-ser e do postulado da solução, será ela o verdadeiro em si e para si, será a suprema meta final? Se a cultura universal caiu nessa mesma contradição, então cabe à filosofia superar esses termos opostos, isto é, mostrar que nem o primeiro deles, em sua abstração, nem o outro, em sua igual unilateralidade, têm verdade, mas são aquilo que a si mesmo se dissolve; que a verdade só pode residir na reconciliação e na mediação de ambos, e que tal mediação é, não pura exigência, mas o consumado em si e para si, o que sempre está para se consumir.⁵⁷

A fissura em dois mundos, profundamente sentida pela cultura, e a “necessidade de filosofia”,⁵⁸ filosofia que devia regrar essa contradição sem a negar simplesmente em nome de um saber imediato ou absoluto, concernia em particular ao saber prático. Pois o crescente afastamento entre vida ética e moralidade, que devia acelerar-se no mundo moderno, conduzia a uma falta de orientação na palavra e na ação, onde a cultura estava profundamente implicada.⁵⁹ Assim, o reproche que Hegel já fizera à cultura dos sofistas, da qual a filosofia de um Platão ou de um Sócrates

⁵⁶ WW, XIII, p. 80.

⁵⁷ WW, XIII, p. 81.

⁵⁸ WW, XIII, pp. 81 e ss.

⁵⁹ *Différence des systèmes de Fichte et de Schelling*, trad., Méry, Ophrys, Gap-Paris, 1970, pp. 86-90: “A necessidade de filosofia”; cf., também, páginas seguintes.

permaneceu amplamente devedora, é um reproche ainda mais forte perante exigências de uma pura moral que, lançada em nome do absoluto, numa crítica radical das condições existentes, esquecia a realidade e o presente.

A verdade dessa cultura – que ou bem se comprazia em contradições irreconciliáveis ou bem, tomada de melancolia, esperava nostalgicamente sua redenção vinda do exterior – era ou o “sentimento da mais profunda revolta”,⁶⁰ ou a incapacidade de agir⁶¹ em um mundo que não se dobrava a suas exigências ideais e que, legitimamente, impunha suas próprias exigências a uma moral tornada estranha a si mesma. Assim, mediante a cultura moderna como porta-voz, foi suspensa a relação entre praxis e razão e abriram-se as portas para ideologias que deviam se tornar, sob muitos aspectos, perigosas para a ação dos homens. Esse perigo concernia igualmente a pedagogia, cuja defesa de uma “cultura da personalidade”⁶² aparece ocasionalmente tão duvidosa quanto a tendência a uma doutrina da educação, que, há tempos, não está segura de seu fundamento racional e que busca cada vez mais a sua salvação em irracionalismos que, comparados à posição hegeliana, ameaçam retirar o solo sob os seus pés.

⁶⁰ Cf. Tp, pp. 147-153; HPh, VI, p. 1718.

⁶¹ Ibid.

⁶² WW, X, pp. 84 e ss.



HEGEL NA SALA DE AULA
(notas para leitura de uma pequena antologia)
Sílvio Rosa Filho⁶³

Houvesse uma “filosofia hegeliana da educação”, no Brasil ela brilharia, justamente, pela ausência. Afora evocações avulsas ou menções feitas de passagem, o “sistema da ciência” de Hegel não enfibrou na modernização conservadora destes trópicos, esforço de construção nacional em que o positivismo, por exemplo, já apareceu como protagonista. Sua dimensão mais assertiva não comparece, tampouco, na oferta contemporânea de doutrinas pedagógicas, onde, facilmente, ela poderia ser confundida com alguma forma remota de “holismo”, ou com alguma oportunidade para substituir refis de propostas “generalistas”.

Acresce que, se os textos de Hegel não dedicam tratamento explícito a problemas de natureza pedagógica, a frequência mais assídua de suas obras tende a confirmar as dificuldades proverbiais de um método que nem sempre responde pelo nome de “dialética”. Esta palavra-chave, com efeito, não obedece a tratamentos hermenêuticos convencionais, nem se presta a abrir as portas e os portais de uma instituição de ensino médio ou superior. Palavras, frases e excertos, isolados do movimento argumen-

⁶³ Sílvio Rosa Filho (Brasil). Professor de filosofia na Universidade Federal de São Paulo. Publicou *Eclipse da moral: Kant, Hegel e o nascimento do cinismo contemporâneo* (São Paulo, Discurso Editorial – Barcarolla, 2009) e estudos sobre Hegel como “O sentido do engajamento” (*In: Questões de filosofia contemporânea*; São Paulo, Discurso Editorial, 2006; org. Anderson Gonçalves et. al.) e “Martial Guérout, crítico da crítica hegeliana: observações sobre o lugar da exegese em filosofia” (*In: Cadernos de filosofia alemã*; São Paulo, Publicação do Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, 1996; n. 1).

tativo em que se poderia colher o seu sentido, permitiriam antever, de saída, mais uma série de lugares comuns que por toda a parte assolam as filosofias da educação.

Na melhor das hipóteses, estaria o pensamento hegeliano cumprindo o destino moderno de permanecer onde sempre esteve. Certamente, desde o fim da filosofia clássica alemã, trata-se de uma força histórico-cultural considerável, confinada no *locus amoenus* das virtudes e virtualidades especulativas. Como se ficasse, nas altitudes de um estado em potência, preservado das desventuras de uma efetiva passagem ao ato: exumado, mas não submetido à prova dos nove de uma realidade local que lhe seria cordialmente avessa ou francamente inóspita; mas privando, em contrapartida, da boa companhia de Goethe e de Humboldt, ideais ativos de um humanismo em que ocorre ao pensamento de Hegel ser subsumido⁶⁴ e fazer, ali, as vezes de um autor bem comportado. – Promessa não cumprida da modernidade, portanto, poderia esta situação desfavorável *de fato* ser revertida em benefício *de direito*? Pelo sim ou pelo não, vantagens de um atraso que se prolonga por mais de dois séculos?

A sombra de Hegel

No início do século passado, Émile Chartier, mais conhecido pelo pseudônimo de Alain, propõe a seu público leitor o tema da criança como aspirante à vida adulta.⁶⁵ Empenhado em condensar a crítica hegeliana ao ideal iluminista que tentara reunir aprendizado e divertimento, imagina um diálogo entre o filósofo alemão e um

⁶⁴ Como, por exemplo, na obra de Franco Cambi, *História da pedagogia*; São Paulo, Edunesp, 1999; trad Álvaro Lorencini; pp. 416-420.

⁶⁵ Alain, *Propos sur l'éducation*. Paris, PUF, 1932; pp. 17-18. No Brasil, Maria Elisa Mascarenhas traduziu o livro com o título de *Reflexões sobre a educação* (São Paulo, Saraiva, 1978; cf. pp. 1-2). Originalmente, o texto em pauta foi publicado em 16 de agosto de 1913. Trata-se, na verdade, de um livre comentário da *Enciclopédia das ciências filosóficas* (§ 396 e adendo; v. 3, trad. bras., pp. 76 e ss.).

ensaísta em plena crise da Terceira República Francesa.⁶⁶ Para início de conversa, Alain segue a “encantadora ideia” de construir, para a criança, uma “ponte que vá de seus jogos às nossas ciências”. Passa, então, a enumerar as serventias providas por tal engenho: excitar prodigiosamente a atenção é a primeira; a segunda, permitir, desde os primeiros hábitos de infância e durante toda a vida adulta, a associação entre o estudo, o repouso e a alegria; exorcizar, de resto, o fantasma medieval que fizesse confundir os labores modernos do estudo com as práticas tenebrosas do suplício. Desse modo o jornalista de ideias palmilhava o seu caminho, ao lado de Montaigne.⁶⁷

A sombra de Hegel, entretanto, começa a falar mais alto. Por mais zeloso e simpático que pareça o jogo sugerido pelo pedagogo ilustrado, importa advertir que o ardil pode voltar-se contra si mesmo: o educador, ao fazer de conta que não ensina, é provável que, de fato, não ensine nada; e o mesmo pode valer para a criança ao fazer de conta que, por sua vez, não aprende. Antes de haver um processo civilizatório que ultrapassasse a barbárie, haveria, no limite, um tipo de passagem no contrário, o que os estudiosos de Hegel conhecem, precisamente, como *interversão*.⁶⁸ nesses termos, a civilização se interverte em barbárie, e a própria barbárie se interverte em barbárie, ou seja, no “mesmo”. O que assim se anuncia, de saída, são as ilusões perdidas do educador iluminista, pois, no fundo, o que civilização e barbárie dizem uma da outra seria verdade, mas não exatamente o que cada uma diz de si mesma.

No segundo movimento desse diálogo interior, revolve-se, então, o problema da alteridade: a criança, tal como surge para o edu-

⁶⁶ A este respeito, ver o estudo de Philippe Foray, “Alain et l'éducation”. In: *Perspectives: Revue trimestrielle d'éducation comparée*; Paris, Unesco: Bureau international d'éducation, v. 23, n. 1-2, 1993, pp. 21-36.

⁶⁷ Deste último, por exemplo, cf. Livro I, capítulos XXV e XXVI, de seus *Ensaíolos* (São Paulo, Abril Cultura, 1972; pp. 73-93; coleção Os Pensadores).

⁶⁸ Graças, antes de tudo, aos trabalhos de Ruy Fausto. Cf., notadamente, a primeira parte de *Marx: lógica e política*; São Paulo, Brasiliense, 1987; tomo I.

cador, não é apenas *diferente* da criança tal como ela é para si mesma, porém, ainda, *oposta*. Visto que não se trata de um ser estático, visto estar ela em “movimento” – entenda-se: em processo de crescimento –, é totalmente criança enquanto já se encontra nessa curiosa dinâmica pela qual está em vias de rejeitar seu estado de criança. Graças ao exercício da reflexão que é peculiar a sua idade, quer já tornar-se homem. As alegrias específicas da criança, contudo, não se confundem com as alegrias um tanto vagas, e raras, do educador. Quando, por exemplo, brinca de ser adulto, sem dúvida ela é genuinamente criança; ao passo que o educador, quando busca colocar-se na posição da criança, não apenas emerge para ela sob os aspectos de uma criança deslocada e postiça, como também corre o risco de parecer-lhe, simplesmente, adulto ridículo. Numa palavra, a astúcia da criança veraz zomba dos ardis do iluminista contumaz. Ora, comprazer-se na representação nostálgica da infância, não é tarefa do educador propriamente dito, mas caso discutível de regressão, aparentado aos prazeres de uma vida vegetativa ou estritamente animal. Distinto, em contrapartida, é o prazer do ser que se eleva acima de si mesmo, pois “o estado de homem é belo para quem a ele chega com todas as forças da infância”.

Para essa “grande sombra”, com efeito, instruir não é embalar. Àquela “ponte” que iria “do jogo às ciências”, o filósofo prefere algo como um fosso entre a brincadeira e o estudo, entre a seriedade singular na infância e a seriedade de empréstimo na idiotice. Quem com tudo se diverte, de todos merece o nome de idiota: brincar com pigmentos como se fossem pintura, com sons como se fossem notas musicais, uma pitada de política ali, outra de religião acolá, captar o “incognoscível” em seis palavras, encenar seriedade e multiplicar atarefamentos, sempre dizer-se contente consigo mesmo, – eis uma saída da infância que só cumpre a promessa da educação como desdobramento de uma domesticação. No lugar de formar-se um homem, o que se amolda é, com efeito,

um escravo feliz. Distinta, todavia, é a criança que, uma vez mais e por si mesma, não confunde a seriedade de suas brincadeiras com a seriedade do estudo. Com algum paradoxo, portanto, passemos de novo a palavra a Alain: “aprender dificilmente as coisas fáceis. Depois, saltar e gritar, segundo a natureza animal. Progresso, disse a Sombra, por oposições e negações”.⁶⁹

Assim, quer diante do educador que imita (e mal) a criança, quer diante do idiota que desempenha (e mal) papéis de autocomplacente seriedade, o ensaísta assumia uma voz interposta e uma posição situada à altura de seu tempo, limitada perante os dias que estavam por vir e que ele não estaria em condições de prever. Dizia, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, como num aparte: “tenho medo desse selvagem disfarçado de homem”.⁷⁰

Do início do século XX ao início do XXI, a passagem que na escola se enforma da família à sociedade civil e a oposição do cidadão moderno ao indivíduo contemporâneo, por certo, não terão se tornado menos problemáticas. No início do século XIX, Hegel costumava recordar que, quando o menino se torna um jovem, o mundo emerge para ele como um mundo fora dos eixos, o “ideal”, que aparecia à criança personalizado em um homem, é apreendido pelo jovem como “ideal” independente daquela personificação em um homem singular – em suma: o “ideal” aparece como universalidade abstrata.

De lá para cá, a escola perdeu a prerrogativa de proporcionar os primeiros passos que iam da família à sociedade civil.⁷¹ Agora, a

⁶⁹ Alain, op. cit.; p. 18.

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

⁷¹ “O que se encerra com a crise de 1968”, assinala Bento Prado Jr., “é bem o século da generalização da escola burguesa para a totalidade da sociedade, a inflação sempre crescente desse espaço apartado da produção e que, ao explodir, põe em xeque o todo da sociedade. Termina aí também a ilusão, partilhada por liberais e por socialistas, que atribuía à escola o privilégio da produção e da difusão do saber, assim como das várias ‘sabedorias’ (“A educação depois de 1968, ou cem anos de ilusão”. In: *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*; São Paulo, Ed. Max Limonad, 1985; p. 111).

própria educação pelo jogo é precedida de uma domesticação pelo dinheiro e ambas se mostram propensas às metamorfoses de uma educação por meios da paleotecnologia, obsolescência programada para reciclar a infraestrutura das instituições de ensino. E se o estudante ingressar no mercado como consumidor cujo objeto de desejo recebe o apelido de diploma, por seu turno, o educador aparecerá velado pelas roupagens de um prestador de serviços, se não for reduzido a mero obstáculo entre o consumidor precoce e a realização deformada de seu desejo de consumo. Nesse campo de visão hoje comprimido pela contraluz do imediatismo, a universidade, como miragem paradisíaca, evaporou-se no sonho por assim dizer acordado das classes médias. Não apenas porque, a rigor, classes médias não constituem uma “classe”, mas ainda porque os ritmos cadenciados – que no ensino e na pesquisa ainda seriam de rigor – tendem a fazer que a universidade, agora com letras maiúsculas, cada vez mais se assemelhe a um purgatório para as massas.

No meio desse caminho, sobre o fundo da longa e sinuosa duração da modernidade, da ideia de educação como meio propício para a compreensão do mundo, seguia-se, em primeiro lugar, que a tarefa da escola não era “informar”, mas, sobretudo, “instruir”; impunha-se, em segundo lugar, a necessidade de recapitular o ideal enciclopédico do século das luzes, pondo a criança e o jovem em condições de discernir, por si mesmos, entre o mundo das *coisas* e o mundo dos *homens*.⁷² Antes que fosse dito adeus ao iluminismo, sem precisar reeditar a *paideia christiana*, Hegel, enciclopedista do século XIX, balizara o solo da transição ao novo tempo⁷³ e cuidara de

⁷² Acerca destes últimos, Hegel dirá: “As relações que cada homem mantém consigo mesmo consistem para ele: a) em conservar-se a si mesmo, o indivíduo submetendo a natureza física exterior e adaptando-a à sua medida; b) em assegurar independência de sua natureza espiritual em relação à sua natureza física; c) em submeter-se e em tornar-se conforme à sua essência espiritual universal, o que é o papel da formação [Bildung] no sentido mais geral do termo” (*Enciclopédia filosófica* de 1808, § 191).

⁷³ Ver, a este respeito, o ensaio de Paulo Eduardo Arantes, “Quem pensa abstratamente?”. In: *Ressentimento da dialética*; São Paulo, Paz e Terra, 1996; sobretudo pp. 93-95.

pensar os prolongamentos político-jurídicos da Revolução Francesa em solos que não fossem apenas franceses. Desse modo, quando o processo de hominização do homem pressupõe a saída da pré-história da humanidade, é tempo de dar voz, uma vez mais, ao livre exercício do pensamento. Entre a desqualificação sumária da tristeza e a valorização abstrata da alegria, por exemplo, não poderemos continuar dizendo que é preferível, ao mesmo tempo, averiguar o sentido da *apatia* e tomar a medida da *insatisfação*? Entre a recusa dos suplícios e a aceitação dos jogos de adestramento social, não terá se tornado indispensável acompanhar as metamorfoses da *luta* pela realização da liberdade e a cristalização das formas político-jurídicas do reconhecimento? Se assim for, fará algum sentido tomarmos distância frente ao andaimaria dos formalismos – voltarmos à sala de aula, com dicção hegeliana.

Temporada nas zonas de sombra

Que a escola não constitui uma instância absolutamente autônoma. Que a sala de aula é o lugar onde se condensa e se reflete a realidade efetiva na qual ela se insere. Basta admitir tais proposições para reconhecer, de saída, que a instância escolar só joga um papel relativo perante a exigente completude da formação, delimitação que, longe de constituir sua fraqueza, pode guardar o segredo de uma força inusitada. Que, em segundo lugar, o ex-aluno – egresso, na acepção hegeliana – nunca será redutível à figura do “diplomado”, mas apresentado sob o título ambivalente de um *formando*, ampliação que assinala o teor de sua autodestinação e dá notícia do que está em jogo na luta pela realização efetiva da liberdade. Que, em terceiro lugar, o educador poderá estimar a grandeza de sua perda⁷⁴, justamente na medida da “formação” – hegeliana ou não – com a qual ele se der por satisfeito, tensão não

⁷⁴ No contexto da representação nostálgica do mundo, Hegel assinala: “naquilo com que o espírito se satisfaz, pode-se medir a grandeza do que perdeu”. (*Fenomenologia do espírito*; Petrópolis, Vozes, 1992; v. 1, p. 25, § 8.3).

menos exigente entre o exercício da autoridade e a promoção da autonomia, entre a educação que for dispositivo de controle e a formação que for prática de emancipação.

Relativização da instância escolar, o que implica identificação de outras instâncias educativas; irredutibilidade do formando à microfígura do aluno, o que requer uma antevisão de seu ingresso em outras instâncias formadoras, situadas na vida extraescolar; cultivo das insatisfações do educador que sinaliza para um autoaprimoramento do inconformismo; – seria o caso de passar em exame, imediatamente, o sentido dessas ponderações e o alcance de seu valor. O sentido, no entanto, não é retilíneo e o alcance não está decidido de antemão. Logo, importa não perder de vista que, sendo adverso o país, luzes atenuadas e zonas de sombra não dispensam uma leitura distinta, que refrate a gama de tal sentido, que vislumbre o alcance de tal discernimento e os retome em consideração, de modo diverso e redobrado: pelo viés de seu avesso ultra ou pós-moderno e pelo prisma de uma descontinuidade bastante singular.

Diante do fenômeno do não conformismo, por exemplo, a constelação semântica das instâncias formadoras vai solicitar uma atenção flutuante e peculiar, que lhe anote as emergências e as rupturas, desenhe a sua relevância em processo e dê testemunho de sua verdade como resultado. Diante do conformismo, por seu turno, a passagem pelas instâncias formadoras tende a configurar-se como processo seletivo e quase “natural”, que ao mesmo tempo interroga o discurso da meritocracia e parece condenar o jovem inicialmente rebelde a se tornar um adulto finalmente adaptado, ou, o que dá no mesmo, resignado. – Teoria dos jogos que calcula uma acomodação abstrata e funcional ou coreografia da luta que encena uma irreconciliação latente e imprevisível? De fato, a mobilização de pressupostos hegelianos dá conta de palcos móveis e permite evocar invisibilidades várias, à flor da pele. Quando, vindo de remotos dias coloniais, o passado sobrecarrega a juven-

tude, as posições do senhor e do escravo aparecem recortadas num estilo paradoxal: se este ou aquele prestador de serviços forem mais que um *Ersatz* do escravo forro, nem sempre é certo que este ou aquele *badboy* queiram respirar os mesmos ares de família de um senhorzinho urbanizado. Mas assim como a *humanidade* do aluno não reside exclusivamente na proveniência familiar em que o seu *nascimento* foi certificado, assim também não tem cabimento minimizar as dificuldades de instauração do “ideal” republicano de igualdade que lhe faz frente e que documenta sua distância face à iniquidade “real”.

Voltemo-nos, então, para o formando cuja “vida” recorre a uma instância distinta da vida escolar. Parece que o mundo da individualidade moderna contém tantos centros quantos são os homens que dizem “Eu”, um círculo apropriado para cada um desses egos atomizados. Trata-se, é claro, de átomos sociais; e, simultaneamente, da excentricidade da formação. Entre o hedonismo do indivíduo recluso e o mal-disfarçado sofrimento geral, os perfis dos egressos descrevem itinerários elípticos, do mercado de ensino para o ensino de mercado, inter-seccionados. Antes e durante a permanência na instância escolar, o aprendizado passa a coabitar com a “diversão” como parque escolar de diversão, “walterdisneyzação do ensino” que merece, portanto, negação concreta e oposição efetiva. Durante e depois da instância escolar, a crescente prevalência do “privatismo” favorece a percepção das instituições de ensino sob a forma do consumo de marcas administráveis, sejam elas privadas ou públicas, “bigmacdonaldização do ensino” que merece, igualmente, negação concreta e oposição efetiva.

Ora, em tempos de mínimo superego, a justeza da severidade não precisa ser desautorizada nem pela rigidez nem pela flexibilidade de equivalentes funcionais. Assim como, na instância escolar, a *humanidade* da criança e do adolescente não se encerra nas figuras do *aluno* e do *estudante*, assim também, na instância formadora da so-

ciedade civil, a *humanidade* do jovem não se esgotará na *profissão* para a qual ele terá sido educado. Sem dúvida, a educação por assim dizer informal da instância mercadológica concorre com a educação formal da instância escolar propriamente dita. Não obstante, entre a desalienação e a autonomização das intersubjetividades, de um lado, e, de outro, a desresponsabilização e a desobrigação dos átomos sociais, o processo das primeiras não precisa seguir as linhas involutivas das segundas, nem o *Selbst* carece de ser nelas traduzido, literalmente, como emplasto de um *self-made man*. Somadas umas e outras coisas, a riqueza da sociedade civil burguesa não é rica o bastante para remediar a miséria de sua própria condição.

Em termos hegelianos, se houver solução para o problema das contradições da sociabilidade civil, é certo que ela não se dará na instância particular da sociedade civil burguesa.⁷⁵ Na medida em que as contradições da sociabilidade civil só se superam *politicamente*, a solução do problema sócio-político moderno é correlata à amplitude e à complexidade do problema posto pela formação. A esta altura, sem dúvida, toma-se considerável distância em relação aos tomaladacás em que “valores” são desvalorizados, como se nascessem prontos para serem negociados e trocados; entretanto, a intersecção dos planos do assunto real não cancela – antes, acentua – as interferências da economia na política e, desta última, naquela. Acuidade redobrada, portanto, se for o caso de passar uma temporada nessa zona de sombra onde segue seu curso a chamada *plutocracia*.

Talvez seja possível torná-la menos invisível, recorrendo, por exemplo, aos bloqueios estruturais que a “política”, com letras minúsculas, contribui para reproduzir e fomentar. Face às forças de mobilidade e mobilização sociais, a instância escolar, ainda que a contragosto de suas melhores intenções críticas, participa da manutenção de um monopólio social das oportunidades, como se sabe,

⁷⁵ Por isso, Hegel poderá afirmar com todas as letras: “O interesse da ideia não reside na consciência desses membros da sociedade civil burguesa como tais”. (*Princípios da filosofia do direito*, § 187; trad. bras., p. 17.)

de fundas raízes. Do lado da ordem, multiplicar-se-iam laboratórios para o exercício da dominação: seus ocupantes estariam destinados a repetir e aprimorar as façanhas e capitulações de seus antepassados de classe. De outro lado, progressos seriam mais ou menos inofensivos, consoante dispositivos de intimidação cada vez mais sofisticados: quando a ameaça é bem encenada, avisava Rousseau, ela provoca mais estragos do que o golpe menos ineficiente.

Na instância formadora da política, a *humanidade* do recém-chegado à vida adulta irá, sem dúvida, mais longe do que a sua *vida cidadã*; com dois poréns que a condicionam simultaneamente. A primeira condição: contanto que, na tensão entre as instâncias infrapolíticas e as suprapolíticas, o adulto formando não se contente com as rotas de fuga que, abstratamente, acenam para que ele se torne um enésimo candidato à evasão. Sirva aqui, à guisa de contraexemplo, a negação abstrata e a oposição-não-real que se podem esboçar a partir da subcultura de massas, mais especificamente, no caso da crescente ficcionalização da realidade. Hegel, quando se pôs a pensar na passagem da Revolução Francesa para o solo alemão, apresentou seu espectro de modo singular: na suprema ambivalência dessa passagem, a “irrealidade” assumira, com efeito, o lugar do “verdadeiro”.⁷⁶ Hoje, quando a contrarrevolução se quer permanente e mesmo o empenho por reformas estruturais, via de regra, carece do sopro da utopia, as distopias midiáticas, esse misto de pequenas rebeldias e adesões colossais, parecem ter se tornado ocupantes do lugar outrora reservado ao justo, ao belo e ao verdadeiro: não é impossível que jamais sejam representadas como aparelhos de entretenimento imperial, ou ainda, expostas como *videologias*.⁷⁷

Segunda condição: a humanidade do formando vai mais longe do que sua cidadania, contanto que, tendo-se demorado nessa instância de alfabetização política para adultos, saiba então reco-

⁷⁶ Cf. *Fenomenologia do espírito*; ed. cit., v. 2, p. 100, § 595.2.

⁷⁷ Cf., de Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl, *Videologias: ensaios sobre televisão*; São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

nhecer, nas dimensões coextensivas ao chamado “espírito objetivo” – na família e na escola, na sociedade e no estado –, instâncias formadoras, necessárias e limitadas; e, precisamente por que se mostram insuficientes, não deixariam de impelir o ser do formando a elevar-se acima de si mesmo. Na Arte, na Religião e na Filosofia, delineiam-se, justamente, aquelas instâncias suprapolíticas e trans-históricas, em que a nova estrutura da sensibilidade e a disposição ética do espírito dariam voz a seu próprio sentimento do mundo. Assim, nessas regiões coextensivas ao “espírito absoluto”, elevadas e hoje quase proibitivas, poderia o formando encontrar-se junto a si mesmo. Saber-se, afinal, em casa.

Novos aspectos de *Emílio*

Como sói resultar de notas demasiado breves, é de se esperar que o leitor termine com um sentimento de insatisfação. Para mostrarmos descontinuidades e avessos do texto hegeliano, propusemos um prisma a partir do qual ele pudesse refratar-se em país adverso; deixamos de lado, deliberadamente, a análise dos descompassos entre a amplitude das estratégias pedagógicas e as especificidades das táticas didáticas; não rememoramos momentos exemplares da vasta tradição de vidas paralelas, em que coube, à figura do filósofo, a tarefa de reeducar o tirano e a si mesmo, formar o general e futuro imperador, fazer-se conselheiro dos céсарes ou dos imitadores de Cristo, preceptor da aristocracia ou de herdeiros que, fossem regentes ou delfins, disputariam o trono ungi-do com um direito dito divino. Ficará, pois, o leitor entregue a si mesmo, com a impressão de haver-mos mostrado apenas o vestibulo, sem ingressar no interior da casa.

E mesmo dentro das molduras aqui estabelecidas, teria sido oportuno desenvolver certas reapropriações alemãs dos códigos que reconfiguram a individualidade moderna. Mostrar, por exemplo, como elas afirmam a destinação histórico-social e política da prole

de Emílio e Sofia, casal cuja vida Rousseau preferiu recolher numa ilha. Ou ainda, investigar como os princípios que desenhavam o tipo expressivo de um homem integralmente formado foram transpostos e remanejados, da estrutura em crise do jusnaturalismo, para uma arquetônica do saber fenomênico, em que a dinâmica do indivíduo moderno enveredou pelas trilhas de uma autodeterminação conceitual. Teria sido preciso mostrar, e não apenas indicar, de que maneira a elaboração hegeliana acompanha o “sentido moderno do romanesco”, critica a exaltação romântica da paixão amorosa e assiste, no *decursus vitae* dos indivíduos divididos, às tendências para a sua conversão filistina⁷⁸. Talvez evitássemos, desse modo, a surpresa ou o escândalo de uma constatação subjacente mas quase visível a olho nu, a de que o “ideal” do humanismo integral, intercindido, desapareceu. Que, em pedagogia, a formação vai mais longe do que a pedagogia.

Só de relance o leitor terá entrevisto, ademais, desdobramentos da exigência hegeliana, endereçados para uma efetiva realização da Filosofia.⁷⁹ Processo cumulativo do moderno, decomposição ultramoderna do “espírito absoluto” e desvalorização contemporânea de seu valor? – Daí a persistência em sugerir que, na

⁷⁸ Aqui, todavia, pode-se assinalar uma pista para inteligir essa reversão moderna do “heroísmo”, em que, de resto, o andamento prosaico não é desculpado em favor do cabimento bem pensante: “por mais que alguém tenha combatido o mundo, tendo sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, na maior parte das vezes, contudo, sua moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu [ein Philister] do mesmo modo que os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era única, um anjo, se apresenta mais ou menos como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é a cruz doméstica, e assim se apresenta toda a lamúria dos restantes” (G.W.F. Hegel, *Estética*; São Paulo: Edusp, 2000; v. 2, p. 329).

⁷⁹ Nas palavras de Vittorio Hösle: “Na ala esquerda da escola hegeliana, que desenvolveu a concepção de uma necessária realização da filosofia possuída de inusitada radicalidade, justamente esse efeito do pensamento hegeliano mostra, além disso, que a filosofia não deve compreender apenas um tempo decadente: decerto não há praticamente nenhuma filosofia que tenha exercido tanta influência sobre a realidade efetiva quanto a filosofia hegeliana”. (*O sistema de Hegel: o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade*; São Paulo, Loyola, 2007; p. 492.)

atual formação do discernimento,⁸⁰ a expressão “Hegel na sala de aula” seja apreendida *cum grano salis*, devidamente colocada entre aspas e seguida de um ponto de interrogação. Ou por outra: teria tudo se banhado nas primeiras águas do voto piedoso da filosofia prática e no anonimato compensatório de cidadanias cosmopolitas? – Daí, também, a dificuldade em circunscrever tal universo insinuante e multiforme. Em todo caso, a versão lacunar que acaba de ser exposta não causará grandes males, se o leitor se dispuser à leitura paciente dos textos e ao exercício indispensável da reflexão: com a certeza de que a “realização efetiva da liberdade” é de fato muito mais complexa do que as limitações que assumem estas notas, a *Ausbildung*, enquanto aprimoramento do senso dos extremos e das proporções, convidará o educador historicamente responsável – quem sabe? – a decidir-se pela *forma da ação*.⁸¹

Chegando ao fim, convém retornar ao que foi sugerido no começo e devolver a palavra ao professor Émile Chartier. Fiel aos propósitos educacionais do “espírito positivo” e interessado em ressaltar como a metafísica cristã se encarnara em politeísmos subalternos, Alain não hesitava em recomendar a leitura de Chateaubriand a seus estudantes: “Encontro, em *Les Martyrs*, uma bela sentença. Eudoro, cristão, agasalha um pobre com o seu manto. ‘Sem dúvida você acreditou’, disse a pagã, ‘que este escravo fosse algum deus oculto?’ ‘Não’, respondeu Eudoro, ‘acreditei que fosse um homem’”.⁸²

⁸⁰ Será proveitoso, nesse sentido, consultar a tese de doutoramento de Denílson Soares Cordeiro, *A formação do discernimento: Jean Maugüé a gênese de uma experiência filosófica no Brasil*. São Paulo, Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 2008.

⁸¹ “Assim como a tradição, adequadamente interrogada, libera a atualidade da reflexão, assim também a crítica do presente, lúcida e penetrante, projeta as possibilidades históricas da filosofia no horizonte da cultura” (Franklin Leopoldo e Silva, “Filosofia e forma da ação”. In: *Cadernos de filosofia alemã*; São Paulo, Publicação do Departamento de Filosofia da USP, 1997; n. 2, p. 77).

⁸² Alain, op. cit., p. 111.

1. Transição a uma nova época

1.1. Nova educação do espírito

Aliás, não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo de seu ser-aí e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de sua transformação. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente. Na criança, depois de longo período de nutrição tranquila, a primeira respiração – um salto qualitativo – interrompe o lento processo do puro crescimento quantitativo; e a criança está nascida. Do mesmo modo, o espírito que se forma lentamente, tranquilamente, em direção à sua nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício de seu *mundo* anterior. Seu abalo se revela apenas por sintomas isolados; a frivolidade e o tédio que invadem o que ainda subsiste, o pressentimento vago de um desconhecido são os sinais precursores de algo que se avizinha. Esse desmoronar gradual, que não altera a fisionomia do todo, é interrompido pelo sol nascente, que revela num clarão a imagem do mundo novo. (*Fenomenologia do espírito*, I, p. 26)

1.2. O conceito do todo, o todo mesmo e o seu processo

12 – Falta, porém, a esse mundo novo – como falta à criança recém-nascida – uma efetividade acabada; ponto essencial a não

ser descuidado. O primeiro despontar é, de início, a imediatez do mundo novo – o seu conceito: como um edifício não está pronto quando se põe o seu alicerce, também esse conceito do todo, que foi alcançado, não é o todo mesmo.

Quando queremos ver um carvalho na robustez de seu tronco, na expansão de seus ramos, na massa de sua folhagem, não nos damos por satisfeitos se em seu lugar nos mostram uma bolota. Assim a ciência, que é a coroa de um mundo do espírito, não está completa em seu começo. O começo do novo espírito é o produto de uma ampla transformação de múltiplas formas de cultura, o prêmio de um itinerário muito complexo, e também de um esforço e de uma fadiga multiformes. Esse começo é o todo, que retornou a si mesmo de sua sucessão [no tempo] e de sua extensão [no espaço]; é o conceito que-veio-a-ser *conceito simples* do todo. Mas a efetividade desse todo simples consiste em que aquelas figuras, que se tornaram momentos, de novo se desenvolvem e se dão nova figuração; mas no seu novo elemento, e no sentido que resultou do processo.

13 – Embora a primeira aparição de um mundo novo seja somente o todo envolvido em sua *simplicidade*, ou seu fundamento universal, no entanto, para a consciência, a riqueza do ser-aí anterior ainda está presente na rememoração. Na figura que acaba de aparecer, a consciência sente falta da expansão e da particularização do conteúdo; ainda mais: falta-lhe aquele aprimoramento da forma, mediante o qual as diferenças são determinadas com segurança e ordenadas segundo suas sólidas relações.

Sem tal aprimoramento, carece a ciência da *inteligibilidade* universal; e tem a aparência de ser uma posse esotérica de uns tantos indivíduos. Digo “posse esotérica” porque só é dada no seu interior; e “uns tantos indivíduos”, pois seu aparecimento, sem difusão, torna singular seu ser-aí. Só o que é perfeitamente determinado é ao mesmo tempo exotérico, conceitual, capaz de ser ensinado a todos e de ser a propriedade de todos. A forma inteligível da

ciência é o caminho para ela, a todas aberto e igual para todos. A justa exigência da consciência, que aborda a ciência, é chegar por meio do entendimento ao saber racional: já que o entendimento é o pensar, é o puro Eu em geral. O inteligível é o que já é conhecido, o que é comum à ciência e à consciência não-científica, a qual pode através dele imediatamente adentrar-se na ciência.

14 – A ciência que recém começa, e assim não chegou ainda ao remate dos detalhes nem à perfeição da forma, está exposta a [sofrer] crítica por isso. Caso porém tal crítica devesse atingir a essência mesma da ciência, seria tão injusta quanto inadmissível não querer reconhecer a exigência do processo de formação cultural. Essa oposição parece ser o nó górdio que a cultura científica de nosso tempo se esforça por desatar, sem ter ainda chegado a um consenso nesse ponto. Uma corrente insiste na riqueza dos materiais e na inteligibilidade; a outra despreza, no mínimo, essa inteligibilidade e se arroga a racionalidade imediata e a divindade. Se uma corrente for reduzida ao silêncio ou só pela força da verdade, ou também pelo ímpeto da outra, e se sentir suplantada no que toca ao fundamento da Coisa, nem por isso se dá por satisfeita quanto a suas exigências: pois são justas, mas não foram atendidas. Seu silêncio só pela metade se deve à vitória [do adversário] – a outra metade deriva do tédio e da indiferença, resultantes de uma expectativa sem cessar estimulada, mas não seguida pelo cumprimento das promessas.

15 – No que diz respeito ao conteúdo, os outros recorrem a um método fácil demais para disporem de uma grande extensão. Trazem para seu terreno material em quantidade, isto é, tudo o que já foi conhecido e classificado. Ocupam-se especialmente com peculiaridades e curiosidades; dão mostras de possuir tudo o mais, cujo saber especializado já é coisa adquirida, e também de dominar o que ainda não foi classificado. Submetem tudo à ideia absoluta, que desse modo parece ser reconhecida em tudo e desenvolvida numa ciência amplamente realizada.

Porém, examinando mais de perto esse desenvolvimento, salta à vista que não ocorreu porque uma só e a mesma coisa se tenha modelado em diferentes figuras; ao contrário, é a repetição informe do idêntico, apenas aplicado de fora a materiais diversos, obtendo assim uma aparência tediosa de diversidade. Se o desenvolvimento não passa da repetição da mesma fórmula, a ideia, embora para si bem verdadeira, de fato fica sempre em seu começo. A forma, única e imóvel, é adaptada pelo sujeito sabedor aos dados presentes: o material é mergulhado de fora nesse elemento tranquilo. Isso porém – e menos ainda fantasias arbitrárias sobre o conteúdo – não constitui o cumprimento do que se exige; a saber, a riqueza que jorra de si mesma, a diferença das figuras que a si mesmas se determinam. Trata-se antes de um formalismo de uma só cor, que apenas atinge a diferença do conteúdo, e ainda assim porque já o encontra pronto e conhecido.

16 – Ainda mais: tal formalismo sustenta que essa monotonia e universalidade abstrata são o absoluto; garante que o descontentamento com essa universalidade é incapacidade de galgar o ponto de vista absoluto e de manter-se firme nele. Outrora, para refutar uma representação, era suficiente a possibilidade vazia de representar-se algo de outra maneira; então essa simples possibilidade [ou] o pensamento universal tinha todo o valor positivo do conhecimento efetivo. Agora, vemos também todo o valor atribuído à ideia universal nessa forma da inefetividade: assistimos à dissolução do que é diferenciado e determinado, ou, antes, deparamos com um método especulativo onde é válido precipitar no abismo vazio o que é diferente e determinado, sem que isso seja consequência do desenvolvimento nem se justifique em si mesmo. Aqui, considerar um ser-á qualquer, como é no *absoluto*, não consiste em outra coisa senão em dizer que dele se falou como se fosse um certo algo; mas que no absoluto, no $A = A$, não há nada disso, pois lá tudo é uma coisa só. É ingenuidade de quem está no vazio de conhecimento pôr esse

saber único – de que tudo é igual no absoluto – em oposição ao conhecimento diferenciador e pleno (ou buscando a plenitude); ou então fazer de conta que seu *absoluto* é a noite em que “todos os gatos são pardos”, como se costuma dizer.

O formalismo, que a filosofia dos novos tempos denuncia e despreza (mas que nela renasce), não desaparecerá da ciência, embora sua insuficiência seja bem conhecida e sentida, até que o conhecer da efetividade absoluta se torne perfeitamente claro quanto à sua natureza.

Uma representação geral, vinda antes da tentativa de sua realização pormenorizada, pode servir para sua compreensão. Com vistas a isso, parece útil indicar aqui um esboço aproximado desse desenvolvimento, também no intuito de descartar, na oportunidade, algumas formas, cuja utilização constitui um obstáculo ao conhecimento filosófico.

17 – Segundo minha concepção – que só deve ser justificada pela apresentação do próprio sistema –, tudo decorre de entender e exprimir o verdadeiro não como *substância*, mas também, precisamente, como *sujeito*. Ao mesmo tempo, deve-se observar que a substancialidade inclui em si não só o universal ou a *imediatez do saber* mesmo, mas também aquela imediatez que é o *ser*, ou a imediatez *para* o saber.

Se apreender Deus como substância única pareceu tão revoltante para a época em que tal determinação foi expressa, o motivo disso residia em parte no instinto de que aí a consciência-de-si não se mantinha: apenas soçobrava. De outra parte, a posição contrária, que mantém com firmeza o pensamento como pensamento, a *universalidade* como tal, vem a dar na mesma simplicidade, quer dizer, na mesma substancialidade imóvel e indiferenciada. E se – numa terceira posição – o pensar unifica consigo o ser da substância e compreende a imediatez e o intuir como pensar, o problema é saber se esse intuir intelectual não é uma recaída na simplicidade inerte; se não apresenta, de maneira inefetiva, a efetividade mesma.

18 – Aliás, a substância viva é o ser, que na verdade é *sujeito*, ou – o que significa o mesmo – que é na verdade efetivo, mas só à medida que é o movimento de pôr-se-a-si-mesmo, ou a mediação consigo mesmo do tornar-se-outro. Como sujeito, é a *negatividade* pura e *simples*, e justamente por isso é o fracionamento do simples ou a duplicação oponente, que é de novo a negação dessa diversidade indiferente e de seu oposto. Só essa igualdade *reinstaurando-se*, ou só a reflexão em si mesmo no seu ser-Outro, é que são o verdadeiro; e não uma unidade *originária* enquanto tal, ou uma unidade *imediate* enquanto tal. O verdadeiro é o vir-a-ser de si mesmo, o círculo que pressupõe seu fim como sua meta, que o tem como princípio, e que só é efetivo mediante sua atualização e seu fim.

19 – Assim, a vida de Deus e o conhecimento divino bem que podem exprimir-se como um jogo do amor consigo mesmo; mas é uma ideia que baixa ao nível da edificação e até da insipidez quando lhe falta o sério, a dor, a paciência e o trabalho do negativo. De certo, a vida de Deus é, em si, tranquila igualdade e unidade consigo mesma; não lida seriamente com o ser-Outro e a alienação, nem tampouco com o superar dessa alienação. Mas esse *em-si* [divino] é a universalidade abstrata, que não leva em conta sua natureza de *ser-para-si* e, portanto, o movimento da forma em geral. Uma vez que foi enunciada a igualdade da forma com a essência, por isso mesmo é um engano acreditar que o conhecimento pode se contentar com o Em-si ou a essência, e dispensar a forma – como se o princípio absoluto da intuição absoluta pudesse tornar supérfluos a atualização progressiva da essência e o desenvolvimento da forma. Justamente por ser a forma tão essencial à essência quanto esta é essencial a si mesma, não se pode apreender e exprimir a essência como essência apenas, isto é, como substância imediata ou pura autointuição do divino. Deve exprimir-se igualmente como *forma* e em toda a riqueza da forma desenvolvida, pois só assim a essência é captada e expressa como algo efetivo.

20 – O verdadeiro é o todo. Mas o todo é somente a essência que se implementa através de seu desenvolvimento. Sobre o absoluto, deve-se dizer que é essencialmente *resultado*; que só no *fim* é o que é na verdade. Sua natureza consiste justo nisso: em ser algo efetivo, em ser sujeito ou *vir-a-ser-de-si-mesmo*. Embora pareça contraditório conceber o absoluto essencialmente como resultado, um pouco de reflexão basta para dissipar esse semblante de contradição. O começo, o princípio ou o absoluto – como de início se enuncia imediatamente – são apenas o universal. Se digo: “*todos os animais*”, essas palavras não podem valer por uma zoologia. Do mesmo modo, as palavras “divino”, “absoluto”, “eterno” etc. não exprimem o que nelas se contém; – de fato, tais palavras só exprimem a intuição como algo imediato. A passagem – que é mais que uma palavra dessas – contém um *tornar-se Outro* que deve ser retomado, e é uma mediação; mesmo que seja apenas passagem a outra proposição. Mas o que horroriza é essa mediação: como se fazer uso dela fosse abandonar o conhecimento absoluto – a não ser para dizer que a mediação não é nada de absoluto e que não tem lugar no absoluto.

21 – Na verdade, esse horror se origina da ignorância a respeito da natureza da mediação e do próprio conhecimento absoluto. Com efeito, a mediação não é outra coisa senão a igualdade-con-sigo-mesmo semovente, ou a reflexão sobre si mesmo, o momento do Eu para-si-essente, a negatividade pura ou reduzida à sua pura abstração, o *simples vir-a-ser*. O Eu, ou o vir-a-ser em geral – esse mediatizar –, justamente por causa de sua simplicidade, é a imediatez que vem-a-ser, e o imediato mesmo.

É, portanto, um desconhecer da razão [o que se faz] quando a reflexão é excluída do verdadeiro e não é compreendida como um momento positivo do absoluto. É a reflexão que faz do verdadeiro um resultado, mas que ao mesmo tempo suprassume essa oposição ao seu vir-a-ser; pois esse vir-a-ser é igualmente simples, e não difere por isso da forma do verdadeiro, [que consiste] em

mostrar-se como *simples* no resultado – ou, melhor, que é justamente esse Ser-retornado à simplicidade.

Se o embrião é de fato homem *em si*, contudo não o é *para si*. Somente como razão cultivada e desenvolvida – que *se fez* a si mesma o que é *em si* – é homem para si; só essa é sua efetividade. Porém esse resultado por sua vez é imediatez simples, pois é liberdade consciente-de-si que em si repousa, e que não deixou de lado a oposição e ali a abandonou, mas se reconciliou com ela.

22 – Pode exprimir-se também o acima exposto dizendo que “a razão é o *agir conforme a um fim*”. A forma do fim em geral foi levada ao descrédito pela exaltação de uma pretendida natureza acima do pensamento – mal compreendido –, mas, sobretudo, pela proscricção de toda a finalidade externa. Mas importa notar que como *Aristóteles* também determina a natureza como um agir conforme a um fim – o fim é o imediato, *o-que-está-em-reposo*, o imóvel que é *ele mesmo motor*, e que assim é sujeito. Sua força motriz, tomada abstratamente, é o *ser-para-si* ou a negatividade pura. Portanto, o resultado é somente o mesmo que o começo, porque o *começo é fim*, ou, [por outra], o efetivo só é o mesmo que o seu conceito, porque o imediato como fim tem nele mesmo o Si ou a efetividade pura.

O fim implementado, ou o efetivo essente é movimento e vir-a-ser desenvolvido. Ora, essa inquietude é justamente o Si; logo, o Si é igual àquela imediatez e simplicidade do começo, por ser o resultado que a si mesmo retornou. Mas o que retornou a si é o Si, exatamente; e o Si é igualdade e simplicidade, consigo mesmo relacionadas. (*Fenomenologia do espírito*, I, pp. 26-32)

2. A meta da educação: fazer do homem um ser independente

A vontade não tem a ver com qualquer particularidade. Enquanto a vontade estiver nesse caso é arbítrio, pois este tem um interesse limitado e tira as suas determinações dos impulsos e tendências naturais. Semelhante conteúdo é dado e não posto absoluta-

mente pela vontade. O princípio fundamental da vontade é, pois, que a sua liberdade tenha lugar e se mantenha. Sem dúvida, ela exige, além disso, ainda outras determinações. Tem ainda muitos fins determinados, disposições, circunstâncias etc.; estes, porém, não são fins da vontade em si e para si, mas constituem *fins* porque são *meios* e *condições* para a realização da liberdade e da vontade, a qual faz necessariamente disposições e leis para a limitação do arbítrio, das inclinações e do simples prazer, sobretudo dos impulsos e dos desejos que se referem apenas a fins naturais; por exemplo, a *educação* tem o fim de fazer do homem um ser independente, isto é, dotado de vontade livre. Com este propósito, impõem-se às crianças muitas limitações do seu prazer. Devem aprender a obedecer para que seja superada a sua vontade singular ou própria, ademais, a tendência das inclinações e dos desejos sensíveis, e assim se liberte, portanto, a sua vontade. (*Propedêutica Filosófica*, p. 280)

3. Mudanças naturais: uma visada antropológica⁸³

3.1. As idades da vida em geral

O processo-de-desenvolvimento do indivíduo humano natural decompõe-se em uma série de processos, cuja diversidade se baseia sobre a relação diversa do indivíduo para com o gênero, e funda a diferença da *criança*, do *homem* e do *ancião*. Essas diferenças são as apresentações das diferenças do conceito. Por isso a idade da infância é o tempo da harmonia natural, da paz do sujeito consigo mesmo e com o mundo – um começo tão sem-oposição quanto a velhice é um fim sem-oposição. As oposições que surgem, eventualmente, na infância ficam sem interesse mais profundo. A criança vive na inocência, sem sofrimento durável; no amor a seus pais, e no sentimento de ser amado por eles. Deve ser suprassumida essa unidade imediata – portanto, não-espiritual, simplesmente natural – do indivíduo com seu gênero e com o mundo em geral; é preciso que

⁸³ Os títulos e intertítulos das seções 3, 9, 10, 11, 13 e 14 são indicados pelo organizador.

o indivíduo progrida a ponto de se contrapor ao universal, com a Coisa essente-para-si, pronta e subsistente; e de aprender-se em sua autonomia. (*Enciclopédia*, III, § 396, *Adendo*, p. 73).

3.2. As idades da vida: determinação da diferença

Queremos agora determinar mais rigorosamente a diferença indicada assim de modo geral, das idades-da-vida. A *infância*, podemos por sua vez diferenciá-la em três, ou em quatro etapas – se quisermos trazer para o âmbito de nosso exame a criança ainda não nascida, idêntica com sua mãe.

A criança não-nascida: um estado de vida vegetativa. A criança não-nascida ainda não tem absolutamente nenhuma individualidade propriamente dita, nenhuma individualidade que se refira de maneira particular a objetos particulares, que recolha algo exterior em um determinado ponto do organismo. A vida da criança não-nascida equipara-se à vida da planta. Assim como a planta não tem nenhuma intussuscepção com solução de continuidade, mas uma nutrição de fluxo contínuo, assim também a criança a princípio se alimenta por uma sucção permanente e não possui ainda uma respiração que se interrompe.

Passagem da criança ao modo animal de vida. Quando a criança [sai] desse estado vegetativo, em que se encontra no seio materno, [e] é posta no mundo, ela passa para o modo animal de vida. Por isso o nascimento é um salto colossal. A criança sai, pelo nascimento, de um estado completamente sem oposição para entrar em um estado de separação, na relação à luz e ao ar, e em uma relação, que se desenvolve sempre mais, à objetividade singularizada em geral, e especialmente à alimentação singularizada. A primeira maneira como a criança se constitui em um [ser] autônomo é a *respiração*, o absorver e o expulsar do ar, em um ponto singular de seu corpo interrompendo o fluxo elementar. Já logo depois do nascimento da criança, mostra-se seu corpo quase perfeitamente organizado; o que nela muda é somente singular; assim, por exemplo, só mais

tarde se fecha o chamado “*foramen ovale*”. A mudança principal do corpo da criança consiste no *crescer*. Quanto a essa mudança, temos apenas de lembrar que na vida animal em geral – em oposição à vida vegetal – o crescimento não é um “ir-fora-de-si”, um “ser-arrancadado-para-fora-de-si”, um “produzir” de novas formações, mas somente um desenvolvimento do organismo; e que produz uma diferença simplesmente quantitativa formal, que se refere tanto ao grau da força quanto à extensão. [...]

Direito à satisfação das necessidades. Aqui temos de ressaltar que no homem o organismo animal atinge a sua forma mais perfeita. Nem mesmo o animal mais perfeito pode mostrar esse corpo finamente organizado, infinitamente flexível, que percebemos já na criança recém-nascida. Contudo a criança aparece inicialmente em uma dependência e carência bem maior que os animais. No entanto, revela-se também aqui sua natureza superior. Na criança, a necessidade [*Bedürfnis*] se faz logo conhecer, rudemente, raivosamente, imperiosamente. Enquanto o animal é mudo, ou só exprime sua dor por gemidos, a criança exterioriza suas necessidades por *gritos*. Por essa atividade ideal, mostra-se a criança penetrada logo pela certeza de que tem um direito a exigir do mundo externo a satisfação de suas necessidades; e que a autonomia do mundo externo diante do homem, nada é.

Do desenvolvimento espiritual da criança. Quanto ao desenvolvimento espiritual da criança nessa primeira fase de sua vida, pode-se dizer que o homem nunca aprenderá mais do que nesse tempo. A criança familiariza-se pouco a pouco com todas as especificações do sensível. Aqui, o mundo externo se lhe torna algo real. A criança progride da sensação à intuição. Inicialmente ela tem apenas uma sensação da luz pela qual as coisas se tornam manifestas. Essa simples sensação induz a criança a [querer] agarrar o que está longe como o que está perto. Mas pelo sentido do tato a criança se orienta quanto às distâncias. Assim chega à medida-a-olho; projeta, de modo geral, o exte-

rior para fora de si mesmo. Também nessa idade a criança aprende que as coisas externas oferecem resistência.

Contraste com o mundo externo. A passagem da idade da infância à *adolescência* deve-se situar no fato de que a atividade da criança se desenvolve em contraste com o mundo externo, e que quando a criança alcança o sentimento da efetividade do mundo externo começa a tornar-se ela mesma um homem efetivo, e a sentir-se como tal; mas assim passa à tendência prática de pôr-se à prova nessa efetividade. A criança se habilita para essa atividade prática porque ganha *dentes*, aprende a estar de pé, a andar e a falar. A primeira coisa que aqui se lhe deve ensinar é o ficar de pé. Isso é peculiar ao homem e só pode ser produzido por sua vontade: o homem só fica de pé quando o quer, nós caímos no chão desde que não queiramos ficar de pé: o hábito de estar de pé é, pois, o hábito da vontade de estar de pé.

Apreensão da egoidade: os primeiros passos da autonomia ao brincar. Uma relação ainda mais livre com o mundo externo, adquire-a o homem por meio do andar; por ele, o homem elimina o “fora-um-do-outro” do espaço e dá a si mesmo o seu lugar. Mas a linguagem torna o homem capaz de apreender as coisas como universais e de chegar à consciência de sua própria universalidade, à enunciação do Eu. Esse apreender de sua egoidade [*Ichtheit*] é um ponto extremamente importante no desenvolvimento da criança: com esse ponto ela começa a sair de seu ser-submerso no mundo externo para refletir-se sobre si mesma. Inicialmente, essa autonomia incipiente se exterioriza no fato de que a criança aprende a *brincar* com as coisas sensíveis. Contudo, a coisa mais racional que as crianças podem fazer com seus brinquedos é quebrá-los.

Passagem do jogo à aprendizagem e o movimento imanente da educação. Ao passar a criança do jogo à seriedade do aprender, torna-se um menino [*Knabe*]. Nessa idade, os meninos começam a tornar-se curiosos, sobretudo de histórias; o que lhes interessa são as representa-

ções que se lhes oferecem imediatamente. Mas o principal aqui é o sentimento que neles desperta, de que ainda não são o que *devem* ser; e o vivo desejo de tornar-se como são os adultos em cujo âmbito eles vivem. Daí nasce a mania-de-imitar dos meninos. Enquanto o sentimento da unidade imediata com os pais é o leite materno espiritual por cuja sucção as crianças se desenvolvem, sua própria necessidade [*Bedürfnis*] de se tornarem grandes os educa⁸⁴. Essa aspiração, própria das crianças, a serem educadas é o movimento imanente de toda a educação. Mas, como o menino se mantém ainda no ponto de vista da imediatez, o [nível] mais alto a que deve elevar-se não lhe pertence ainda na forma da universalidade ou da Coisa, mas na figura de um dado, de um singular, de uma autoridade. É este e aquele homem que forma o ideal que o adolescente se esforça por conhecer e imitar: só concretamente, desse ponto de vista, o menino intui a sua própria essência. O que o menino tem de aprender deve pois lhe ser dado de autoridade e com autoridade; ele tem [o] sentimento de que esse dado é algo superior relativamente a ele. Esse sentimento há de ser fixado cuidadosamente na educação.

Crítica à educação pelo jogo. Por isso deve-se declarar como um completo absurdo a pedagogia do jogo, que pretende saber que o que é sério deve ser levado às crianças como um jogo, e exige dos educadores que desçam ao nível da inteligência infantil, em vez de a elevar à seriedade da Coisa. Essa educação pelo jogo pode ter sobre toda a vida do menino a consequência de que ele considere tudo com espírito de desprezo. Tal resultado triste pode também ser provocado por uma incitação [feita] aos meninos para raciocinar, recomendada constantemente por pedagogos insensatos; dessa maneira, [o que] eles adquirem facilmente [é] algo de petulante. Sem dúvida, o pensar próprio dos meninos deve ser despertado; mas não é lícito entregar a dignidade da Coisa a seu entendimento imaturo e frívolo.

⁸⁴ Trocadilho em alemão: *groß werden* = ficar grande, *großziehen* = educar, criar (nota do tradutor).

O combate da disciplina: contra os caprichos e o interesse egoísta. No que toca mais precisamente a um dos lados da educação – à *disciplina* – não se há de permitir ao adolescente abandonar-se a seu bel-prazer; ele deve obedecer para aprender a mandar. A obediência é o começo de toda a sabedoria; pois, por ela, a vontade que ainda não conhece o verdadeiro, o objetivo, e não faz deles o seu fim – pelo que ainda não é verdadeiramente autônoma e livre, mas, antes, uma vontade despreparada – faz que em si vigore a vontade racional que lhe vem de fora, e que pouco a pouco esta se torne a sua vontade. Pelo contrário, se se permite aos meninos fazerem o que lhes apraz, comete-se ainda por cima a tolice de lhes dar de bandeja razões para seus caprichos, e assim se cai na pior maneira da educação; então nasce nos meninos a atividade lamentável de alojar-se no bel-prazer particular, na sagacidade esquisita, no interesse egoísta – [que são] a raiz de todo o mal. Por natureza, o menino nem é mau nem bom; pois, para começar, nem tem conhecimento do bem nem do mal. Ter essa inocência ignorante por um ideal, e desejar voltar para ela, seria idiota; ela é sem valor e de curta duração. Logo se manifesta no menino o capricho e o mal. O capricho deve ser quebrado pela disciplina; por ela deve ser aniquilado esse gérmen do mal.

Instrução: do sensível às representações do supra-sensível. Quanto ao outro lado da educação – a *instrução* –, há que notar que ela começa de modo racional pelo mais abstrato que possa ser captado pelo espírito do menino. São isso as letras. Elas pressupõem uma abstração à qual povos inteiros, mesmo os chineses, por exemplo, não chegaram. A linguagem, em geral, é esse elemento aéreo, esse sensível não-sensível, por cujo conhecimento progressivo o espírito do menino é elevado sempre mais – para além do sensível, do singular – ao universal, ao pensar. Contudo, o menino só chega até o pensar *representativo*; o mundo é somente para a sua representação; aprende as naturezas constitutivas das coisas, familiariza-se com as relações do mundo natural e do mundo espiritual, interes-

sa-se pelas Coisas; mas todavia ainda não conhece o mundo em sua conexão interior. Só o homem chega a esse conhecimento. Mas não se pode negar ao menino uma inteligência imperfeita do natural e do espiritual. Portanto, deve-se designar como um erro a afirmação de que o menino nada absolutamente entenderia de religião e de direito e por isso não há por que aborrecê-lo com esses assuntos; não se deve em geral impingir-lhe representações, mas proporcionar-lhe experiências próprias e contentar-se com deixá-lo estimular-se pelo sensivelmente presente. Já a Antiguidade não permitia permanecerem longamente as crianças no sensível; mas o espírito moderno contém ainda uma elevação totalmente outra sobre o sensível, um aprofundamento muito maior em sua interioridade, do que [tinha] o espírito antigo. O mundo supra-sensível já deve, portanto, ser posto desde logo cedo ao alcance da representação do menino. Isso acontece por meio da *escola* em um grau muito mais amplo do que na família.

Da família à escola: formando a passagem para a sociedade. A criança é valorizada na família em sua singularidade imediata: é amada, quer seu comportamento seja bom quer seja mau. Ao contrário, na escola a imediatez da criança perde sua validade, aqui a criança só é estimada enquanto tem valor, enquanto realiza algo; aqui não é simplesmente amada, mas é criticada e orientada de acordo com determinações universais, segundo regras fixadas pelos objetos do ensino, submetida, de modo geral, a uma ordem universal que proíbe muita coisa [que é] em si inocente, porque não se pode permitir que todos o façam. Assim a escola forma a passagem da família à sociedade civil. No entanto, o menino tem para com essa [sociedade] somente uma relação indeterminada; sua atenção ainda se divide entre o aprender e o jogar.

Quando o menino se torna um jovem e o mundo parece fora dos eixos. O menino torna-se um *jovem* quando na entrada da puberdade a vida do *gênero* começa nele a movimentar-se e a lhe proporcionar satisfa-

ção. O jovem se volta, de modo geral, para o Universal substancial; seu ideal não lhe aparece mais, como aparecia à criança, na pessoa de um homem, mas é apreendido por ele como um universal independente de tal singularidade. Porém esse ideal tem ainda no jovem uma figura mais ou menos subjetiva, que vive nele como ideal do amor e da amizade, ou como ideal de um estado-do-mundo universal. Nessa subjetividade do conteúdo substancial, situa-se não só sua oposição ao mundo presente, mas também o esforço por suprasumir essa oposição por meio da efetivação do ideal. O conteúdo do ideal infunde no jovem o sentimento da força-de-agir; por isso o jovem se julga chamado e apto a transformar o mundo, ou pelo menos redirecionar o mundo que parece ter saído fora dos eixos.

Ideais de juventude e tentativas de efetivação. Não é enxergado pelo espírito apaixonado do jovem que o Universal substancial, contido em seu ideal, já tenha chegado quanto à sua essência a seu desenvolvimento e efetivação no mundo. A efetivação desse universal se lhe afigura [antes] uma queda universal do mesmo. Por isso sente que não são reconhecidos pelo mundo tanto seu ideal como sua personalidade própria. Assim a paz em que a criança vivia com o mundo é rompida pelo jovem. Por causa dessa orientação para o ideal, a juventude dá a aparência de um sentido mais nobre e de um interesse maior do que se mostram no homem que cuida de seus interesses particulares, temporais. Ao contrário, no entanto, deve ser notado que o homem não está mais preso a seus impulsos particulares e a suas visões subjetivas, nem preocupado somente com seu desenvolvimento pessoal, mas está mergulhado na razão da efetividade e se mostra ativo para o mundo. O jovem chega necessariamente a esse termo. Seu fim imediato é o de formar-se para capacitar-se à efetivação de seus ideais. Na tentativa dessa efetivação, torna-se o homem [adulto].

Ingresso na vida prática: da aversão contra a efetividade ao reconhecimento da autonomia do mundo. No começo, a passagem de sua vida ideal à

sociedade civil pode parecer ao jovem como uma dolorosa passagem à vida de filisteu. Até então preocupado apenas com objetivos universais, e trabalhando só para si mesmo, o jovem que se torna homem deve, ao entrar na vida prática, ser ativo para os outros e ocupar-se com singularidades.

Ora, por mais que isso resida na natureza da Coisa – já que, se se deve agir, tem-se de avançar em direção ao *singular* –, no começo a preocupação com singularidades pode ser muito penosa para o homem, e a impossibilidade da efetivação imediata de seus ideais pode fazê-lo hipocondríaco. Ninguém pode escapar com facilidade dessa hipocondria por invisível que possa ser em muitos [casos]. Quanto mais tarde o homem for acometido por ela, mais graves seus sintomas. Nas naturezas fracas, a hipocondria pode estender-se pela vida inteira. Nesse humor doentio, o homem não quer renunciar à sua subjetividade, não pode superar sua aversão contra a efetividade, e se encontra, justamente por isso, no estado de incapacidade relativa, que facilmente se torna uma efetiva incapacidade. Se, portanto, o homem não quer arruinar-se, deve reconhecer o mundo como um mundo autônomo, *concluído* quanto ao essencial; aceitar as condições que lhe são postas por ele e arrancar de sua dureza o que quer ter para si mesmo. Só por *necessidade* [*Notwendigkeit*] o homem acredita prestar-se a essa obediência, em regra [geral]. Mas na verdade essa unidade com o mundo não deve ser reconhecida como uma relação de necessidade [*Notwendigkeit*], mas como a relação racional. O racional, o divino, possui o poder de efetivar-se, e desde sempre se realizou: não é importante que primeiro tivesse de esperar pelo começo de sua efetivação. O mundo é essa efetivação da razão divina: apenas na sua superfície reina o jogo dos acasos sem-razão.

Espaço para uma atividade honrosa, de largo alcance e criativa. Pode portanto o mundo, pelo menos com tanto direito – e, sem dúvida, com mais direito ainda que o indivíduo que se torna um homem, ter

a pretensão de valer como [algo todo] pronto e autônomo; e o *homem*, por isso, age de modo totalmente racional ao renunciar ao plano de uma completa transformação do mundo; e ao esforçar-se por efetivar seus fins, paixões e interesses pessoais unicamente em seu entrosamento com o mundo. Assim também lhe resta espaço para sua atividade honrosa, de largo alcance, e criativa. Com efeito, embora o mundo deva ser reconhecido como já pronto no essencial, não é nada de morto, nada de absolutamente em repouso; mas, como o processo vital, é algo que sempre se produz de novo; algo que, enquanto apenas se conserva, ao mesmo tempo progride. Nessa conservadora produção e desenvolvimento do mundo consiste o trabalho do homem. Podemos, pois, de um lado, dizer que o homem só produz o que já existe. Por outro, contudo, é necessário também que um progresso seja efetuado por sua atividade. Mas o progredir do mundo só ocorre nas massas enormes, e só se faz notar em uma grande soma de coisas produzidas.

O olhar retrospectivo do homem adulto. Se o homem, depois de um trabalho de cinquenta anos, lança um olhar para trás sobre seu passado, já reconhecerá o progresso [feito]. Esse conhecimento, assim como a inteligência da racionalidade do mundo, liberta-o da tristeza pela destruição de seus ideais. O que nesses ideais é *verdadeiro* conserva-se na atividade prática; só o não-verdadeiro, as abstrações vazias, [é que] o homem deve desgastar. O âmbito e a espécie de sua tarefa podem ser muitos diversos; mas o substancial é o mesmo em todas as tarefas humanas; a saber, o jurídico, o ético e o religioso. Por isso, podem os homens encontrar em todas as esferas de sua atividade prática satisfação e honra, se eles em toda a parte cumprem o que lhes exige na esfera particular a que pertencem por casualidade, por necessidade exterior, ou por livre escolha. Por isso é preciso, antes de todas as coisas, que a cultura do jovem que se torna um homem seja implementada, e que tenha concluído os estudos; e, em segundo lugar, que se decida a cuidar

ele mesmo de sua subsistência, de modo que comece a tornar-se ativo para com os outros. A simples cultura não faz dele ainda um homem perfeitamente acabado; isso só vem a ser mediante o próprio cuidado inteligente de seus interesses temporais; assim como também os povos só aparecem na sua maioria quando conseguiram não ser excluídos de tomar conta de seus interesses materiais e espirituais por um governo que se chama paternalista.

O homem adulto e totalmente à vontade em sua profissão. Ora, quando o homem passa para a vida prática, pode certamente ficar triste e indignado com a situação do mundo, e perder a esperança em sua melhora; mas apesar disso ele se instala dentro de relações objetivas, e vive na familiaridade com elas e com suas tarefas. Os objetos com que tem de se ocupar são, decerto, objetos singulares, mutáveis; em sua peculiaridade, mais ou menos novos. Mas ao mesmo tempo essas singularidades têm em si um universal, uma regra, algo conforme à sua lei. Ora, quanto mais tempo o homem é ativo em sua tarefa, tanto mais esse universal se lhe desprende de todas as particularidades. Desse modo chega a estar totalmente à vontade na sua profissão, a se familiarizar completamente com sua determinação. O essencial, em todos os objetos de sua tarefa, lhe é então totalmente óbvio; e só o individual, o inessencial pode por vezes conter algo de novo para ele. Mas justamente porque sua atividade se tornou tão completamente *ajustada* à sua tarefa, que já não encontra mais resistência alguma em seus objetos, justamente por esse perfeito “ser-formado” de sua atividade, *extingue-se* sua vitalidade; pois, ao mesmo tempo, com a oposição do sujeito e do objeto desaparece o interesse do primeiro pelo segundo. Assim, pela rotinização da vida espiritual, como também pelo embotamento da atividade de seu organismo físico, o homem se torna um *ancião*.

Vida e sabedoria do ancião. O ancião vive sem interesse determinado, porque renunciou à esperança de poder efetivar os ideais antes cultivados, e o futuro não lhe parece prometer nada de novo,

[pois] ele acredita, antes, já conhecer o universal, o essencial, de tudo o que eventualmente pode acontecer-lhe. Assim o sentido do ancião está somente voltado para esse universal e para o passado ao qual deve o conhecimento desse universal. Mas ao viver assim, à recordação do passado e do substancial, esquece o singular do presente e do arbitrário, por exemplo [esquece] os nomes, tanto como, inversamente, fixa em seu espírito os sábios ensinamentos da experiência e se tem por obrigado a fazer sermões aos mais jovens. No entanto, essa sabedoria – essa consciência perfeita da atividade subjetiva com o seu mundo – conduz de volta à infância, carente-de-oposições, não menos que a atividade de seu organismo físico, tornada rotina carente-de-processos, passa à negação abstrata da singularidade viva, passa à *morte*.

Limites da visada antropológica. Assim, o curso das idades da vida humana se conclui em uma totalidade, determinada pelo conceito, de mudanças que são produzidas pelo processo do gênero [em relação] com a singularidade. Como na descrição da diversidade das raças humanas, e na caracterização do espírito nacional também – para poder falar de uma maneira determinada no curso das idades da vida do indivíduo humano –, devemos antecipar o conhecimento do espírito concreto, que ainda não é considerado na antropologia, porque ele se insere naquele processo de desenvolvimento, e fazer uso desse conhecimento para a diferenciação dos diversos graus desse processo. (*Enciclopédia*, III, § 396, *Adendo*, pp. 74-81).

3.3. As forças do hábito

O hábito como “segunda natureza”. As qualidades e mudanças *naturais* da idade, do sono e da vigília são imediatamente naturais [...]. O hábito foi chamado, com razão, uma segunda natureza: *natureza*, porque é um ser imediato da alma; uma *segunda* [natureza] porque é uma imediatez posta pela alma, uma introjeção e uma penetração da corporeidade, que pertence às determinações-do-senti-

mento como tais, e às determinidades da representação enquanto corporificadas. (*Enciclopédia*, III, § 410, p. 169)

Libertação racional por meio do hábito. A determinação essencial é a *libertação*, que o homem por meio do hábito adquire, das sensações enquanto é afetado por elas. As diferentes formas de hábito podem ser determinadas assim. 1) A sensação *imediate*, enquanto negada, enquanto posta [como] indiferente. O *endurecimento* contra sensações exteriores (frio intenso, calor, fadiga dos membros etc., sabor agradável etc.) assim como o endurecimento da alma diante da desgraça são uma força, [fazendo] que, enquanto o frio intenso, a desgraça, são decerto sentidos pelo homem, tal impressão é rebaixada a uma exterioridade e imediatez: o ser *universal* da alma ali se conserva enquanto abstrato para si mesmo, e o sentimento-de-si como tal, a consciência, reflexão, [qualquer] outro fim e atividade, não estão mais mesclados com isso. 2) Indiferença para com a satisfação: os desejos, os impulsos são embotados pelo *hábito* de sua satisfação; é esta libertação racional em relação a esse hábitos [...]. 3) No hábito como *habilidade*, o ser abstrato da alma não deve ser apenas sustentado por si mesmo, mas também fazer-se valer como um fim subjetivo *na* corporeidade, que se lhe torne submissa e totalmente permeável. (*Enciclopédia*, III, § 410, pp. 169-170)

4. Luta e reconhecimento da autoconsciência⁸⁵

§ 18

A autoconsciência é, primeiramente, sensível e concreta e é para si e para uma outra consciência como um tal objeto sensível e concreto.

§ 19

A autoconsciência tem um ser determinado em virtude de ser reconhecida por uma outra autoconsciência. Mas, enquanto está

⁸⁵ Nesta seção 4, a numeração dos parágrafos corresponde à da "Doutrina da consciência" de 1808/1809, publicados em *Propedêutica filosófica*, pp. 96-99.

imersa na matéria concreta, não é reconhecida como autoconsciência, pois a sua essência consiste em não ser diferente de si no seu distinto ser determinado, ou em ser Eu livre como objeto.

§ 20

O reconhecimento da autoconsciência consiste em que cada um é para o outro o mesmo que ele próprio é, sabe ser o mesmo para o outro e, assim, intui-se a si mesmo no que dele é diferente.

§ 21

A imediata comprovação e o reconhecimento da autoconsciência tem lugar graças ao combate de vida e morte em que cada um se manifesta como livre da existência sensível e assim intui o outro não como uma coisa existente, não como algo de estranho, mas intui-se nele a si.

§ 22

Esse natural reconhecer e ser-reconhecido, porém, é imediatamente evanescente, porque a prova, que eles a si proporcionam da negatividade da existência sensível, que é o Si-mesmo, só se leva a cabo pela sua secessão e representa a liberdade quanto ao ser determinado sensível, não a liberdade do mesmo.

§ 23

Cada qual é, sem dúvida, consciente de si, mas não do outro; por isso, a sua própria certeza de si não tem ainda verdade alguma; com efeito, a sua verdade seria apenas que o seu próprio ser-para-si se teria apresentado como objeto independente ou, o que é o mesmo, o objeto se teria apresentado como esta pura certeza de si mesmo. Que cada um *em si*, por meio de sua ação própria e, de novo, por meio da ação do outro, leva a cabo a pura abstração, o ser-para-si – ação do outro e risco da sua própria vida. Devem

comprovar a certeza de si mesmos em si e nos outros. Cada um está fora de si, deve superar o seu ser-fora-de-si, a outra consciência multimodamente confusa, o seu ser-outro enquanto pura negação.

§ 26

Portanto, visto que o ser sensível pertence ao mesmo tempo essencialmente ao reconhecimento e se põe, antes de mais, a desigualdade de que para uma autoconsciência a sua existência sensível é o essencial, para a outra, porém, é o inessencial, surge assim daquela primeira conexão de duas autoconsciências a relação da dominação e da servidão, em que reside o início de uma libertação do Si-mesmo da sua sensibilidade interna.

5. Dominação e servidão⁸⁶

§ 27

O senhor intui no servo o seu próprio ser-para-si, mas não inversamente; o servo tem em si a vontade do senhor e tem apenas na coisa o objeto em que ele pode alcançar a intuição de si mesmo.

Porque o servo tem nele um ser-para-si estranho, é como ser-para-si atividade em geral, isto é, um pôr de si mesmo mediante a superação objetal; mas porque é um ser-para-si estranho, em parte não são autodeterminações ou os seus próprios fins que ele traz à existência pela sua atividade, em parte são a produção de uma vontade comum.

§ 28

O senhor, a autoconsciência que não verificou em si a sua liberdade em relação à existência sensível, mas apenas na oposição ao outro, permanece uma vontade particular, confinada aos seus fins sensíveis. Intui a mesma ou o seu Si-mesmo no outro e é por

⁸⁶ Nesta seção 5, a numeração dos parágrafos corresponde à da "Doutrina da consciência" de 1808/1809, publicados em *Propedêutica filosófica*, pp. 99-100.

este reconhecido, mas não o reconhece; realizou-se uma vontade comum, mas nenhuma vontade universal.

§ 29

O servo tem nele um Si-mesmo estranho e é a sua vontade externa; o senhor religa-se com as coisas por meio desta sua vontade externa. Enquanto vontade que é para si, comporta-se perante elas como desejo consumidor; o servo, porém, como vontade que não é para si, comporta-se pelo contrário como quem trabalha e dá forma.

§ 30

O trabalho, segundo uma vontade estranha, é: a) abolição da própria particularidade da mesma; b) um processamento das coisas ou uma tal referência do Si-mesmo a elas, que se faz forma das coisas, recebe a objectualidade das mesmas e proporciona a si mesmo um tal ser determinado.

6. O espírito prático⁸⁷

§ 173

O espírito prático não *tem* apenas ideias, mas *é* a própria Ideia viva. É o espírito que se determina a partir de si mesmo e proporciona realidade externa às suas determinações. É preciso distinguir o eu enquanto se põe como objeto, como objetividade, só teórica e idealmente, e também como se põe prática ou realmente.

§ 180

As determinações do espírito constituem as suas leis. Estas, porém, não são determinações externas ou naturais do mesmo; a sua *única* determinação, na qual se contêm *todas*, é a sua *liberdade*, que

⁸⁷ Nesta seção 6, a numeração dos parágrafos corresponde à da "Enciclopédia filosófica para a classe superior" de 1808, publicados em *Propedêutica filosófica*, pp. 72-77.

tanto é a forma como conteúdo da sua lei, a qual pode ser *jurídica*, *moral* ou *política*.

6.1. Direito

§ 181

O espírito, como essência livre, autoconsciente, é o eu igual a si mesmo, que na sua relação absolutamente negativa é, em primeiro lugar, eu exclusivo, singular essência livre ou *pessoa*.

§ 182

O *direito* é a relação dos homens enquanto são pessoas abstratas. *Ilegal* é a ação pela qual o homem não é respeitado como pessoa, ou que constitui uma interferência na esfera da sua liberdade. Esta relação, pois, segundo a sua determinação fundamental, é de natureza *negativa* e não pretende mostrar ao outro em rigor algo de positivo, mas apenas deixá-lo como pessoa.

§ 186

A esfera da minha liberdade compreende a minha personalidade e a relação de uma coisa com a mesma; quando esta esfera é violada por outro, isso pode acontecer ou só no sentido de que esta coisa, em virtude da qual a minha personalidade é reconhecida, não me pertence; ou então no sentido de que ela própria não é reconhecida, como acontece na ofensa mais violenta ao meu corpo e à minha vida.

§ 187

Na minha personalidade, o outro ofende imediatamente a sua própria. Nisso não faz algo de simplesmente individual contra mim, mas algo de universal. O que ele segundo o conceito fez contra si mesmo deve trazer-se à realidade efetiva. – Enquanto tal acontece por meio da própria pessoa lesada, é vingança; enquanto esta é

levada a cabo por meio de uma vontade universal e em nome da mesma, é o *castigo*.

6.2. Moralidade

§ 189

A moralidade encerra a proposição: “no teu agir, considera-te como essência livre”; ou acrescenta ao agir o momento da subjetividade, a saber, que 1) o subjetivo, enquanto disposição e intenção, corresponde ao que em si é mandamento, e que o que é dever não se faz por inclinação ou em virtude de qualquer dever heterogêneo, ou com vaidade de ser bom, mas por disposição de ânimo, porque é dever; 2) ela concerne assim ao homem, segundo a sua particularidade e não é meramente negativa, como o direito. Uma essência livre pode apenas deixar-se andar, mas ao homem particular pode demonstrar-se algo.

§ 191

As relações humanas necessárias de cada homem consigo mesmo consistem *a)* na *autoconservação*, pela qual o indivíduo submete e ajusta a si a natureza física externa; *b)* a partir de si enquanto sua própria natureza física deve criar a *independência* da sua natureza espiritual; *c)* deve submeter-se e ajustar-se à sua essência espiritual universal: *formação (Bildung)* em geral.

§ 192

A relação familiar é a unidade natural dos indivíduos. O vínculo desta sociedade natural é o amor e a confiança, o conhecimento da unidade primordial e do agir no sentido da mesma. Segundo sua determinação particular, cabem aos indivíduos que constituem essa sociedade direitos especiais; mas, se se afirmassem na forma de direitos, romper-se-ia o vínculo moral desta sociedade, em que cada um recebe essencialmente na disposição anímica do amor o que em si lhe é devido.

7. Deveres para consigo⁸⁸

§ 41

Adendo. O homem é, por um lado, um ser natural. Como tal, comporta-se segundo o arbítrio e o acaso, como um ser instável, subjetivo. Não distingue o essencial do inessencial. Em segundo lugar, é um ser espiritual, racional. Nesta acepção, *não é* por natureza o que deve ser. O animal não precisa de cultura, pois é por natureza o que deve ser. É unicamente um ser natural. O homem, porém, deve levar à consonância os seus dois lados, harmonizar a sua singularidade com o seu lado racional, ou tornar predominante o último. O homem, por exemplo, não tem formação quando se abandona à sua ira e age cegamente segundo a sua paixão, porque então considera um dano ou uma ofensa como uma ofensa infinita e procura compensá-la sem medida e fim, por meio de uma ofensa a quem o ofendeu ou com outros objetos. – Não tem formação quem afirma um *interesse* que não lhe diz respeito algum ou no qual não pode influir com a sua atividade; porque racionalmente só pode transformar-se em interesse próprio aquilo que se leva a cabo com a própria atividade. – Além disso, quando o homem se torna *impaciente* perante os eventos do destino, faz do próprio interesse particular um afazer supremamente importante, como algo pelo qual os homens e as circunstâncias se deveriam regular.

§ 42

Pertence à cultura o sentido para o *objetivo* na sua *liberdade*. Consiste em que eu não busco no objeto o meu sujeito particular, mas considero e trato os objetos como são em si e para si, na sua peculiaridade livre, e me interesso por eles sem uma particular utilidade. – Semelhante interesse desinteressado reside no *estudo das ciências*, sobretudo quando se cultivam por si mesmas. O desejo de tirar utilidade dos objetos da natureza está ligado à sua destruição.

⁸⁸ Nesta seção 7, a numeração dos parágrafos corresponde à da "Doutrina do direito, dos deveres e da religião" de 1810, publicados em *Propedêutica filosófica*, pp. 310-315.

– Também o interesse pela beleza da arte é desinteressado. Ela representa as coisas na sua independência viva e subtrai-lhes a mesquinhez e a perturbação, que elas sofrem nas circunstâncias exteriores. – A *ação* objetiva consiste em que ela, 1) também segundo o seu lado indiferente, tem a forma do universal, sem arbítrio, mau humor e capricho, é liberta do particular, etc.; 2) segundo o seu lado interno, essencial, o objetivo, quando tem como seu fim a própria coisa verdadeira, é sem interesse egoísta.

§ 43

A formação *prática* implica que o homem, na satisfação das necessidades e impulsos naturais, demonstra a circunspeção e a moderação que reside nos limites da sua necessidade, a saber, da autoconservação. Ele deve 1) estar *fora* do natural, ser dele liberto; 2) pelo contrário, deve estar *imerso* na sua missão, o essencial; e, portanto, 3) não confinar a satisfação do elemento natural apenas aos limites da necessidade, mas ser também capaz de *sacrificar* a deveres mais altos.

§ 44

No tocante à *profissão* determinada, que aparece como um *destino*, é necessário em geral eliminar nela a forma de uma necessidade externa. Importa assumi-la com liberdade e com a mesma liberdade perseverar nela e levá-la à realização.

O homem, relativamente às circunstâncias externas do destino e de tudo o que ele em geral imediatamente *é*, deve comportar-se de modo a fazê-lo *seu*, de maneira a tirar a forma de um ser determinado externo. Não interessa em que estado externo o homem se encontra em virtude do destino, *se ele é autenticamente o que é*, ou seja, se cumpre todos os aspectos de sua profissão. A vocação para um estamento é uma substância multilateral. É como que uma matéria ou elemento que se deve elaborar em todas as direções, e assim

nada em si tem de estranho, de esquivo e hostil. Ao fazê-la para mim totalidade minha, sou nela livre. O homem está sobretudo *insatisfeito, quando não realiza a sua vocação*. Proporciona a si mesmo uma relação que ele não possui verdadeiramente como sua. Ao mesmo tempo pertence a esta condição. Não se pode dela libertar. Vive e age, pois, numa relação adversa consigo mesmo.

§ 45

A vocação é algo de universal e necessário e constitui um certo lado da convivência humana. É, portanto, uma *parte de toda a obra humana*. Quando o homem tem uma vocação, ingressa na participação e na colaboração no universal. Torna-se deste modo algo de objetivo. A profissão é, sem dúvida, uma esfera singular limitada, mas constitui no entanto um membro necessário do todo e é também em si mesma, por seu turno, um todo. Se o homem deve tornar-se algo, deve saber limitar-se, isto é, fazer da sua profissão uma coisa inteiramente sua. Não é então para ele um limite. Ele é, então, uno consigo mesmo, com a sua exterioridade, com a sua esfera. É um universal, um todo. – Quando o homem para si transforma em fim algo de *fútil*, isto é, de inessencial, de nulo, subjaz aí não o interesse numa coisa, mas na sua coisa. O fútil nada é de existente em si e para si, mas mantém-se apenas em virtude do sujeito. O homem vê-se aí apenas a si mesmo; por exemplo, pode haver uma *futilidade moral*, quando o homem em geral, no seu agir, é consciente da própria excelência e tem mais interesse em si do que na coisa. – O homem que cumpre fielmente afazeres menores mostra-se capaz dos maiores, porque mostrou *obediência*, uma renúncia aos seus desejos, inclinações e imaginações.

§ 46

Mediante a cultura intelectual e moral, o homem obtém a capacidade de cumprir os *deveres para com os outros*, deveres que po-

dem chamar-se *reais*, ao passo que, pelo contrário, os deveres que se referem à cultura são de natureza *mais formal*.

8. O sistema das carências⁸⁹

A economia como sistema de satisfação reciprocamente mediada das carências. Há certas carências universais como comer, beber, vestir-se etc. e a maneira como elas são satisfeitas depende inteiramente de circunstâncias contingentes. O solo é aqui ou lá mais ou menos fértil, os anos são diversos no seu rendimento, um homem é diligente, outro preguiçoso; mas este pulular de arbítrios engendra a partir de si determinações universais, e isto que é aparentemente disperso e privado de pensamento é mantido por uma necessidade, que intervém de si mesma. Descobrir aí este elemento necessário é o objeto da Economia Política, uma ciência que honra o pensamento, porque ela encontra as leis para uma massa de contingências. É um espetáculo interessante observar como todas as conexões são, aqui, retroativas, como as esferas particulares se agrupam, têm influência sobre as outras e delas experimentam o seu fomento ou o seu impedimento. Este entrosamento, em que inicialmente não se acredita, porque tudo parece entregue ao arbítrio da singularidade, é especialmente notável e tem semelhança com o sistema planetário, que ao olho sempre mostra somente movimentos irregulares, mas cujas leis podem, contudo, ser conhecidas. (*Filosofia do direito*, § 189, *Adendo*, pp. 21-22)

8.1. As modalidades da carência e da satisfação

A satisfação das carências no homem e no animal. O animal é um ser particular, ele tem o seu instinto e os meios de satisfação delimitados e inultrapassáveis. Há insetos que estão ligados a determinadas

⁸⁹ Nesta seção 8, a numeração dos parágrafos e os intertítulos correspondem à tradução de Marcos Lutz Müller de "A sociedade civil-burguesa", segunda seção de "A eticidade", de *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, publicado pelo Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, na coleção Textos Didáticos, n. 21, março de 1996.

plantas, outros animais que têm um círculo mais amplo, que podem viver em climas diversos; mas sempre intervém algo restrito face ao círculo que existe para o homem. A carência de habitação e vestuário, a necessidade de não deixar o alimento cru, mas de torná-lo adequado a si e de destruir a sua naturalidade imediata, faz com que a existência não seja ao homem tão cômoda quanto ao animal e que, como espírito, ela também não lhe deva ser tão cômoda. O entendimento, que apreende as diferenças, introduz a multiplicação nessas carências, e, enquanto o gosto e a utilidade tornam-se critérios de apreciação, as próprias carências são, também, por eles afetadas. No fim das contas, não é tanto aquilo de que se carece, mas é a opinião que tem de ser satisfeita, e é precisamente ao cultivo formador que cabe decompor o concreto nas suas particularizações. Na multiplicação das carências reside exatamente uma inibição do desejo, pois, quando os homens consomem muitas coisas, o ímpeto para uma delas, de que careciam, não é tão forte, e isso é um sinal de que a urgência não é tão imperiosa. (*Filosofia do direito*, § 190, *Adendo*, pp. 22-23)

Diferenciação e refinamento dos bens. Aquilo que os ingleses chamam “*comfortable*” é algo inteiramente inesgotável e que prossegue ao infinito, pois cada conforto mostra novamente o seu desconforto, e essas inovações não têm fim. Uma carência é, portanto, produzida não tanto por aqueles que a têm de modo imediato, quanto, muito mais, por aqueles que graças ao seu surgimento buscam um lucro. (*Filosofia do direito*, § 191, *Adendo*, p. 23)

O caráter social das carências, dos meios e modos da sua satisfação. As carências e os meios, como ser-aí real, tornam-se um *ser para outros*, por cujas carências e trabalho a satisfação está reciprocamente condicionada. A abstração, que se torna uma qualidade das carências e dos meios, torna-se, também, uma determinação da relação recíproca dos indivíduos uns aos outros; essa universalidade como *ser reconhecido* é o momento que as converte, no seu isolamento e na

sua *abstração*, em carências, meios e maneiras de satisfação *concretas*, enquanto *sociais*.

Adendo. É pelo fato de eu ter de me orientar em função do outro que se introduz aqui a forma da universalidade. Adquiro dos outros os meios da satisfação e tenho de aceitar, por conseguinte, a sua opinião. Ao mesmo tempo sou obrigado a produzir os meios para a satisfação dos outros. Uma coisa remete à outra e se conecta com ela. Tudo o que é particular torna-se nessa medida algo social; na maneira de vestir, na hora de comer reside uma certa conveniência, que se tem de aceitar, porque nessas coisas não vale a pena querer mostrar a sua maneira de ver, mas nisso o mais sensato é proceder como os outros. (*Filosofia do direito*, § 192, p. 24).

A moda e a exclusividade como causas de ulterior diferenciação. Esse momento [da universalidade] torna-se, assim, uma determinação finalista particular para os meios e por si e para a sua posse, assim como para a espécie e o modo de satisfação das carências. Ele contém, ademais, imediatamente, a exigência da *igualdade* com os outros neste campo; carecer dessa igualdade e tornar-se igual, a *imitação*, por um lado, bem como carecer da *particularidade*, aí igualmente presente, de se fazer valer por uma distinção, por outro, tornam-se, eles próprios, uma fonte efetivamente real da multiplicação das carências e da sua expansão. (*Filosofia do direito*, § 193, pp. 24-25)

8.2. As modalidades do trabalho

O trabalho como mediação entre as carências e os meios da satisfação das carências. A mediação que consiste em preparar e obter para as carências *particularizadas* meios adequados, igualmente *particularizados*, é o *trabalho*, que especifica através dos mais variados processos o material imediatamente fornecido pela natureza para os múltiplos fins. Este dar forma confere, então, ao meio o valor e a sua conformidade ao fim, de sorte que o homem no seu consumo se relaciona precipuamente

a produções *humanas*, e o que ele consome são precisamente tais esforços. (*Filosofia do direito*, § 196, pp. 26-27)

A formação teórica e prática pelo trabalho. Em contato com a multiplicidade das determinações e dos objetos que despertam interesse desenvolve-se a *formação teórica*, que é não só uma multiplicidade de representações e conhecimentos, mas, também, uma mobilidade e uma rapidez do representar e do passar de uma representação a outra, o captar relações intrincadas e universais etc., – a formação do entendimento em geral, por conseguinte, também, a da linguagem. – *A formação prática pelo trabalho* consiste na carência autogeradora da *ocupação* em geral e no hábito *da mesma*, depois, na *restrição do seu fazer*, em parte segundo a natureza do material, em parte, sobretudo, segundo o arbítrio dos outros, e num hábito de atividade *objetiva* e de habilidades *universalmente válidas*, o qual se adquire por essa disciplina.

Adendo. O bárbaro diferencia-se do homem cultivado por ficar ruminando às tontas no seu embotamento, pois a formação prática consiste, precisamente, no hábito e no carecer de uma ocupação. O inábil produz sempre algo diferente do que ele quer, porque ele não é senhor do seu fazer, ao passo que pode ser chamado hábil o trabalhador que produz a coisa como ela deve ser e que no seu fazer subjetivo não encontra nada de esquivo face ao fim. (*Filosofia do direito*, § 197, p. 27)

A dependência recíproca dos homens na sociedade industrial determinada pela divisão do trabalho. O universal e objetivo no trabalho reside, porém, na abstração, que efetua a especificação dos meios e das carências e, precisamente com isso, especifica a produção e produz a *divisão dos trabalhos*. Pela divisão tornar-se mais simples o trabalho do singular e graças a isso torna-se maior a sua habilidade no trabalho abstrato bem como o conjunto das suas produções. Ao mesmo tempo, essa abstração da habilidade e do meio completa até torná-la uma necessidade total a *dependência* e a *relação recí-*

proca entre homens em vista da satisfação das demais carências. A abstração do produzir torna o trabalho, além disso, sempre mais *mecânico* e, com isso, ao fim, apto para que o homem dele se retire e a *máquina* possa entrar em seu lugar. (*Filosofia do direito*, § 198, p 28)

8.3. A riqueza patrimonial

A participação no produto social. Nessa dependência e reciprocidade do trabalho e da satisfação das carências o *egoísmo subjetivo* se inverte na *contribuição para a satisfação das carências de todos os outros*, – na mediação do particular pelo universal como movimento dialético, de modo que, ao mesmo tempo em que cada um adquire, produz e frui por si, justamente com isso produz e adquire para a fruição dos demais. Esta necessidade, que reside no omnímodo entrelaçamento da dependência de todos, é, doravante, para cada um a *riqueza patrimonial universal, permanente*, que contém para cada um a possibilidade de nele participar pela sua formação e habilidade, a fim de estar assegurado em sua subsistência, – assim como isso que foi adquirido pela mediação do seu trabalho conserva e aumenta a riqueza patrimonial universal. (*Filosofia do direito*, § 199, pp. 28-29)

A desigualdade social: capital e trabalho. Mas a *possibilidade de participação* na riqueza patrimonial universal, a riqueza patrimonial *particular*, está *condicionada*, em parte por uma base [patrimonial] própria imediata (capital), em parte pela habilidade que, por sua vez, está ela própria condicionada novamente pela riqueza patrimonial particular, em seguida, porém, pelas circunstâncias contingentes, cuja multiplicidade produz a *diversidade no desenvolvimento* das disposições naturais, corporais, e espirituais, *já por si desiguais* – uma diversidade que, nesta esfera da particularidade, se salienta em todas as direções e em todos os níveis e que, junto com a contingência e o arbítrio restantes, tem por consequência necessária a *desigualdade da riqueza patrimonial e das habilidades* dos indivíduos. (*Filosofia do direito*, § 200, p. 29)

A luta pela existência como resto do estado de natureza (hobbesiano) e a exigência (moral) de igualdade social. Contrapor o direito objetivo da particularidade do espírito contido na Ideia, o qual na sociedade civil-burguesa não só não suprime a desigualdade dos homens posta pela natureza – que é o elemento da desigualdade –, mas a produz a partir do espírito e a eleva a uma desigualdade da habilidade, da riqueza patrimonial e mesmo da formação intelectual e moral, contrapor esse direito a exigência de igualdade é próprio do entendimento vazio, que toma esse *abstractum* e esse *dever-ser* seus pelo real e racional. Essa esfera da particularidade, que se imagina ser o universal, guarda dentro de si nessa identidade somente relativa com esse universal, tanto a particularidade natural, quanto a particularidade arbitrária, por conseguinte, o resto do estado de natureza. Além disso, é a razão imanente no sistema das carências e no seu movimento que articula esse sistema num todo orgânico de diferenças. (*Filosofia do direito*, § 200, pp. 29-30)

8.4. Os estamentos

Os estamentos como sistemas particulares de carências e trabalhos. Os meios infinitamente variados e o seu movimento de entrecruzamento igualmente infinito na produção e na troca recíproca *reúnem-se* graças à universalidade ínsita no seu conteúdo e *diferenciam-se* em *massas universais*, de sorte que essa conexão toda se desenvolve resultando em *sistemas particulares* de carências, de meios e de trabalhos correspondentes, de espécies e modos de satisfação e de formação teórica e prática – sistemas entre os quais os indivíduos estão repartidos –, em diferenças dos *estamentos*.

Adendo. A espécie e o modo de participação na riqueza patrimonial universal é deixado à particularidade de cada indivíduo, mas a diversificação geral da sociedade civil-burguesa em sistemas particulares é algo necessário. Se a primeira base do estado é a família, a segunda são os estamentos. Esta é tão impor-

tante, porque as pessoas privadas, embora egoístas, têm a necessidade de se voltarem para os outros. Aqui está, portanto, a raiz graças à qual o egoísmo se liga ao universal, ao estado, cujo cuidado tem de ser o de que esta conexão seja sólida e firme. (*Filosofia do direito*, § 201, p. 30)

O princípio da livre escolha da profissão. Por um lado, o *estamento*, como particularidade que se tornou objetiva, divide-se, segundo o conceito em suas diferenças universais. Por outro lado, porém, a que estamento particular o *indivíduo* pertence, sobre isso têm influência as disposições naturais, o nascimento e as circunstâncias, mas a determinação última e essencial reside na *opinião subjetiva* e no *arbitrio particular*, que se dá nessa esfera o seu direito, o seu mérito e a sua honra, de modo que o que nela acontece por *necessidade interna*, ao mesmo tempo é *mediado pelo arbitrio*, e tem para a consciência subjetiva a figura de uma obra de sua vontade. (*Filosofia do direito*, § 206, p. 34)

A livre escolha da profissão como princípio do mundo moderno. Também a esse respeito se destaca a diferença entre vida política do Oriente e do Ocidente, e entre o mundo antigo e o mundo moderno. A divisão do todo em estamentos se engendra no Oriente e no mundo antigo, na verdade, *objetivamente por si mesma*, porque ela é racional em si; mas o princípio da particularidade subjetiva não contém aí, simultaneamente, o seu direito, já que, por exemplo, a repartição dos indivíduos em estados está entregue aos governantes, como no estado *platônico* (*De Republica III* [415], p. 320, ed. Bip. T. VI), ou ao mero nascimento, como nas *castas hindus*. Dessa maneira, não sendo assumida na organização do todo e não sendo reconciliada nele, a particularidade subjetiva, porque ela igualmente sobressai como momento essencial, como algo hostil, mostra-se, por essa razão, como corrupção da ordem social, seja subvertendo-a, como [ocorreu] nos estados gregos e na república romana, seja, se essa ordem se mantém por deter o poder ou, porventura, pela autoridade religiosa, como corrupção interna ou completa degradação, tal como foi o caso, de

certa maneira, dos *Lacedemônios*, e, agora, o é, da maneira mais completa, dos *hindus*. (*Filosofia do direito*, § 206, pp. 34-35)

A liberdade na sociedade civil-burguesa. Mantida, porém, pela ordem objetiva, em conformidade com ela e, ao mesmo tempo, no seu direito, a particularidade subjetiva torna-se o princípio de toda a animação da sociedade civil-burguesa, do desenvolvimento da atividade pensante, do mérito e da honra. O reconhecimento e o direito de que aquilo que na sociedade civil-burguesa e no estado é necessário pela razão simultaneamente aconteça pela *mediação do arbítrio* é uma determinação mais precisa daquilo que, nomeadamente na representação geral, chama-se *liberdade*. (*Filosofia do direito*, § 206, p. 35)

A retidão e a honra ligadas ao estamento: a realização efetiva da moralidade abstrata. O indivíduo se dá realidade objetiva somente entrando no ser-á em geral, por conseguinte, na *particularidade determinada*, e com isso, restringindo-se *exclusivamente* a uma das esferas *particulares* da carência. A disposição de espírito ética nesse sistema é, por isso, a *retidão* e a *honra* ligada ao estamento, é fazer de si e por determinação própria, por sua atividade, diligência e habilidade, membro de um dos momentos da sociedade civil-burguesa e manter-se como tal e prover para si somente por essa mediação com o universal, assim como ser *reconhecido* na sua representação e na representação dos outros somente por essa mediação. – A *moralidade* tem a sua posição própria nessa esfera em que dominam a reflexão sobre o seu fazer, o fim das carências particulares e do bem-próprio e em que a contingência na satisfação dessas carências torna dever uma ajuda também contingente e singular. (*Filosofia do direito*, § 207, p. 36)

A necessidade de restringir-se. O fato de o indivíduo recalitrar num primeiro momento (isto é, particularmente na juventude) contra a representação de ter de decidir-se por um estamento particular, e encarar isso como uma restrição da sua determinação universal e como uma necessidade meramente *exterior*, repousa sobre o pensamento abstrato, que se detém no universal e, por

isso, no inefetivo e não reconhece que o conceito em geral, *para ser-aí*, entra na diferença entre o conceito e a sua realidade e, portanto, na determinidade e na particularidade, e que só com isso o indivíduo pode ganhar realidade efetiva e objetividade ética.

Adendo. Quando dizemos que o homem tem de ser *alguma coisa*, entendemos que ele deve pertencer a um estamento determinado; pois essa alguma coisa quer dizer que ele, então é algo de substancial. Um homem sem estamento é uma mera pessoa privada e não está numa universalidade efetivamente real. Por outro lado, o singular na sua particularidade pode tomar-se pelo universal e presumir erradamente, que se ele se inserisse num estamento, ele se entregaria ao inferior. Essa é a falsa representação, segundo a qual, quando algo obtém um ser-aí que lhe é necessário, graças a isso se restringe e abdica de si. (*Filosofia do direito*, § 207, pp. 36-37).

9. Estado

9.1. Na filosofia do direito

O estado como o verdadeiro fundamento da família e da sociedade civil-burguesa. A cidade e o campo – aquela, a sede da industriabilidade burguesa, da reflexão que se absorve e consome dentro de si e que se singulariza, este, a sede da eticidade que assenta na natureza –, os indivíduos que medeiam a sua autoconservação na relação às outras pessoas jurídicas e a família constituem os dois momentos, em princípio ainda ideais, a partir dos quais *procede* como o ser verdadeiro *fundamento* o estado. (*Filosofia do direito*, § 256, p. 86)

A demonstração científica do estado. Esse desenvolvimento da eticidade imediata através da cisão da sociedade civil-burguesa até o estado, que se mostra como o verdadeiro fundamento de ambas e que é somente esse desenvolvimento, é a demonstração científica do conceito do estado. (*Filosofia do direito*, 256, p. 86)

O estado como o que na realidade efetiva é primeiro. Porque no andamento do conceito científico do estado aparece como *resultado*,

ao demonstrar-se como o *verdadeiro* fundamento, *segue-se que essa mediação* [através da sociedade civil-burguesa] e essa aparência [do estado como resultado] igualmente se *suprimem e erguem à imediatez*. Por isso, na realidade efetiva, o *estado* em geral é, muito mais, o que é *primeiro*, sendo que somente no seu interior a família, pela primeira vez, plenamente se forma e transforma em sociedade civil-burguesa, e é a própria Ideia do estado que se divide nesses momentos; no desenvolvimento da sociedade civil-burguesa a substância ética adquire a sua forma *infinita*, que contém dentro de si os dois momentos seguintes: 1) o da *diferenciação* infinita até o *ser-dentro-de-si* sendo-por-si-mesmo da autoconsciência; e 2) o da forma da *universalidade*, que está no cultivo, a forma do *pensamento*, pelo que o espírito, em *leis e instituições*, a sua vontade *pensada*, torna-se objetivo e efetivamente real como totalidade orgânica. (*Filosofia do direito*, § 256, pp. 86-87)

9.2. Na enciclopédia das ciências filosóficas

§ 535

O estado é a substância ética *consciente-de-si*, a união dos princípios da família e da sociedade civil; a mesma unidade que na família está como sentimento do amor é sua essência; mas que, ao mesmo tempo, mediante o segundo princípio, do querer que-sabe e por si mesmo atua, recebe a *forma* de universalidade [que é] *sabida*; esta, como suas determinações que se desenvolvem no saber, tem, para o conteúdo e fim absoluto, a subjetividade que-sabe, isto é, quer para si mesma esse racional.

§ 536

O estado é 1) primeiro, sua configuração interior enquanto desenvolvimento que se refere a si mesmo: o *Direito político interno, ou a Constituição*; 2) é [um] indivíduo particular, e assim em relação com outros indivíduos particulares, o *direito político exter-*

no; 3) mas esses indivíduos particulares são apenas momentos no desenvolvimento da ideia universal do espírito em sua efetividade: [é] a *história mundial*.

1º – Direito político interno

§ 539

Adendo. *Liberdade e igualdade* são as categorias simples nas quais com frequência se resumiu o que deveria constituir a determinação fundamental, o fim último e o resultado da Constituição. Tanto isso é verdade, tanto mais há o defeito de serem essas determinações, antes de tudo, totalmente abstratas: fixadas nessa forma da abstração, são elas que não deixam de realizar-se ou que estorvam o concreto, isto é, uma *Constituição* ou governo em geral. Com o estado, entra em cena [a] desigualdade: a diferença entre poderes governantes e os governados, as autoridades, as magistraturas, presidências etc. o princípio conseqüente da igualdade rejeita todas as diferenças, e assim não deixa subsistir nenhuma espécie de ordenamento estatal. Essas determinações, sem dúvida, são as bases dessa esfera; mas, enquanto são as mais abstratas, são também as mais superficiais, e justamente por isso, facilmente, as determinações mais correntes: interessa, pois, considerá-las ainda um pouco mais de perto. Antes de tudo, no que toca à *igualdade*, a proposição corrente de que “*todos os homens são iguais por natureza*” encerra o mal-entendido de confundir o natural com o conceito; deve-se dizer que por *natureza* os homens são, antes, somente *designais*. Mas o *conceito* da liberdade – como inicialmente, sem outra determinação ou desenvolvimento, existe enquanto tal – é a subjetividade abstrata, como *pessoa* que é capaz de propriedade; essa única determinação abstrata da personalidade constitui a *igualdade* efetiva dos homens. Mas que essa igualdade esteja presente, que seja o *homem* – e não somente *alguns* homens como na Grécia, Roma etc. –, que se reconheça como pessoa, e faça valer legalmente, eis algo que é tão

pouco de *natureza*, que antes é só produto e resultado da consciência e da universalidade e avanço cultural dessa consciência. Que os cidadãos “*são iguais perante a lei*” [isto] encerra uma alta verdade; mas que, assim expressa, é uma tautologia; pois por ela só se exprime o estado *legal* em geral: que as leis imperam. Mas, no que diz respeito ao concreto, os cidadãos, fora da personalidade, só são iguais diante da lei no que, aliás, são iguais *fora da lei*. Somente a *igualdade*, *presente aliás casualmente*, de qualquer maneira que seja, da riqueza, da idade, da força física, do talento, da habilidade etc., ou ainda dos crimes etc., pode e deve, no concreto, fazer capaz de um igual tratamento perante a lei, com referência aos impostos, deveres militares, acesso aos empregos públicos etc., à sanção penal etc. As leis mesmas, exceto no que concerne àquele estreito círculo da personalidade, pressupõem situações desiguais, e determinam as competências e os direitos desiguais que daí resultam.

No que toca à *liberdade*, ela é tomada mais precisamente, de um lado, no sentido *negativo* em oposição ao arbítrio alheio e ao tratamento fora-de-lei; de outro lado, no sentido *afirmativo* da liberdade *subjéctiva*. Mas é dada uma grande latitude a essa liberdade, tanto para o próprio arbítrio e atividade em vista a seus fins particulares, quanto no que se refere à reivindicação do discernimento próprio, e da operosidade e participação nos negócios universais. Outrora, os direitos legalmente determinados, tanto privados como públicos, de uma nação, cidade etc., chamavam-se “suas *liberdades*”. De fato, toda lei verdadeira é uma liberdade, pois ela contém uma determinação racional do espírito objetivo; portanto, um conteúdo da liberdade. Ao contrário, nada se tornou mais corrente do que a representação de que cada um deveria *limitar* sua liberdade em relação à liberdade dos outros; e de que o *estado* seria a condição dessa limitação recíproca, e as leis seriam as limitações. Em tais representações, a liberdade só é apreendida como bel-prazer e arbítrio contingentes.

Foi também dito que os povos modernos só eram capazes da igualdade, ou que eram mais capazes dela que da liberdade, e isso, na verdade, por nenhuma outra razão a não ser porque, tratando-se de uma determinação admitida da liberdade (principalmente da participação de todos nos negócios e ações do estado), não se poderia contudo consegui-la na efetividade, enquanto ela é mais racional e ao mesmo tempo mais poderosa que as pressuposições abstratas. É preciso dizer, ao contrário, que justamente o mais alto desenvolvimento e aprimoramento dos estados modernos produz na efetividade a suprema *desigualdade* concreta dos indivíduos; e, em contrapartida, por meio da racionalidade mais profunda das leis e da consolidação da legalidade, realiza uma liberdade tanto maior e mais fundamentada, e pode permiti-la e tolerá-la. Já a diferenciação superficial que reside nas palavras “liberdade” e “igualdade” sugere que a primeira tende à desigualdade; mas, inversamente, os conceitos correntes da liberdade contudo só reconduzem à igualdade. Porém, quanto mais ganha firmeza a liberdade, como segurança da propriedade, como possibilidade de desenvolver e de fazer valer seus talentos e boas qualidades pessoais etc., tanto mais ela aparece como algo que *se entende por si mesmo*; a consciência e a apreciação da liberdade voltam-se então, sobretudo, para o seu sentido *subjetivo*. No entanto, a liberdade da atividade que se tenta por todos os lados, que se distribui a seu bel-prazer entre interesses espirituais universais e pessoais, a independência da particularidade individual e também a liberdade interior em que o sujeito tem princípios, discernimento e convicção próprios, e por isso obtém autonomia moral – essa mesma liberdade encerra, de um lado para si, o extremo aprimoramento da particularidade daquilo em que os homens são desiguais, e se tornam mais desiguais ainda por essa formação; por outra parte, [essa liberdade subjetiva] somente cresce sob a condição daquela liberdade objetiva e só existe e pode crescer até essa altura nos estados modernos. Se com esse aprimoramento da parti-

cularidade, a multidão das necessidades e a dificuldade de satisfazê-las, o raciocinar e o saber-mais e sua vaidade insatisfeita, crescem de modo indefinível, isso pertence à particularidade abandonada [a si mesma], e fica a seu critério engendrar em sua esfera todas as combinações possíveis e acomodar-se com elas. Na verdade, essa esfera é então, ao mesmo tempo, o campo das limitações, porque a liberdade está presa na naturalidade, no bel-prazer e no arbítrio, e assim tem de se limitar; e isso também segundo a naturalidade, o bel-prazer e o arbítrio dos outros, mas, principalmente e essencialmente, segundo a liberdade racional.

Mas no que concerne à liberdade *política* – quer dizer, no sentido de uma participação formal, por parte da vontade e da operosidade também daqueles indivíduos que fazem dos fins e negócios particulares da sociedade civil sua destinação principal, nos assuntos públicos do estado – tornou-se, em parte, usual nomear Constituição somente o lado do estado que concerne a uma tal participação daqueles indivíduos nos assuntos universais, e considerar um estado em que isso não ocorre formalmente, como um estado sem Constituição. Quanto a essa significação, deve-se antes de tudo dizer somente que por Constituição deve-se entender a determinação dos direitos, isto é, das *liberdades* em geral, e a organização de sua efetivação; e que a liberdade política só pode, em todo caso, formar uma parte dela.

§ 541

A totalidade viva, a conservação, isto é, a produção constante do estado em geral e de sua Constituição, é o *Governo*. A organização necessária naturalmente é o nascimento da *família* e dos *estamentos* da sociedade civil. O governo é a parte *universal* da Constituição, isto é, a parte que tem por fim intencional a conservação dessas partes, mas ao mesmo tempo apreende e põe em atividade os fins universais do todo, que estão acima da determinação da família e

a da sociedade civil. A organização do Governo é igualmente sua diferenciação em poderes, tais como suas peculiaridades são determinadas pelo conceito, mas que se compenetraram, na subjetividade do conceito, em uma unidade *efetiva*.

Adendo. Como as categorias do conceito que primeiro [se apresentam] são as da *universalidade* e da *singularidade*, e sua relação é a da *subsunção* da singularidade sob a universalidade, assim aconteceu que no estado, poder *legislativo* e poder *executivo* tenham sido diferenciados, mas de tal modo que o poder legislativo existisse para si como absolutamente supremo, e o poder executivo, por sua vez, se dividisse em poder *governamental* ou administrativo, e em poder *judiciário*, conforme a aplicação das leis [se fizesse] em assuntos universais ou em assuntos privados. Considerou-se como relação essencial a *divisão* desses poderes no sentido de sua independência recíproca na existência, porém com a conexão mencionada da subsunção dos poderes do singular sob o poder do universal. Não se pode desconhecer, nessas determinações, os elementos do conceito; mas eles estão ligados pelo entendimento em uma relação irracional em lugar do “concluir-se-consigo-mesmo” do espírito vivo. Que os assuntos dos interesses universais do estado em sua diferença necessária, também se organizem *separados uns dos outros*, tal divisão é um momento absoluto da profundidade e da efetividade da liberdade; pois ela só tem profundez na medida em que desenvolveu suas diferenças e chegou à sua existência. Mas fazer da função legislativa (e ainda mais com a representação de que um certo momento seriam a fazer primeiro uma Constituição e leis fundamentais, em uma situação em que se coloca um desenvolvimento já presente nas diferenças) um poder autônomo – e na verdade o *primeiro* poder – com a determinação mais estrita de que todos participem dele, e fazer o governo dependente do mesmo, simplesmente executante, isso pressupõe a falta do conhecimento de que a ideia verdadeira, e por isso a efetividade viva e espiritual é o

conceito concluindo-se consigo mesmo, e assim, e a *subjetividade* que nela contém a universalidade como apenas um de seus momentos. A individualidade é a *primeira* e a suprema *determinação que prevalece* na organização do estado. Só pelo poder governamental e porque em si abarca as funções particulares, a que também pertence a função, que é ela mesma particular, *para si abstrata*, da legislação, [é que] o estado é *uno*. Tão essencial quanto verdadeira, em toda a parte e unicamente, é a relação racional do lógico ante a relação exterior do entendimento, que só chega ao subsumir do singular e do universal sob o particular. O que desorganiza a unidade do lógico, racional, desorganiza também a efetividade.

§ 542

Adendo. A reunião de todos os poderes estatais concretos em *uma* só existência como no estado patriarcal; ou, como na Constituição democrática, da participação de todos em todos os assuntos, contradiz, para si, o princípio da *divisão* dos poderes, isto é, a liberdade desenvolvida dos momentos da ideia. Mas, igualmente, a divisão dos momentos, seu aprimoramento prosseguido até a totalidade livre, devem ser reconduzidos a uma *unidade ideal*, isto é, *à subjetividade*. A diferenciação cultivada, a realização da ideia, contém essencialmente que essa subjetividade seja desenvolvida em existência *efetiva* como momento real, e essa *efetividade* é unicamente [a] individualidade do monarca, a subjetividade, presente em *uma* só pessoa do decidir último, abstrato. A todas aquelas formas de um querer *coletivo*, que deve provir, e ser computado da atomística das vontades singulares, democraticamente ou aristocraticamente, adere a inefetividade de algo *abstrato*. O que só importa são as duas determinações – necessidade de um *momento-do-Conceito* e a forma de sua *efetividade*. Verdadeiramente, só a natureza do conceito especulativo pode fazer-se entender a respeito disso. Aquela subjetividade, enquanto é o momento do decidir abstrato em geral, de

um lado, avança até a determinação de que o nome do monarca apareça como o laço exterior e a sanção sob que em geral tudo se faz no governo; de outro lado, já que tem nela, enquanto relação simples a si, a determinação da *imediatez* e, por isso, da *natureza*, assim a determinação dos indivíduos para a dignidade do poder principesco é fixada pela *hereditariedade*.

§ 543

No poder governamental *particular*, por uma parte se evidenciam a *divisão* da função estatal em seus ramos aliás determinados – o poder legislativo, a administração da justiça ou o judiciário, o poder administrativo e de polícia etc.; e com isso, a *repartição* desses poderes em autoridades particulares que, destinadas nas leis para suas funções, para isso e por isso tanto possuem independência de sua atuação, quanto ao mesmo tempo estão sob fiscalização superior; por outra parte, entra em cena com a participação de *muitos* na função estatal: esses, em conjunto, constituem o estamento universal, na medida em que fazem que a determinação essencial de sua vida particular seja uma ocupação com os fins universais, da qual, para se poder participar individualmente, a outra condição é a preparação e a habilidade.

§ 544

A autoridade estamental imposta em uma participação de todos os que pertencem à sociedade civil em geral, e nessa medida são pessoas privadas, no poder governamental, e na verdade na legislação, isto é: no *universal* dos interesses que não concernem ao intervir e ao atuar do estado enquanto indivíduo (como a guerra e a paz) e por isso não pertencem exclusivamente à natureza do poder do príncipe. Em virtude dessa participação, a liberdade e a imaginação subjetivas, e sua opinião universal, mostram-se em uma eficiência existente e gozam da satisfação de valer alguma coisa.

Adendo. A classificação das constituições em *democracia*, *aristocracia*, *monarquia* indica ainda sempre, da maneira mais determinada, sua diferença em relação ao poder do estado. Devem ao mesmo tempo ser vistas como configurações necessárias

§ 545

O estado tem o lado, enfim, de ser a efetividade imediata de um povo *singular* e *naturalmente* determinado. Enquanto ele é indivíduo singular, ele é *exclusivo* em relação aos *outros* indivíduos da mesma espécie. No seu *relacionamento*, de uns com os outros, tem lugar o arbitrário e a contingência, porque o *universal* do direito, em razão da totalidade autônoma dessas pessoas, somente *deve* ser entre elas, não é *efetivo*. Essa independência faz do conflito entre elas uma relação de violência, um *estado* de *guerra*, para o qual a situação universal se determina em vista do fim particular da conservação da autonomia do estado perante os outros, em um *estado* de *bravura*.

§ 546

Essa situação mostra a substância do estado, em sua individualidade que avança rumo à negatividade abstrata, como a potência em que a autonomia particular dos Singulares e a situação de seu ser-imerso no ser-aí exterior da posse, e na vida natural, se sente como algo *nulo*. A substância do estado mediatiza a conservação da substância universal pelo sacrifício (que ocorre em sua disposição) desse ser-aí natural e particular [sacrifício que consiste] em tornar vão o que é vão.

2º) O direito político externo

§ 547

Pelo estado de guerra, põe-se em jogo a autonomia dos estados, e segundo um lado se efetua o reconhecimento recíproco das livres individualidades dos povos, e pelos *acordos de paz*, que devem durar eternamente, fixam-se tanto esse reconhecimento universal,

quanto as autorizações particulares que os povos se dão uns aos outros. O *direito político externo* repousa, de uma parte, nesses tratados positivos, mas nessa medida contém só direitos a que falta verdadeira efetividade; de outra parte, [repousa] sobre o que se chama *direito das gentes*, cujo princípio universal é o *ser-reconhecido* pressuposto dos estados, e portanto limita suas ações – que de outro modo seriam ilimitadas – umas em relação às outras, de forma que fique a possibilidade da paz; [direito] que também distingue do estado os indivíduos enquanto pessoas privadas, e que de modo geral repousa nos costumes [*ethos*].

3º) A história mundial

§ 548

O Espírito-do-povo, determinado, porque é efetivo, e [porque] sua liberdade é enquanto natureza, tem segundo esse lado natural o momento de uma determinidade geográfica e climática. Ele está no *tempo* e segundo o conteúdo tem essencialmente um princípio *particular*, assim como tem de percorrer um desenvolvimento, por isso determinado, de sua consciência e de sua efetividade: tem uma *história* no interior de si. Enquanto espírito limitado, sua autonomia é algo subordinado; ele passa para a *história mundial* universal, cujos acontecimentos são representados pela dialética dos espíritos particulares dos povos, pelo *tribunal do mundo*.

§ 549

Esse movimento é a via da libertação da substância espiritual, o ato pelo qual o fim último absoluto do mundo nele se cumpre, [pelo qual] o espírito que primeiro só é essente *em si*, se eleva à consciência e à consciência-de-si, e assim à revelação e à efetividade de sua essência essente em si e para si, e se torna para si mesmo, o espírito exteriormente *universal*, o *espírito-do-mundo*. Enquanto esse desenvolvimento é no tempo e no ser-aí, e por isso, enquanto his-

tória, seus momentos e graus singulares são os espíritos-dos-povos; cada um, como espírito singular e natural em uma determinidade qualitativa, é determinado para ocupar somente *um grau*, e para só cumprir *uma* tarefa do ato total.

§ 550

Essa libertação do espírito, em que procede a alcançar-se a si mesmo e a efetivar sua verdade, e a tarefa [de desempenhar-se] disso são o *direito* supremo e absoluto. A consciência-de-si de um povo particular é portadora do grau de desenvolvimento desta vez [alcançado] pelo espírito universal em seu ser-aí, e a efetividade objetiva em que ele coloca sua vontade. Perante essa vontade absoluta, a vontade dos outros espíritos-dos-povos particulares e sem-direito; aquele povo é o que domina o mundo; mas, igualmente, o espírito progride para além de sua propriedade cada vez, como além de um grau particular, e o abandona então à sua sorte e [ao seu] tribunal.

§ 551

Enquanto tal tarefa de [produzir] efetividade aparece como ação, e por isso como uma obra de *Singulares*, estes, em vista do conteúdo substancial de seu trabalho, são *instrumentos*, e sua subjetividade que é para eles [o] peculiar é a forma vazia da atividade. O que, portanto, obtiveram para si mesmos, mediante a parte individual que tomaram na tarefa substancial preparada e determinada sem depender deles, é uma universalidade formal de representação subjetiva: a *glória*, que é sua remuneração.

§ 552

O espírito-do-povo encerra uma necessidade-de-natureza, e está em um ser-aí exterior; a substância ética infinita em si é uma substância ética particular e limitada para si, e seu lado subjetivo é

afetado de contingência: costume inconsciente, consciência do seu conteúdo como de um conteúdo presente no tempo, e em relação contra uma natureza e um mundo exteriores. Mas, na eticidade, é o espírito *pensante* que suprassume em si mesmo a finitude que possui enquanto espírito-de-um-povo em seu estado, e nos interesses temporais deste, no sistema das leis e dos costumes, e que se eleva ao saber de si em sua essencialidade – saber que no entanto tem ele mesmo a limitação do espírito-do-povo. Mas o espírito pensante da história do mundo, enquanto ao mesmo tempo despe aquelas limitações dos espíritos-dos-povos particulares, e sua própria mundanidade, apreende sua universalidade concreta e se eleva ao *saber do espírito absoluto*, como [saber] da verdade eternamente efetiva, em que a razão que-sabe é livre para si mesma, e a necessidade e a história são só para servir a revelação desse espírito, e vasos de sua glória.

10. História

10.1. O curso da história do mundo

A história do mundo em geral é o desenvolvimento do espírito no *tempo*, assim como a natureza é o desenvolvimento da ideia no *espaço*.

Quadro geral de transformações e atuações. Quando lançamos um olhar na história do mundo de maneira geral, vemos um enorme quadro de transformações e atuações, uma infinidade de povos, estados e indivíduos diversificados, em contínua sucessão. Tudo aquilo que pode entrar e interessar à mente do homem, todo o sentimento de bondade, beleza ou grandiosidade entra em jogo. Por toda a parte são adotados e perseguidos objetivos que reconhecemos, cuja realização desejamos – temos expectativas e receios por eles. Em todos estes acontecimentos e mutações vemos a atividade humana e o sofrimento predominando, por toda a parte existe algo que nos pertence, por toda a parte há algo que nos leva

a tomar partido a favor ou contra. Às vezes somos atraídos pela beleza, a liberdade e a riqueza, outras vezes pela energia, através dos quais até o vício se torna interessante. Em outros momentos vemos a imensa massa de um interesse universal movimentar-se pesadamente para diante, apenas para ser abandonada e pulverizada por uma complexidade infinita de circunstâncias insignificantes. Vemos novamente então os resultados diminutos de gigantescos gastos de forças ou imensos resultados de causas aparentemente mínimas. Por toda a parte, a mais variegada multidão de acontecimentos nos atrai para o seu círculo – quando desaparece, outro rapidamente toma o seu lugar. (*A razão na história*, pp. 123-124)

A categoria da mutação e uma meditação sobre as ruínas. Esta incessante sucessão de indivíduos e povos existindo por algum tempo e desaparecendo em seguida nos apresenta um pensamento universal, uma categoria: a da *mutação*, em geral. Para compreender essa mutação em seu lado negativo, temos apenas de olhar para as ruínas do esplendor passado. Que viajante não se emocionou com as ruínas de Cartago, Palmira, Persépolis ou Roma, entristecendo-se ao pensamento de uma vida florescente e cheia de energia agora encerrada? Essa tristeza não reside em uma perda pessoal e na efemeridade dos próprios objetivos, é uma tristeza desinteressada pelo fim de uma vida humana esplêndida e muito desenvolvida. Mas passamos a um outro pensamento da mesma forma associado intimamente à ideia de mutação, o fato positivo de que a ruína também é ao mesmo tempo o surgimento de uma vida nova, de que da vida surge a morte e da morte, a vida. Este é um grande pensamento que os orientais compreenderam plenamente e que é o mais elevado pensamento de sua metafísica. Na ideia da migração das almas ela se refere aos indivíduos. Em sua imagem talvez mais conhecida a Fênix está relacionada a toda a vida natural, eternamente preparando a sua pira e se consumindo de maneira a que de suas cinzas surja sempre a vida nova e rejuvenescida. Mas este quadro é asiático e não ociden-

tal. O espírito, devorando seu envoltório mundano, não passa apenas para um outro envoltório, não renasce rejuvenescido das cinzas de seu corpo, mas delas surge glorificado, transfigurado, num espírito mais puro. É verdade que ele age contra si mesmo, devora sua própria existência – mas, ao fazer isso, elabora essa existência, o corpo se torna material para o trabalho de elevar-se para um novo corpo. (*A razão na história*, p. 124)

O teor das transformações: autoaperfeiçoamento do espírito. Devemos então refletir sobre o espírito neste aspecto. Suas transformações não são simples transições rejuvenescedoras, retornos à mesma forma. Elas são aperfeiçoamentos de si mesmo, através dos quais multiplica o material para seus esforços. Assim, ele experimenta muitas dimensões e várias direções, desenvolvendo e exercitando-se, satisfazendo a si mesmo incansavelmente. Cada uma de suas criações, que já o satisfizeram, apresenta um novo material, um novo desafio para um aperfeiçoamento maior. O pensamento abstrato da simples mutação dá lugar ao pensamento do espírito que se manifesta, se desenvolve e aperfeiçoa suas forças em todas as direções que sua natureza multiforme pode seguir. (*A razão na história*, pp. 124-125)

Trabalho do espírito. A própria essência do espírito é a *ação*. Ele se torna o que essencialmente é – ele é o seu produto, o seu próprio trabalho. Assim, ele se torna o objeto de si mesmo, vê-se como uma existência exterior e, da mesma forma, o espírito de um povo: é um espírito de características muito bem definidas, que se constrói em um mundo objetivo. Este mundo existe e permanece em sua religião, seu culto, seus costumes, sua constituição e suas leis políticas em toda a esfera de suas instituições, seus acontecimentos e seus feitos. Este é o seu trabalho. (*A razão na história*, p. 125)

O espírito universal não morre de morte natural. [O espírito universal] não desaparece apenas na vida senil da rotina. Enquanto é um espírito nacional, é parte da história universal, mas conhece o seu trabalho e tem consciência de si mesmo. Ele é parte da história do

mundo enquanto houver em seus elementos fundamentais, seu objetivo essencial, um princípio universal – somente até esse ponto o trabalho pelo qual esse espírito produz uma moral é organização política. Se são os simples desejos que impelem os povos à ação, essas ações passarão sem deixar traços, ou melhor, seus traços são apenas a corrupção e a ruína. (*A razão na história*, p. 127)

10.2. Que a razão governa o mundo

Primeiro aspecto. O primeiro aspecto é o fato histórico do grego Anaxágoras, o primeiro a mostrar que a mente (*nous*), a compreensão em geral ou a razão, domina o mundo – mas não uma inteligência no sentido de uma consciência individual, não um espírito como tal. Os dois devem ser cuidadosamente distinguidos. O movimento do sistema solar continua segundo leis imutáveis e estas leis são a sua razão. Mas, nem o sol nem os planetas, que, segundo tais leis, giram em torno dele, têm qualquer consciência disso. Assim, não nos surpreende a ideia de que há razão na natureza, de que a natureza é governada por leis universais e imutáveis – estamos habituados a isso e não lhe damos muita importância. Esta circunstância histórica também nos ensina uma lição de história: as coisas que parecem comuns para nós nem sempre estiveram no mundo; um pensamento novo como esse marca uma época no desenvolvimento do espírito humano. Aristóteles diz que Anaxágoras, como originador deste pensamento, parecia um homem sóbrio entre os bêbados. (*A razão na história*, p. 55)

Segundo aspecto. O segundo aspecto é a ligação histórica do pensamento de que a razão governa o mundo com uma outra forma, bem conhecida para nós – a forma da verdade religiosa: o mundo não está abandonado ao acaso e a acidentes externos, mas é controlado pela *Providência*. Eu já disse antes que não exijo a crença no princípio anunciado, mas penso que poderia apelar a esta crença em sua forma religiosa, a menos que a natureza da filosofia cientí-

fica impeça, como regra geral, a aceitação de quaisquer pressuposições; ou, visto por outro ângulo, a menos que a própria ciência que desejamos desenvolver dê provas, senão da verdade, pelo menos da exatidão de nosso princípio. A verdade de que uma Providência, ou seja, uma Providência divina, preside aos acontecimentos do mundo corresponde ao nosso princípio, pois a Providência divina é a sabedoria dotada de infinito poder que realiza o seu objetivo, ou seja, o objetivo final, racional e absoluto do mundo. A razão é o pensamento determinando-se em absoluta liberdade. (*A razão na história*, pp. 55-56)

11. Filosofia da história e revolução francesa

Filosofia e Revolução Francesa. Diz-se que a *Revolução Francesa* saiu da filosofia que se denominou a filosofia *sabedoria universal*, pois ela não é somente a verdade em si e para si, como pura essencialidade, mas também a verdade na medida em que ela se torna viva em sua mundanidade. Portanto, não se deve contestar, quando é dito que a Revolução recebeu seu incitamento inicial da filosofia. Mas essa filosofia é só pensamento abstrato, não é compreensão concreta da verdade absoluta, o que constitui uma imensa diferença. (*Filosofia da história*, p. 365)

O princípio da liberdade contra o direito existente. O princípio da liberdade da vontade faz-se então valer contra o direito existente. Mesmo antes da Revolução Francesa, os grandes foram reprimidos por Richelieu e tiveram abolidos os seus privilégios; mas, assim como o clero, eles mantiveram todos os seus direitos perante a classe inferior. Toda a situação da França naquela época é, na verdade, um agregado de privilégios contra o pensamento e a razão, uma situação absurda, à qual está ligada toda a perversidade dos costumes e do espírito — um reino da injustiça, que se torna, com a conscientização da mesma, uma injustiça vergonhosa. A terrível opressão sofrida pelo povo e o descaso do governo, per-

mitindo na corte a opulência e o esbanjamento, foram os principais motivos para a insatisfação. O novo espírito começou a agitar as mentes dos homens, e a opressão levou-os à investigação. Descobriu-se então que as quantias extorquidas do povo não eram utilizadas para os fins do estado, mas gasta do modo mais absurdo. Todo o sistema do estado manifestava-se como uma injustiça. (*Filosofia da história*, p. 365)

Da mudança violenta à nova constituição. A mudança foi necessariamente violenta, porque a transformação não partiu do governo, e ela não foi iniciativa do governo porque a corte, o clero, a nobreza e o próprio parlamento não queriam abdicar de seus privilégios, nem por necessidade, nem pelo direito em si e para si; além disso, o governo, como centro concreto do poder estatal, não podia tomar os desejos abstratos e individuais como princípio e a partir deles reconstruir o estado; finalmente, pelo fato de o governo ser católico, e, em função disso, não prevalecer o conceito da liberdade e da razão das leis como o último e absoluto compromisso — pois o sagrado e a consciência religiosa estavam dele separados. O pensamento, o conceito de direito, finalmente se fez valer, e aqui a antiga estrutura da injustiça não pôde mais resistir. Na concepção do direito criou-se, portanto, uma constituição, e por esse motivo tudo deve ser baseado nela. (*Filosofia da história*, pp. 365-366)

Razão e revolução. Nunca, desde que o Sol começou a brilhar no firmamento e os planetas começaram a girar ao seu redor, se havia percebido que a existência do homem está centrada em sua cabeça, isto é, no pensamento, a partir do qual ele constrói a realidade efetiva. Anaxágoras foi o primeiro a dizer que o *nous* rege o mundo; mas só agora o homem reconheceu que o pensamento deve governar a efetiva realidade espiritual. Assim se deu um glorioso amanhecer. Todos os seres pensantes comemoram essa época. Uma sublime comoção dominou naquele tempo, um entusiasmo do espírito estremeceu o mundo, como se só agora

tivesse acontecido a efetiva reconciliação do divino com o mundo. (*Filosofia da história*, p. 366)

12. Arte

12.1. Nas preleções sobre estética

Arquitetura, escultura, pintura. O templo da *arquitetura* clássica reclama por um deus que habite em seu interior; a *escultura* apresenta o mesmo, em beleza plástica e fornece ao material, que emprega, para isso, Formas [*Formen*].

que permanecem exteriores ao espiritual segundo sua natureza, mas são forma [*Gestalt*] imanente ao conteúdo determinado mesmo. Mas a corporalidade e a sensibilidade, bem como a universalidade ideal da forma escultórica, têm, diante de si, em parte, o interior subjetivo, em parte a particularidade [*Partikularität*] do particular [*Besonderen*], em cujos elementos tanto o Conteúdo da vida religiosa quanto o da vida mundana devem ganhar efetividade por meio de uma nova arte. Este modo de expressão tanto subjetivo quanto particular-característico é introduzido pela *pintura* no princípio das artes plásticas mesmas, na medida em que ela rebaixa a exterioridade real da forma ao fenômeno mais ideal da cor e faz da expressão da alma interior o centro da exposição. A esfera universal, todavia, em que se movem estas artes – uma no tipo simbólico, a outra no plástico-ideal, a terceira no romântico – é a *forma exterior* sensível do espírito e das coisas naturais. (*Estética*, trad. bras., p. 11)

Música. Como essencialmente pertencente ao interior da consciência, o conteúdo espiritual tem então no mero elemento da aparição exterior e no intuir – ao qual se oferece a forma exterior – uma existência ao mesmo tempo estranha para o interior, a partir da qual a arte deve novamente extrair as suas concepções a fim de transpô-las para um âmbito que é, tanto segundo o material quanto a espécie da expressão, para si mesmo de espécie mais interior e mais ideal [*ideeller*]. Este é o passo que vimos ser posteriormente

— | |

— | |

dado pela *música*, na medida em que ela tornou o interior enquanto tal e o sentimento subjetivo algo de interior, em vez das formas intuitivas, nas figurações do soar em si mesmo vibrante. Contudo, ela passou, com isso, para um outro extremo, para a concentração subjetiva não explicitada, cujo conteúdo encontrou novamente nos sons uma exteriorização ela mesma apenas simbólica. Pois o som tomado por si mesmo é destituído de conteúdo e encontra a sua determinidade em relações numéricas, de modo que o elemento quantitativo do Conteúdo espiritual certamente corresponde em geral a estas relações quantitativas, as quais se estabelecem como diferenças essenciais, oposições e mediações, mas em sua determinidade qualitativa não pode ser marcado completamente por meio do som. Se este aspecto não deve faltar de todo, então a música deve, por causa de sua unilateralidade, buscar ajuda na designação mais exata da palavra e requer, para referência mais firme à particularidade e à expressão característica do conteúdo, um texto que forneça primeiro o preenchimento mais preciso em relação ao subjetivo, o qual é vertido por meio dos sons. Por meio deste proferimento de representações e sentimentos evidencia-se certamente a interioridade abstrata da música como uma explicação mais clara e mais firme; mas o que é configurado por ela não é em parte o lado da sua representação e Forma adequada à arte, e sim apenas a interioridade que acompanha enquanto tal, em parte a música se livra geralmente da ligação com a palavra, a fim de se movimentar desimpedidamente em seu próprio círculo do soar. Desse modo, separa-se o âmbito da representação, que não permanece na interioridade mais abstrata como tal, mas que configura o seu mundo como uma efetividade concreta, também livre por seu lado da música, e se dá para si mesma na arte da poesia uma existência adequada à arte. (*Estética*, trad. bras., pp. 11-12)

Poesia. A poesia, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes *plásticas* e da *música* em

um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de sua sequência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação. (*Estética*, trad. bras., pp. 12-13)

Destinação da arte. A bela arte [...] leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir *o divino* [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos inclusive a única. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e com a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação [*Empfindung*]. Trata-se da profundidade de um *mundo supra-sensível* no qual penetra o *pensamento* e o apresenta primeiramente como um *além* para a consciência imediata e para a sensação [*Empfindung*] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do *aquém*, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. Este *corte*, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de si mesmo as obras da arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade

finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual (Estética, I, trad. bras., pp. 32-33).

12.2. Na enciclopédia das ciências filosóficas

A filosofia da religião tem de reconhecer a necessidade lógica no progresso das determinações da essência sabida como absoluto; determinações a que corresponde, primeiro, o modo do culto assim como, em seguida, a consciência-de-si do mundo, a consciência sobre o que seja a mais alta determinação no homem, e assim a natureza da eticidade de um povo, o princípio do seu direito, de sua liberdade efetiva e de sua Constituição, como também de sua arte e de sua ciência; [todas essas coisas] correspondem ao princípio que constitui a substância de uma religião. Que todos esses momentos da efetividade de um povo constituam *uma só* totalidade sistemática, e que *um só* espírito os crie e configure, esse discernimento reside no fundamento do discernimento ulterior de que a história das religiões coincide com a história do mundo.

A propósito da conexão estreita da arte com a religião, há que fazer a observação mais precisa de que a *bela arte* só pode pertencer àquelas religiões cujo princípio é a *espiritualidade concreta* tornada livre em si mesma, mas que não é ainda a espiritualidade absoluta. Nas religiões em que a ideia ainda não se tornou manifesta e sabida em sua livre determinidade, evidencia-se a necessidade [*Bedürfnis*] de que a arte traga à consciência, na intuição e na fantasia, a representação da *essência*; aliás a arte é mesmo o único órgão em que o conteúdo abstrato, em si nada claro, intrincado de elementos naturais e espirituais, pode aspirar a elevar-se à consciência. Mas essa arte é falha; por ter um tão falho conteúdo, a forma é falha também; com efeito, esse conteúdo é tal, por não ter a forma imanente nele. A exposição conserva um lado de falta de gosto e de espírito, porque o interior mesmo é ainda afetado pela falta de espírito, por isso não tem o poder de pene-

trar livremente o exterior para [dar-lhe] significação e figuração. A *bela arte*, ao contrário, tem por condição a consciência-de-si do espírito livre, e com isso a consciência da não-autonomia do sensível e do simplesmente natural diante do espírito livre, e faz do sensível e natural, totalmente, apenas uma expressão desse espírito: é a forma interior que só exterioriza a si mesma. A isso se liga a consideração ulterior, mais elevada, de que o surgimento da arte indica o declínio de uma religião ainda presa a uma exterioridade sensível. Ao mesmo tempo, parecendo dar à religião a mais alta transfiguração, expressão e esplendor, a arte a elevou acima de sua limitação. O gênio do artista e dos espectadores, na sublime divindade cuja expressão é alcançada pela obra de arte, está com o próprio espírito e sensação como em casa, satisfeito e liberado: a intuição e a consciência do espírito livre está proporcionada e conseguida. A bela arte, de seu lado, efetuou o mesmo que a filosofia: a purificação do espírito, da [sua] não-liberdade. Aquela religião, em que a necessidade [*Bedürfnis*] da bela arte se engendra primeiro – e justamente por este motivo tem no seu princípio um além sem-pensamento, e sensível: as imagens devotamente veneradas são os ídolos sem-beleza, como talismãs milagrosos, que visam a uma objetividade que está no além sem espírito; e relíquias prestam o mesmo serviço, ou até melhor, que tais imagens. Mas as belas-artes são apenas um grau da libertação, não a libertação suprema mesma. A objetividade verdadeira – que só está no elemento do *pensamento*, em que só o espírito puro é, para o espírito, a libertação com a veneração ao mesmo tempo – falta também no belo-sensível da obra de arte, ainda mais naquela realidade sensível exterior, sem-beleza. (*Enciclopédia*, III, § 563, *Adendo*, pp. 344-345)

13. Religião

13.1. Religião e filosofia

Conhecimento filosófico e religião. Comparando-se umas com as outras essas diversas formas de conhecer, pode ser que a primeira, a forma do saber imediato, apareça facilmente como a mais adequada, a mais bela e a mais alta. Recai nessa forma tudo o que se chama, na consideração moral, inocência; e depois, sentimento religioso, confiança ingênua, fidelidade e fé natural. As duas outras formas, primeiro o conhecer que reflete, e depois também o conhecer filosófico, saem dessa unidade natural imediata. Tendo isso de comum, uma com a outra, a maneira de conhecer que quer apreender o verdadeiro por meio do pensar pode aparecer facilmente como um orgulho do homem que quer conhecer o verdadeiro por sua própria força. Como ponto de vista da separação universal, esse ponto de vista pode ser visto como a origem de todo o mal e de todo o maligno, como o pecado original; e, de acordo com isso, parece que se deva renunciar ao pensar e ao conhecer, para chegar ao retorno [à unidade] e à reconciliação. No que toca ao abandonar da unidade natural, essa portentosa cisão do espiritual dentro de si mesmo tem sido desde sempre um objeto da consciência dos povos. Na natureza não ocorre tal cisão interior, e as coisas-da-natureza não fazem nada de mal. (*Enciclopédia*, I, § 24, *Adendo* 3, pp. 83-84)

Ciência da lógica, mito mosaico e conhecimento. Uma antiga representação sobre a origem e as sequelas dessa cisão nos é dada no mito mosaico da queda de Adão. O conteúdo desse mito forma a base de uma doutrina essencial da fé, a doutrina da pecabilidade natural do homem e a necessidade de um socorro para obviar isso. Parece adequado considerar o mito da queda logo no início da [ciência da] lógica, pois ela diz respeito ao conhecer, e também nesse mito se trata do conhecer, de sua origem e significação. A filosofia não pode ter medo da religião; nem pode assumir a posição de que

devesse estar contente, se a religião apenas a tolerasse. Mas igualmente, de outro lado, deve rejeitar a maneira de ver segundo a qual semelhantes mitos e representações religiosas são algo sem importância; pois eles têm entre os povos uma dignidade milenar. (*Enciclopédia*, I, § 24, *Adendo* 3, p. 84)

13.2. Religião revelada

Está implícito essencialmente no conceito da religião verdadeira, isto é, da religião cujo conteúdo é o espírito absoluto, que ela seja *revelada*, e em verdade, revelada *por Deus*. Com efeito, sendo o saber o princípio pelo qual a substância é espírito, enquanto forma infinita essente para si é o *autodeterminante*, o saber é pura e simplesmente [o] *manifestar*. O espírito só é espírito na medida em que é *para* o espírito; e na religião absoluta é o espírito absoluto que se manifesta, não mais seus momentos abstratos, mas a si mesmo.

Adendo. À antiga representação da Némesis, em que pelo entendimento ainda abstrato se apreendia o divino e sua atividade no mundo somente como poder *igualador* que arrasaria o que há de alto e de grande, *Platão* e *Aristóteles* opuseram que “Deus não é invejoso”. Isso pode opor-se também às novas asseverações segundo as quais o homem não poderia conhecer a Deus. Essas asseverações – pois mais não são essas afirmações – são tanto mais inconsequentes quando feitas no interior de uma religião que expressamente se chama a religião *revelada*; de modo que, segundo aquelas asseverações, seria antes a religião em que Deus *nada* seria *revelado*, em que Deus *não* teria se revelado, e assim seus adeptos seriam “os pagãos que de Deus nada sabem” (I Tessalonicenses, 4, 5 e 6). Se na religião se toma a sério a palavra “Deus”, em geral, pode-se e deve-se começar também por Deus a determinação, o conteúdo e o princípio da religião, é caso se lhe recuse o revelar-se, só restaria, quanto ao seu conteúdo, atribuir-lhe *inveja*. Mas, se absolutamente a palavra “*espírito*” deve ter um sentido, este contém o revelar de si mesmo.

Refletindo-se sobre a dificuldade do conhecimento de Deus como espírito – conhecimento este que não se pode contentar mais com as representações simples da fé, senão que vai adiante até o pensar: primeiro até o entendimento reflexivo, mas que deve avançar até o pensar conceituante –, quase não pode alguém espantar-se de que tantas pessoas, especialmente os teólogos, enquanto mais solicitados a ocupar-se com essas ideias, tenham caído no acomodar-se facilmente com isso, e aceitado de tão boa vontade o que se lhes prescrevia para esse fim; o mais fácil de todos é o resultado indicado: de que o homem nada saberia de Deus. Requer-se uma especulação aprofundada para apreender correta e determinadamente no pensamento o que é Deus como espírito. Aí se encontram contidas, antes de tudo, as proposições: Deus é somente Deus enquanto ele sabe a si mesmo; seu saber-se é além disso sua consciência-de-si no homem, e o saber do homem *sobre* Deus: saber que avança para o saber-se homem *em* Deus (Ver a elucidação profunda dessas proposições no escrito donde foram extraídas: Carl, Friedrich Göschel, *Aphorismen über Nichtwissen und absolutes Wissen im Verhältnisse zur christlichen Glaubenerkenntnis*; Berlin, 1829). (*Enciclopédia*, III, § 564 e *Adendo*, pp. 346-347)

13.3. Passagem à filosofia

Se o resultado, o espírito essente *para si*, em que toda a mediação se suprassumiu, for tomado em sentido apenas *formal*, sem conteúdo, de modo que o espírito, ao mesmo tempo, não é sabido como essente *em si* e desdobrando-se objetivamente, então aquela subjetividade infinita é a consciência-de-si somente formal, que se sabe em si mesma como absoluta: a *ironia*. A ironia aniquila para si todo o conteúdo objetivo, sabe fazer dele um conteúdo *vão*, por isso ela mesma é carência-de-conteúdo, e a vaidade que dá assim, a partir de si mesma, um conteúdo contingente e arbitrário como determinação; fica por isso dona desse conteúdo, não está presa

por ele, e, com a segurança de se manter no mais alto píncaro da religião e da filosofia, antes recai no oco [do] arbítrio. Somente enquanto a pura forma infinita, a automanifestação essente junto a si, depõe a unilateralidade do subjetivo em que está a vaidade do pensar [é que] ela é o livre pensar, que tem sua determinação infinita ao mesmo tempo como conteúdo absoluto, essente em si e para si, e que o tem como objeto no qual ela também é livre. O pensar, nessa medida, é ele mesmo, somente o formal do conteúdo absoluto. (*Enciclopédia*, III, § 571, *Adendo*, p. 350)

14. Filosofia

14.1. Na enciclopédia

§ 572

Essa ciência é a unidade da arte e da religião, enquanto o modo de intuição da arte, exterior quanto à forma, o seu produzir subjetivo e o fracionar do conteúdo substancial em muitas figuras autônomas são reunidos na *totalidade* da religião; e o dispersar-se que se desdobra na representação da religião e a mediação dos [elementos] que se desdobram não só são recolhidos em um todo, mas também unidos na *intuição* espiritual simples, e elevados depois ao *pensar consciente-de-si*. Por isso esse saber é o conceito, conhecido pelo pensamento, da arte e da religião, em que o diverso no conteúdo é conhecido como necessário, e esse necessário como livre. (p. 351)

§ 573

Adendo. [...] Abstenho-me de multiplicar os exemplos de representações religiosas e poéticas que se costumam chamar panteísticas. Quanto às filosofias a que se deu precisamente esse nome, por exemplo a eleática ou a espinosista, já se lembrou antes (*Enciclopédia*, I, § 50, nota) que identificam tão pouco Deus com o mundo, e fazem tão pouco caso do finito, que nessas filosofias esse *tudo*, antes, não tem verdade alguma, a ponto que elas teriam

de chamar-se com mais exatidão *monoteísmos*, e, em relação com a representação do mundo, como *acosmismos*. Num máximo de exatidão seriam determinadas como os sistemas que apreendem o absoluto somente como *substância*. Quanto aos modos de representações orientais, em particular maometanos, pode-se dizer ainda que o absoluto aparece como o *gênero pura e simplesmente universal*, que habita as espécies, as existências, mas de modo que não lhes compete nenhuma realidade efetiva. O defeito do conjunto desses modos de representação e sistemas é de não avançar até a determinação da substância como *sujeito* e como *espírito*.

Esses modos de representação e sistemas procedem da única e comum necessidade [*Bedürfnis*] de todas as filosofias, assim como de todas as religiões, de apreender uma representação de Deus e, em seguida, da *relação* de Deus e do mundo. Na filosofia se reconhece mais precisamente que a partir da determinação da natureza de Deus se determina sua relação para com o mundo. O entendimento reflexivo começa assim por registrar os modos de representação e os sistemas do sentimento, da fantasia e da especulação que exprimem a conexão de Deus e do mundo; e, para ter Deus puramente na fé ou na consciência, ele é separado, enquanto essência do fenômeno, como o infinito do finito. Porém, segundo essa separação, se apresentam também a convicção da *relação* do fenômeno para com a essência, do finito para com o infinito etc., e com ela a questão, agora reflexiva, sobre a natureza dessa relação. É na forma da reflexão sobre ela que se situa toda a dificuldade da Coisa. Essa relação é o que se chama *inconcebível* por aqueles que nada querem saber da natureza de Deus. Na conclusão da filosofia, não é mais o lugar – ainda mais em uma consideração exotérica – de gastar uma palavra sobre o que significa *conceber*. Mas já que com o apreender dessa relação estão ligadas a apreensão da ciência em geral, e todas as acusações contra ela, então pode-se ainda lembrar a propósito que – enquanto a filosofia tem, decerto, a ver-se com a *unidade* em geral,

não porém com a unidade abstrata, com a mera identidade e com o Absoluto vazio, mas com a unidade *concreta* (o conceito), e que em todo o seu curso só tem que ver-se com essa unidade – cada degrau de sua marcha para a frente é uma *determinação peculiar* dessa *unidade* concreta; e a mais profunda e última das determinações da unidade é a do próprio absoluto. Ora, dos que querem julgar da filosofia e pronunciar-se sobre ela, seria de exigir que se encaixem nessas *determinações* da *unidade* e se esforcem por lhes adquirir a noção; pelo menos que saibam que há uma *grande multidão* dessas determinações, e que entre elas há uma grande diversidade. Mas eles se mostram ter tão pouco uma noção a respeito, e menos ainda uma preocupação com isso, que antes, quando ouvem falar de *unidade* – e a *relação* contém, de entrada, *unidade* –, eles se atêm à *unidade* totalmente abstrata, *indeterminada* e abstraem daquilo em que somente incide todo o interesse, a saber, no modo da determinidade da unidade. Assim nada sabem enunciar sobre a filosofia, a não ser que a sua identidade é seu princípio e resultado, e que ela é o sistema da identidade. Mantendo-se nesse pensamento, sem-conceito, da identidade, nada compreendem justamente da identidade concreta, do conceito e do conteúdo da filosofia, mas antes o que apreenderam foi seu contrário. Procedem nesse campo como fazem no campo da física os físicos que igualmente sabem muito bem que têm diante de si propriedades e matérias sensíveis variadas – ou, ordinariamente, *só* matérias (pois para eles as propriedades se mudam igualmente em matérias) – e que essas matérias estão também em *relação* umas com as outras. Ora, a questão de saber de espécie é essa relação; e a peculiaridade da diferença completa de todas as coisas naturais, inorgânicas e viventes, repousam somente na *determinidade diversa dessa unidade*. Porém, em vez de conhecer essa unidade em suas diversas determinidades, a física ordinária (inclusive a química) apreende apenas uma dessas determinidades, a mais exterior, a pior, a saber, a *composição*; somente a aplica à série inteira das formações naturais, e

torna assim impossível compreender uma qualquer delas. Aquele panteísmo insípido deriva, assim, imediatamente daquela insípida unidade: os que utilizam esse seu próprio produto para acusação da filosofia retêm da consideração da *relação* de Deus ao mundo, que desta categoria, *relação*, a *identidade* é um momento, mas também só *um momento*, e na verdade o momento da indeterminidade. Ora, eles ficam nessa metade de apreensão, e asseguram, de fato falsamente, que a filosofia afirma a identidade de Deus e do mundo; e enquanto para eles, ao mesmo tempo, os dois, o mundo tanto como Deus, têm firme substancialidade, eles descobrem que na ideia filosófica Deus seria *composto* de Deus e do mundo; e essa é a representação que eles fazem do panteísmo e que atribuem à filosofia, os que em seu pensar, e apreender dos pensamentos não vão além de tais categorias, e a partir delas, que introduzem na filosofia – onde nada existe desse tipo –, lhe arranjam sarna para poder coçá-la, evitam todas as dificuldades que surgem no apreender da relação de Deus para com o mundo, ao confessar que essa relação contém para eles uma contradição, da qual nada entendem; portanto devem deixar-se ficar na *representação* totalmente *indeterminada* de tal relação, e igualmente de suas modalidades mais próximas: por exemplo, a onipresença, a providência etc. Nesse sentido, *crer* não significa outra coisa que não querer avançar até uma representação determinada, não querer entrar ainda mais no conteúdo. É consensual que homens e estamentos, de entendimento inculto, se contentem com representações determinadas. Mas, quando o entendimento cultivado e interesse [cultivado] para a consideração reflexiva querem, no que é reconhecido como interesse superior e o [interesse] supremo, contentar-se com representações indeterminadas, então é difícil distinguir se de fato o espírito toma o conteúdo a *sério*. Mas se os que ficam presos àquele entendimento árido acima aludido tomassem a *sério*, por exemplo, a afirmação da *onipresença* de Deus, no sentido em que fizessem presente sua crença em uma representação determina-

da, em que dificuldade se enredaria a crença que eles têm na *realidade verdadeira* das coisas sensíveis? Na certa, não quereriam, como Epicuro, fazer Deus habitar nos interstícios das coisas, isto é, nos *poros* dos físicos, enquanto esses poros são o negativo que deve existir *ao lado* do que é materialmente real. Já nesse “*ao lado*” teriam o seu panteísmo da espacialidade – seu tudo – determinado como o “fora-um-do-outro” do espaço. Porém, ao atribuir a Deus uma eficiência sobre o espaço e no espaço preenchido, sobre o mundo e no mundo, na relação de Deus com eles, teriam a infinita fragmentação da efetividade divina na materialidade infinita, teriam a má representação que denominam panteísmo ou doutrina do “tudo é um”, de fato só como consequência necessária de suas más representações de Deus e do mundo. Contudo, coisas tais como a unidade ou identidade tão faladas, imputá-las à filosofia é um tão grande descaso da justiça e da verdade, que só poderia fazer-se concebível pela dificuldade de pôr na cabeça pensamentos e conceitos, isto é, não a unidade abstrata, mas os modos pluralmente configurados, de sua determinidade. Se as afirmações fáticas são postas, e se os fatos são pensamentos e conceitos, então é indispensável apreendê-los. Mas também o cumprimento dessa exigência se tornou supérfluo já que há muito se tornou um procedimento *indiscutido* de a filosofia é panteísmo, sistema-da-identidade, doutrina do “tudo é um” – assim que, quem não soubesse desse fato seria tratado ou só como ignorante de uma Coisa notória, ou como buscando escapatórias para um fim qualquer. Por causa desse coro, eu pensei que devia explicar-me de modo mais pormenorizado e exotérico sobre a inverdade externa e interna desse pretense fato; porque, sobre a apreensão exterior de conceitos como simples fatos, pela qual precisamente os conceitos são convertidos em seu contrário, só se pode falar primeiro também exotericamente. Mas a consideração esotérica de Deus e da identidade, assim como do conhecimento dos conceitos, é a própria filosofia. (pp. 359-363)

§ 574

Esse conceito da filosofia é a ideia *que se pensa*, a verdade que sabe: o lógico com a significação de ser a universalidade *verificada* no conteúdo concreto como em sua efetividade. Desse modo, a ciência retornou ao seu começo; e o lógico é assim seu *resultado*; enquanto [é] o *espiritual*, que do julgar pressupõe, no qual o conceito era somente *em si*, e o começo, algo imediato – se elevou desse modo ao seu puro princípio, ao mesmo tempo como ao seu elemento, a partir da *aparição* que nele tinha, nesse julgar. (p. 363)

§ 575

É esse aparecer que funda, antes de tudo, o desenvolvimento ulterior. A primeira aparição é constituída pelo *silogismo* que tem o *lógico* como fundamento, enquanto ponto de partida, e a *natureza* como meio termo que conclui o *espírito* com o mesmo. Torna-se o lógico, natureza e a natureza, espírito. A natureza, que se situa entre o espírito e sua essência, não os separa, decerto, em extremos de abstração finita, nem se separa deles para [ser] algo autônomo, que como Outro só concluiria Outros; porque o silogismo é *na ideia*, e a natureza essencialmente só é determinada como ponto-de-passage e momento negativo: ela é, *em si*, a ideia. Mas a mediação do conceito tem a forma exterior do *passar*, e a ciência, a do curso da necessidade; de modo que somente em um extremo é posta a liberdade do conceito, enquanto seu concluir-se consigo mesmo. (pp. 363-364)

§ 576

Essa aparição é suprasumida no *segundo silogismo*, porquanto esse é já o ponto de vista do espírito mesmo, que é o mediatizante do processo: *pressupõe* a natureza e a conclui com o lógico. É o silogismo da *reflexão* espiritual na ideia: a ciência aparece como um *conhecimento* subjetivo que tem por fim a liberdade, e que é, ele próprio, o caminho de produzir-se a liberdade [a si mesma]. (p. 364)

§ 577

O terceiro silogismo é a ideia da filosofia, que tem *a razão que se sabe*, o absolutamente universal, por seu *meio termo* que se cinde em *espírito e natureza*; que faz do espírito a pressuposição, enquanto [é] o processo da atividade *subjetiva* da ideia, e faz da natureza o extremo universal, enquanto [é] o processo da ideia essente em si, objetivamente. O *julgar-se* pelo qual a ideia se reparte nas duas aparições (§§ 575-576), as determina como manifestações *suas* (as da razão que se sabe), e o que se reúne nela é que a natureza da Coisa – o conceito – é o que se move para a frente e se desenvolve; e esse movimento é igualmente a atividade do conhecimento, a ideia eterna essente em si e para si, que eternamente se ativa, engendra, e desfruta, como espírito absoluto. (p. 364)

14.2. Na história da filosofia

Diversidade e unidade da filosofia. É na figura peculiar de uma *história exterior* que o nascimento e o desenvolvimento são representados como *história dessa ciência*. Essa figura dá, aos graus de desenvolvimento da ideia, a forma de sucessão *contingente* e, digamos, de uma simples *diversidade* dos princípios e de seus desenvolvimentos nas respectivas filosofias. Mas o artesão desse trabalho de milênios é o espírito vivo e *uno*, cuja natureza pensante é trazer à sua consciência *o que ele é*, e quando isso se tornou assim seu objeto, [sua natureza pensante é] ser, ao mesmo tempo, elevado acima dele, e ser em *um grau superior*. A *história da filosofia* mostra nas filosofias diversamente emergentes que, de um lado, somente aparece *uma* filosofia em diversos graus de desenvolvimento, e de outro lado que os *princípios* particulares – cada um dos quais está na base de um sistema – são apenas *ramos* de um só e mesmo todo. A filosofia última no tempo é o resultado de todas as filosofias precedentes, e deve por isso conter os princípios de todas. Por este motivo, se ela é filosofia de outra maneira, é a mais desenvolvida, a mais rica e a mais concreta. (*Enciclopédia*, I, § 13, p. 54)

Totalidade. O mesmo desenvolvimento do pensar, que é exposto na história da filosofia, expõe-se na própria filosofia, mas liberto da exterioridade histórica – *puramente no elemento do pensar*. O pensamento livre e verdadeiro é em si *concreto*, e assim é *ideia*, e em sua universalidade total é a *ideia* ou o absoluto. A ciência [que trata] dele é essencialmente *sistema*, porque o verdadeiro, enquanto *concreto*, só é enquanto desdobrando-se em si mesmo, e recolhendo-se e mantendo-se junto na unidade – isto é, como *totalidade*; e só pela diferenciação e determinação de suas diferenças pode existir a necessidade delas e a liberdade do todo. (*Enciclopédia*, I, § 14, p. 55)

Resultado. A meta e o *interesse últimos* da filosofia é reconciliar o pensamento, o conceito, com a realidade efetiva. Comparada com a arte e a religião com suas sensações e sentimentos, a filosofia é a verdadeira teodiceia – [ela é] essa reconciliação do espírito que se apreendeu em sua liberdade e na riqueza de sua realidade efetiva. É fácil, aliás, encontrar satisfação em pontos de vista subordinados, em modos da intuição, do sentimento. Quanto maior é a profundidade na qual o espírito ingressou em si mesmo, tanto mais forte é a oposição: a profundidade se mede pela grandeza da oposição, da necessidade: quanto mais profundamente está em si mesmo, tanto maior é a sua necessidade de buscar no exterior para se encontrar, tanto mais ampla é a sua riqueza no exterior.

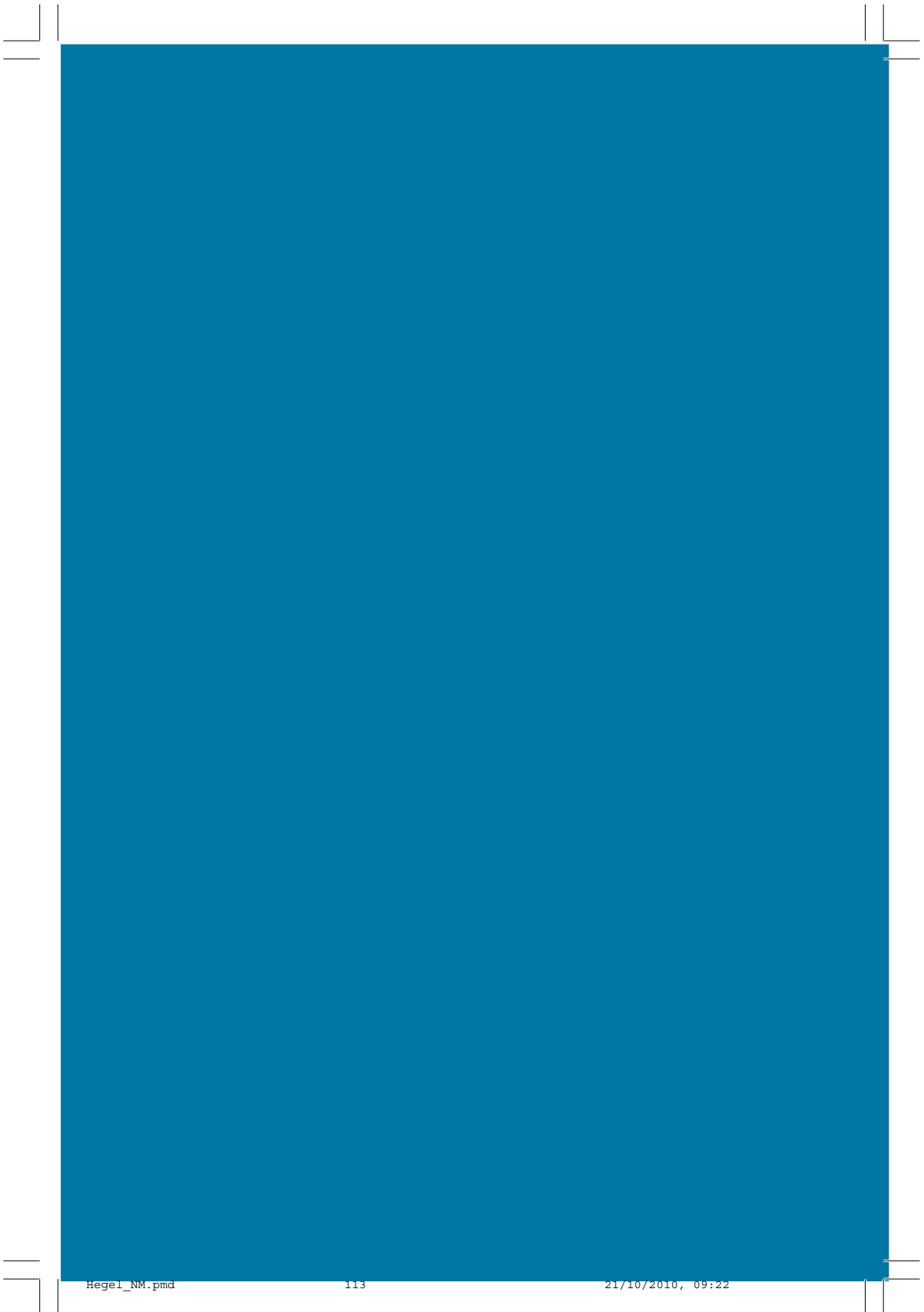
O que é como natureza efetiva é imagem da razão divina; as formas da razão autoconsciente são também formas da natureza. A natureza e o mundo espiritual, a história, são as duas realidades efetivas. Vimos surgir o pensamento que apreende a si mesmo; buscava tornar-se concreto nele mesmo. Sua primeira atividade é formal, Aristóteles foi o primeiro a dizer que o *nous* é o pensar do pensar. O *resultado* é o pensamento que a si está presente e que nisso abrange ao mesmo tempo o universo, transforma-o em mundo inteligível. Na concepção, universo espiritual e universo natural se interpenetram para formar um único e harmonioso universo que

se retira nele mesmo e que, nesses lados, desenvolve o absoluto até a totalidade, para tornar-se autoconsciente de sua unidade, no pensamento.

Eis até onde chegou o espírito do mundo. A última filosofia é o resultado de todas as filosofias anteriores; nada se perdeu, todos os princípios estão conservados. Esta ideia concreta é o resultado dos esforços do espírito durante cerca de dois mil e quinhentos anos –, de seu trabalho mais sério: tornar-se objetivo a seus próprios olhos, conhecer-se: *Tantae molis erat, se ipsam cognoscere mentem*.⁹⁰

[...] Este trabalho do espírito do homem em seu pensar interior é paralelo a todos os graus da realidade efetiva. Nenhuma filosofia ultrapassa o seu tempo. A história da filosofia é o que a história do mundo tem de mais interior. Que as determinações do pensamento tenham tal importância, isso é o objeto de um outro conhecimento, que não pertence à história da filosofia. Esses conceitos são a mais simples revelação do espírito do mundo: revelação [que é], em sua figura mais concreta, história. (*História da filosofia*, edição K. Michelet, XV, pp. 684-686)

⁹⁰ “Tão grande era para o espírito o labor de conhecer-se a si mesmo.” Hegel transpõe, para a história da filosofia, a exclamação de Virgílio, no início de *Eneida* (I, 33), sobre a fundação de Roma: *Tantae molis erat Romanam condere gentem!* “Tão grande era o labor de fundar a nação romana!”). (Nota do organizador.)





CRONOLOGIA

- 1770 - Em 27 de agosto, em Stuttgart, nasce Georg Wilhelm Friedrich Hegel.
- 1775 - Ingressa na Escola Latina.
- 1777-1788 - Ingressa no *Gymnasium* de Stuttgart, onde receberá uma formação clássica, fortemente marcada pela problemática do iluminismo.
- 1783 - Morre a mãe de Hegel, Maria Madalena, nascida Fromm.
- 1785 - Hegel começa um diário intelectual em alemão e latim: *Conversa com Otávio, Antônio e Lépido*.
- 1787 - Redige *Sobre a religião dos gregos e dos romanos*.
- 1788-1793 - Recebe o diploma de estudos secundários (*Maturum*). Na qualidade de bolsista ducal, inscreve-se no *Stift* de Tübingen, seminário de teologia protestante. Mantém assíduas leituras de Kant e Rousseau. Redige *Sobre algumas diferenças entre os poetas antigos e modernos*: este texto e os dois citados acima serão publicados por Hoffmeister em 1936.
- 1790 - Em 27 de setembro, obtém o grau de *Magister philosophiae*.
- 1793 - Defende sua dissertação perante o consistório do *Stift* e renuncia à profissão de pastor. Até 1796, é preceptor em Berna, onde desenvolve leituras de Gibbon, Montesquieu, Hume, Kant e Schiller. Mantém intensa correspondência com Schelling e Hölderlin. Faz passeios frequentes nos Alpes.
- 1795 - Escreve *A vida de Jesus* e *A positividade da religião cristã*, publicados por H. Nohl, em 1907.
- 1796 - Transcreve *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, manuscrito do qual talvez tenha sido, também, o autor. Redige um diário de viagem no Oberland.
- 1797 - Em Frankfurt, a partir de janeiro e até o fim de 1799, é preceptor na família de um negociante, Gogel. Frequenta assiduamente Hölderlin, ele próprio preceptor na família de um banqueiro frankfurtiano, Gontard. Desenvolve trabalhos acerca da tradição judaica e das *Investigações sobre os princípios da economia política* de Stewart.

- 1798 - Redige *A nova situação de Wurtemberg*. Publica *Cartas confidenciais sobre o estatuto jurídico da relação entre o cantão de Vaud e a cidade de Berna*, apresentada, anonimamente, como obra traduzida do francês.
- 1799 - Morre o pai, Georg-Ludwig Hegel. Ele redige o manuscrito de *O espírito do cristianismo e seu destino*.
- 1800 - Torna-se *Privatdozent* na Universidade de Iena, então considerada o centro da vida filosófica alemã: nela ensinava Fichte; nela já ensinava Schelling; Schiller e Goethe estavam nas proximidades.
- 1801 - Em julho, dá acabamento e publica *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling*. Entre julho e agosto, faz a redação e a defesa da tese de habilitação *De orbitis planetarum*.
- 1802 - Funda, com Schelling, o *Diário crítico de filosofia*, no qual publica cinco ensaios: *Sobre a essência da crítica filosófica*, *Como o senso comum compreende a filosofia*, *A relação do ceticismo com a filosofia*, *Fé e saber*, *Sobre as maneiras de tratar cientificamente do direito natural*.
- 1803 - No início deste ano, termina o manuscrito *Sistema da eticidade*, publicado postumamente por G. Lasson. Até 1806, leciona lógica, metafísica, direito natural e filosofia da natureza: estas aulas serão publicadas, em três volumes, também por Lasson.
- 1805 - Sob a recomendação de Goethe, é nomeado professor extraordinário em Iena. Desenvolve trabalhos preparatórios para a *Fenomenologia do espírito*.
- 1806-1807 - Redige e publica a *Fenomenologia do espírito*.
- 1807-1808 - Atua como jornalista e diretor da *Gazeta de Bamberg*. Publica o artigo “Quem pensa abstratamente”. Em novembro de 1808, devido à censura política, é obrigado a deixar o cargo.
- 1808-1816 - Em Nuremberg, é nomeado professor e depois diretor do ginásio. Redige a *Ciência da lógica* e publica sua primeira edição em três volumes: 1812, 1815 e 1816. Ministra aulas de filosofia, compiladas e publicadas postumamente por K. Rosenkranz, com o título de *Propedêutica filosófica*.
- 1811 - Em setembro, casa-se com Marie von Tucher; dessa união nascerão dois filhos Karl e Immanuel.
- 1816 - É nomeado à cadeira de filosofia da Universidade de Heidelberg. Em 28 de outubro, ministra a primeira aula, sobre a história da filosofia.
- 1817 - Primeira edição dos três volumes da *Enciclopédia das ciências filosóficas*: em compêndio (reeditada em 1827 e 1830). Publica dois artigos nos *Anais literários de Heidelberg*: “Sobre as obras de Jacobi” e “Sobre os debates da Assembleia de Wurtemberg de 1815 e 1816”.
- 1818 - É nomeado para a cadeira de filosofia da Universidade de Berlim, vaga desde a morte de Fichte (1814). Até 1831, Hegel assume, cada vez mais,

- responsabilidades universitárias. Suas aulas abrangem todos os domínios do sistema. Os estudantes são cada vez mais numerosos, principalmente nos cursos sobre filosofia da história; dentre eles, o poeta Heinrich Heine, que ele encontra também no salão de Raquel von Varnhagen.
- 1819 - Apresenta *Lições sobre a história da filosofia*, proferidas em Berlim, publicadas postumamente por K.-L. Michelet.
- 1820 - Hegel é designado membro da comissão de pesquisa científica de Brandemburgo.
- 1820-1829 - Apresenta *Lições sobre estética*, publicadas postumamente, em três volumes, por E. Hotho.
- 1820 - Publica *Linhas fundamentais da filosofia do direito*. Oferece *Preleções sobre a filosofia da religião*, publicadas postumamente, em dois volumes, por P. Marheineke.
- 1822 - Viaja à Bélgica e aos Países Baixos. Ministra aulas sobre filosofia da história, publicadas postumamente por E. Gans.
- 1824 - Viaja a Praga e a Viena.
- 1827 - Viaja a Paris, onde se encontra com Victor Cousin. Na volta, passa por Weimar, onde Goethe oferece um chá em sua homenagem. Participa nos *Anais de crítica científica*, revista que ajudou a fundar e na qual publicou, entre outros textos, uma longa resenha sobre *Bhagavad-Gita* de Humboldt (1827), estudos sobre Solger (1828), ensaios sobre os *Escritos de Hamann* (1828).
- 1829 - Hegel é eleito reitor da Universidade de Berlim.
- 1831 - É feita a publicação da primeira parte de um artigo no *Diário do estado Prussiano* sobre o *Bill de reforma inglês*, interrompida pela censura.
- 1831 - Em 14 de novembro, Hegel morre de cólera.



BIBLIOGRAFIA

Obras de Hegel

HEGEL, G. W. F. *Werke*: Theorie Werkausgabe. Francfort: Suhrkamp Verlag, 1971. 20v.

_____. Phénoménologie de l'esprit, 1807. In: _____. *Werke* : Theorie Wekausgabe, n.2. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1971. pp. 50-84.

_____. L'esprit devenu étranger à soi-même : la culture. In: _____. *Werke* : *Theorie Wekausgabe*, n.3. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1971. pp. 359-398.

_____. *Nürnbergger Schriften*, 1808-1817. In: _____. *Werke* : Theorie Wekausgabe, n.4. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1971. pp. 305-376.

_____. *Principes de la philosophie du droit*. In: _____. *Werke* : Theorie Wekausgabe, n.7. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1971. pp. 325-345.

_____. Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé, 1830. In: _____. *Werke* : Theorie Wekausgabe, n.7. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1971. pp. 393-437.

_____. Psychologie: l'esprit. In: Encyclopédie des sciences philosophiques. Paris : Vrin, 1988. partie 3.

_____. La philosophie de l'esprit. In: _____. *Werke* : Theorie Wekausgabe, n.10. Francfort : Suhrkamp Verlag, 1971. pp. 229-302.

Obras sobre Hegel

ABECASSIS, N. *Hegel*: cours d'esthétique. Paris: Bréal, 2004.

ADORNO, T. W. *Trois études sur Hegel*. Paris: Payot, 1979.

ALTHAUS, H. *Hegel*: an intellectual biography. [New York]: Polity, 2000.

_____. *Hegel*: naissance d'une philosophie. Paris: Seuil, 1999.

ANDREUCCI, C. *Niente da ricordare*: la vita di Hegel" del Rosenkranz e altri fantasmi. Milão: Corponove, 2008.

ANGELI, F. *Hegel e Il nichilismo*. Roma: Franco Angeli, 2003.

- AVINERI, S. *La teoria hegeliana dello stato*. Roma: Laterza, 1973.
- BARNETT, S. *Hegel After Derrida*. New York: Routledge, 1998.
- BEDESCHI, G. *Politica e storia in Hegel*. Roma: Laterza, 1973.
- BEISER, F. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BIANCHI, O. *Hegel et la peinture*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- BODEI, R. *Sistema ed epoca*. Bolonha: Il Mulino, 1975.
- _____; CASSANO, F. *Hegel e Weber: egenonia e legittimazione*. Bari: Donato, 1977.
- BONITO, O. R. *L'individuo moderno e la nuova comunità: ricerche sul significato della liberta in Hegel*. Nápole: Guida, 2000.
- _____. *Labirinti e costellazioni: um percorso al margini di Hegel*. Milão: Mimesis, 2008.
- BOURGEOIS, B. *Le droit naturel de Hegel, 1802-1803*. Paris: Vrin, 1986.
- _____. *Études hégéliennes*. Paris: PUF, 1992.
- _____. Hegel. In: ENCYCLOPÉDIE DES SCIENCES PHILOSOPHIQUES. Paris: Ellipses, 2004.
- _____. (Org.). *Hegel: bicentenaire de la Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Vrin, 2008.
- _____. *Hegel à Francfort*. Paris: Vrin, 1970.
- _____. Présentation. In: ENCYCLOPÉDIE DES SCIENCES PHILOSOPHIQUES, v. 1. *Hegel*. Paris: Vrin, 1970.
- _____. Présentation. In: ENCYCLOPÉDIE DES SCIENCES PHILOSOPHIQUES, v. 2. *Hegel*. Paris: Vrin, 2004.
- _____. Présentation. In: ENCYCLOPÉDIE DES SCIENCES PHILOSOPHIQUES, v. 3. *Hegel*. Paris: Vrin, 1988.
- BOUTON, C. *Le process de l'histoire: fondements et postérité de l'idéalisme historique de Hegel*. Paris: Vrin, 2004.
- BUTLER, J. *Subjects of Desire*. Columbia: Columbia University, Press, 1999.
- CANTILLO, C. *Concetto e metáfora: saggio sulla storia della filosofia di Hegel*. Nápole: Loffredo, 2007.
- _____. *Le forme dell'umano: studi su Hegel*. Nápole: Scientifiche Italiane, 1996.
- CERRONI, U. *Societa civile e stato politico in Hegel*. Bari: De Donato, 1974.
- CESA, C. (Org.). *Guida a Hegel: fenomenologia, logica, filosofia della natura, morale, politica, estetica, religione, storia*. Bari: Laterza, 1997.
- _____. *Hegel filosofo politico*. Nápole: Guida, 1976.

- _____. *Le origini dell'idealismo tra Kant e Hegel*. Torino: Loescher, 1981.
- CHIEREGHIN, F. *Dialettica dell'assoluto e ontologia della soggettività in Hegel: dall'ideale giovanile alla fenomenologia dello spirito*. Trento: Verifiche, 1980.
- _____. *La "Fenomenologia dello spirito" di Hegel: introduzione alla lettura*. Roma: Carocci, 2008.
- _____. *Hegel e la metafisica classica*. Padova: CEDAM, 1966.
- COCCOLI, G. *Arte, religione, sapere: un commento alla "Fenomenologia dello spirito" di Hegel*. Milão: Stamen, 2008.
- COLETTIVO. *Hegel contemporaneo: la ricezione americana di Hegel a confronto con la tradizione europea*. Milão: Guerini e Associati, 2003.
- COLLIOT-THÉLÈNE, C. *Le désenchantement de l'État: de Hegel à Max Weber*. Paris: Ed. de Minuit, 1992.
- COPELSTON, F. *A history of philosophy: modern philosophy Fichte to Hegel*. New York: Image Books, 1965.
- CORTELLA, L. *Dopo il sapere assoluto: l'eredità hegeliana nell'epoca post-metafisica*. Milão: Guerini e Associati, 1995.
- COSTANTINO, S. *Hegel la dialettica come linguaggio: il problema dell'individuo nella Fenomenologia dello spirito*. Milão: Mursia, 1980.
- CROCE, B. *Cio che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*. Bari: Laterza, 1907.
- _____. *Saggi filosofici: saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*. Bari: Laterza, 1913.
- D'ABBIERO, M. *Alienazione in Hegel: usi e significati di Entausserung, Entfremdung, Verausserung*. Roma: Ateneo, 1970.
- DE FEDERICIS, N. *Moralità ed eticità nella filosofia politica di Hegel*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
- DEL SILENZIO, G. *La parabola della modernità da Cartesio a Hegel*. [Roma]: Boopen, 2008.
- DENKER, A.; VATER, M. *Hegel's Phenomenology of Spirit: new critical essays*. New York: Humanity Books, 2003.
- DÉRANTY, J.-P. Présentation". In: LEÇONS SUR LE DROIT NATUREL ET LA SCIENCE DE L'ÉTAT. *Hegel*. Paris: Vrin, 2002.
- DERRIDA, J. *Glas*. Paris: Galilee, 2004.
- DESMOND, W. *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*. New York, State University of New York Press, 1986.
- _____. *Beyond Hegel and dialectic: speculation, cult, and comedy*. New York: State University of New York Press, 1992.

- D'HONDT, J. *Hegel*. Paris: Calman-Lévy, 1998.
- _____. *Hegel, sa vie, son oeuvre*. Paris: PUF, 1975.
- DI CARLO, L. *Sistema giuridico e interazione sociale in Hegel: Dagli scritti jenesi ai lineamenti di filosofia del diritto*. [Roma]: ETS, 2006.
- DICKEY, L. *Religion, Economics, and the Politics of Spirit, 1770-1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- FABBRI, V.; VIEILLARD-BARON, J.-L. (Org.). *Esthétique de Hegel*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- FERRARIN, A. *Hegel interprete di Aristotele*. Pisa: ETS, 1990.
- FESSARD, G. *Hegel, le christianisme et l'histoire*. Paris: PUF, 1990.
- FETSCHER, I. (Org.). *Hegel in der Sicht der neuern Forschung*. Frankfurt: Detmold, 1973.
- FINDLAY, J.N. *Hegel: a re-examination*. London: Colliers, 1958.
- FINESCHI, R. *Marx e Hegel: contributi a una rilettura*. Roma: Carocci, 2006.
- FISCHBACH, F. *Du commencement en philosophie: etude sur Hegel et Schelling*. Paris: Vrin, 1999.
- _____. *Fichte et Hegel: etude sur la reconnaissance*. Paris: PUF, 1999.
- FORSTER, M. N. *Hegel and Skepticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- _____. *Hegel's Idea of a Phenomenology of Spirit*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FULDA, H. F.; HENRICH, D. *Materialien zu Hegels "Phänomenologie des Geistes"*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- GIOVANNI, B. de. *Hegel e il tempo storico della società borghese*. Bari: De Donato, 1970.
- GODARD, J.-C. *Hegel et l'hégélianisme*. Paris: Armand Colin, 1998.
- GOLDONI, D. *Filosofia e paradosso: il pensiero di Hölderlin e il problema del linguaggio da Herder a Hegel*. Nápole: Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.
- HARRIS, H. S. *Hegel's ladder: the odyssey of spirit*. Indianapolis: Hackett, 1997.
- _____. *Hegel's ladder: the pilgrimage of reason*. Indianapolis: Hackett, 1997.
- _____. *Hegel's development: toward the sunlight, 1770-1801*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- HEEDE, R.; RITTER J. (Org.). *Hegel: bilanz; zur Aktualität und Inaktualität der Philosophie Hegels*. Frankfurt: Klostermann, 1973.
- HEIDTMANN, B. (Org.). *Hegel: perspektiven seiner Philosophie heute*. Colônia: Pahl-Rügenstein, 1981.

- HELPERICH, C. *G.W.Fr. Hegel*. Stuttgart: Metzler, 1979.
- HENRICH, D.; PACINI, D. *Between Kant and Hegel: lectures on German Idealism*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- HONNETH, A. *The Fragmented World of the Social: Essays in Social and Political Philosophy*. New York: State University of New York Press, 1995.
- HOULGATE, S. *An introduction to Hegel: freedom, truth and history*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- HYPPOLITE, J. *Figures de la pensée philosophique, tomo 1*. Paris: PUF, 1972.
- ILLETTERATI, L. *Natura e ragione: sullo sviluppo dell'idea di natura in Hegel*. Trento: Verifiche, 1995.
- INWOOD, M. *Hegel*. New York: Routledge, 2002. (The Argument of the philosophers).
- JAMES, D. *Art, Myth and Society in Hegel's Aesthetics*. [London]: Continuum, 2009. (Continuum studies in Philosophy).
- JANICAUD, D. *Hegel et le destin de la Grèce*. Paris: Vrin, 1975.
- JARCZYK, G.; LABARRIÈRE, P.-J. *Les premiers combats de la reconnaissance*. Paris: Aubier-Montaigne, 1987.
- _____. *De Kojève à Hegel: 150 ans de pensée hégélienne*. Paris: Albin Michel, 1997.
- JURIST, E. L. *Beyond Hegel and Nietzsche: Philosophy, Culture and agency*. London: The MIT Press, 2002.
- KAINZ, H. P. *Introduction to Hegel: stages of modern Philosophy*. Cleveland: Ohio University Press, 1996.
- KAUFMANN, W. *Hegel: a reinterpretation*. Garden City: Anchor Books, 1966.
- KEDNEY, J. S. *Hegel's Aesthetics: a critical exposition*. London: Kessinger Publishing, 2007.
- KERVÉGAN, J.-F. Présentation: l'institution de la liberté. In: _____. *Hegel: principes de la philosophie du droit*. Paris: PUF, 2003.
- KNOX, T.M. *Introduction to the Lectures on the History*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- KOBAU, P. *La disciplina dell'anima: genesi e funzione della dottrina hegeliana dello spirito soggettivo*. Milano: Guerini e Associati, 1993.
- KRASNOFF, L. *Hegel's Phenomenology of Spirit: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- LABARRIÈRE, P.-J. *Introduction à une lecture de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.

_____. *Structures et mouvement dialectique dans la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*. Paris: Aubier-Montaigne, 1968.

LAMB, D. *Language and Perception in Hegel and Wittgenstein*. Palgrave: Macmillan, 1980.

LANDUCCI, S. *Hegel: la coscienza e la storia*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.

_____. *La contraddizione in Hegel*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

LAUER, Q. *A Reading of Hegel's: phenomenology of spirit*. New York: Fordham University Press, 1978.

_____. *Hegel's Concept of God*. Albany: State University of New York Press, 1982.

LAUTH, R. *Hegel critique de la Doctrine de la science de Fichte*. Paris: Vrin, 1987.

LI VIGNI, F. *La dialettica dell'etico: lessico ragionato della filosofia etico-politica hegeliana nel periodo di Jena*. Milano: Guerini e Associati, 1992.

_____. *Attualità di Hegel*. Reggio Calabria: La Città del Sole, 1998.

LOSURDO, D. *Hegel e la Germania: filosofia e questione nazionale tra rivoluzione e reazione*. Milano: Guerini e Associati, 1997.

LOWITH, K. *De Hegel à Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *La sinistra hegeliana*. Bari: Laterza, 1960.

LUGARINI, L. *Hegel dal mondo storico alla filosofia*. Roma: Armando Armando, 1973.

LUQUEER, F. L. *Hegel as Educator*. London: Kessinger Publishing, 2008.

MARCUSE, H. *L'ontologie de Hegel et la théorie de l'historicité*. Paris: Ed. de Minuit, 1972.

MASULLO, A. *La potenza della scissione: letture hegeliane*. Napoli: Scientifiche Italiane, 1997.

MAURO, B. *Conflito estetico: Hölderlin, Hegel e il problema del linguaggio*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2004.

MENEGONI, F. *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*. Trento: Verifiche, 1993.

MERCIER-JOSA, S. *La lutte pour la reconnaissance et la notion de peuple dans la Première Philosophie de l'esprit de Hegel*. Paris: Centre de Sociologie Historique, 2003.

MOYAR, D.; QUANTE, M. *Hegel's Phenomenology of Spirit: a critical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

NANCY, J.-L. *Hegel. L'inquiétude du négatif*. Paris: Hachette, 1997.

NEGT, O. (Org.). *Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

- NEUHouser, F. *Foundations of Hegel's Social Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- OLIVIER, A.-P. *Hegel et la musique: de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Paris: Honoré Champion, 2003.
- O'NEILL, J. (Org.). *Hegel's Dialectic of Desire and Recognition*. New York: State University of New York Press, 1996.
- PAPA, F. *Logica e Stato in Hegel*. Bari: De Donato, 1973.
- PARINETTO, L.; SICHIROLLO, L. *Marx e Schylock: Kant, Hegel, Marx e il mondo ebraico* La questione ebraica. Milão: Unicopli, 1982.
- PELCZYNSKI, Z. A. (Ed.). *Hegel's political philosophy: problems and perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- PETRINI, F. *L'idea di Dio in Hegel*: Stoccarda e Tubinga. Roma: Citta Nuova, 1976.
- PETRY, J. M. (Org.). *G.W.F Hegel: the Berlin phenomenology*. Dordrecht: Springer, 1981.
- PHILONENKO, A. *Lecture de la Phénoménologie de l'esprit*: préface, introduction. Paris: Vrin, 1994.
- _____. *Commentaire de la Phénoménologie de Hegel: de la certitude sensible au savoir absolu*. Paris: Vrin, 2001.
- PINKARD, T. *Hegel: a biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- _____. *Hegel's Phenomenology: the sociality of reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- PIPPIN, R. B. *Hegel's Idealism: the satisfactions of self-consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____. *Hegel's Practical Philosophy: rational agency as ethical life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- PLANT, R. *Hegel*. Paris: Seuil, 2000.
- PLANTY BONJOUR, G. *Hegel e il pensiero filosofico in Russia, 1830-1917*. Milão: Guerini e Associati, 1995.
- PLEINES, J.-E. *Hegels Theorie der Bildung*. Zuriq: Hildsheim, 1983-1986. 2v.
- PÖGGELER, O. (Org.). *Hegel: einföhrung in seine Philosophie*. Friburgo: Karl Alber, 1977.
- PONSO, M. *Cosmopoliti e patrioti: trasformazioni dell'ideologia nazionale tedesca tra Kant e Hegel, 1795-1815*. Roma: Franco Angeli, 2005.
- RACINARO, R. *Realtà e conciliazione in Hegel*. Bari: De Donato, 1975.
- RIEDEL, M. *Hegel fra tradizione e rivoluzione*. Bari: Laterza, 1975.

_____. *Materialien zu Hegels Rechtsphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. 2v.

RITTER, J. *Hegel et la Révolution française*. Paris: Beauchesne, 1970.

ROCKMORE, T. *Cognition: an introduction to Hegel's Phenomenology of spirit*. Berkeley: University of California Press, 1997.

_____. *Hegel: idealism, and analytic philosophy*. Yale: Yale University Press, 2005.

_____. *Hegel et la tradition philosophique allemande*. Bruxelles: Ousia, 1994.

RODESCHINI, S. *Costituzione e popolo: lo stato moderno nella filosofia della storia di Hegel, 1818-1830*. Macerata: Quodlibet, 2006.

ROSENKRANZ, K. *Vie de Hegel*. Paris: Gallimard, 2004.

ROSSI, M. *Da Hegel a Marx*. Milão: Feltrinelli, 1975. 4v.

ROUSSET, B. *Le savoir absolu*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.

ROVIGHI, S. V. *Da Hegel al positivismo: appunti del corso di Storia della Filosofia 1971-72*. Milão: CELUC, 1972.

SALVADORI, R. *Hegel in Francia: filosofia e politica nella cultura francese del novecento*. Bari: De Donato, 1974.

SEDDONE, G. *Condivisione ed impegno: linguaggio, pratica e riconoscimento in Brandom, Hegel e Heidegger*. Milão: Polimetrica, 2006.

SEDGWICK, S. *The Reception of Kant's Critical Philosophy: Fichte, Schelling and Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.

SICHIROLLO, L. *Per una storiografia filosofica: Platone, Descartes, Kant, Hegel*. Urbino: Argalia, 1970.

_____. *Ritratto di Hegel: con le testimonianze dei suoi contemporanei*. Roma: Manifestolibri, 1996.

SIEP, L. *Il riconoscimento come principio della filosofia pratica: ricerche sulla filosofia dello spirito jenesi di Hegel*. Lecce: Pensa Multimedia, 2007.

SMITH, S. B. *Hegel's Critique of Liberalism: rights in context*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

SOLOMON, R. C. *In the Spirit of Hegel*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

_____. *From Hegel to existentialism*. New York: Oxford University Press, 1987.

SOUAL, P. *Le sens de l'état: commentaire des Principes de la philosophie du droit de Hegel*. Louvain: Peeters, 2006.

STACE, W. T. *The philosophy of Hegel: a systematic exposition*. New York: Dover, 1955.

- STANGUENEC, A. *Hegel*. Paris: Vrin, 1997.
- STEINHAUSER, K. *Hegel Bibliography*. [London]: Gruyter, 1981.
- SUMMER, C. *The philosophy of man: related readings*. Addis Abada: Central, 1975.
- SZONDI, P. *La poetica di Hegel*. Roma: Einaudi, 2007.
- TAMINIAUX. *Naissance de la philosophie hégélienne de l'État*. Paris: Payot, 1984.
- TASSI, A. *Hegel in chiaroscuro*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2008.
- _____. *Teologia e Aufklärung: le radici del giovane Hegel*. Reggio Calabria: La Città del Sole, 1998.
- TAYLOR, C. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- _____. *A secular age*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- TESTA, I. *Hegel critico e scettico: illuminismo, repubblicanismo e antinomia alle origini della dialettica, 1785-1800*. Pádua: Il Poligrafo, 2002.
- THAULOW, G. *Hegels Ansichten über Erziehung und Unterricht*. Frankfurt: Glashütten, 1974. 4v.
- TILLIETTE, X. *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*. Paris: Vrin, 1995.
- TINLAND, O. (Org.). *Lectures de Hegel*. Paris: Le Livre de Poche, 2005.
- _____. *Hegel: maîtrise et servitude*. Paris: Ellipses, 2003.
- VERRA, V. *Lecture hegeliane: idea, natura e storia*. Bolonha: Il Mulino, 1992.
- _____. *Su Hegel*. Bolonha: Il Mulino, 2007.
- VERSTRAETEN, P. (Org.). *Hegel aujourd'hui*. Paris: Vrin, 1995.
- VINCENZO, V. *Hegel in Italia: dalla storia alla logica*. Milão: Guerini e Associati, 2003.
- VINCI, P. *"Coscienza infelice" e "anima bella": commentario della Fenomenologia dello Spirito di Hegel*. Milão: Guerini e Associati, 1999.
- WAHL, J. *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*. Paris: Rieder, 1929.
- WARMINSKI A.; GASCHE, R. *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987. (Theory and history of literature).
- WEIL, É. *Hegel et l'État*. Paris: Vrin, 1950.
- _____. (Org.). *Hegel et la philosophie du droit*. Paris: PUF, 1979.
- WESTPHAL, K. R. *The Blackwell Guide to Hegel's Phenomenology of Spirit*. London: Willey Blackwell, 2009.

WIEDMANN, F. *Hegel*. Reinbeck: Rowohlt, 1965.

WOOD, A. W. *Hegel's Ethical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Obras de Hegel em português

HEGEL, G. W. F. *Como o senso comum compreende a filosofia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2000-2005. 5v.

_____. *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling*. Lisboa: Casa da Moeda, 2003.

_____. *Discursos sobre a educação*. Lisboa: Colibri, 1994.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. São Paulo: Loyola, 1995-1997. 3v.

_____. *Fé e saber*. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *Filosofia da história*. Brasília: UnB, 1999.

_____. *Introdução à história da filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Propedêutica filosófica*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *A razão na história*. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *A sociedade civil-burguesa*. São Paulo: IFCH, Unicamp, 1996. (Coleção textos didáticos; 21).

_____. *Sobre as maneiras científicas de tratar do direito natural*. São Paulo: Loyola, 2007.

Obras sobre Hegel em português

ALAIN. *Ideias: introdução à filosofia; Platão, Descartes, Hegel, Comte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ALMEIDA, C. *Hermenêutica e dialética: dos estudos platônicos ao encontro com Hegel*, v. 1. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

ANDERSON, P. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

AQUINO, M. F. de. *O conceito de religião em Hegel*. São Paulo: Loyola, 1989.

ARANTES, P. E. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana; uma experiência dos anos 60*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

- _____. *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *O fio da meada: uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Hegel: a ordem do tempo*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, Polis, 2000.
- ARANTES, P. E. et al. *A filosofia e seu ensino*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BAVARESCO, A. *A fenomenologia da opinião pública: a teoria hegeliana*. São Paulo: Loyola, 2003.
- BICCA, L. *Racionalidade moderna e subjetividade*. São Paulo: Loyola, 1997.
- BOBBIO, N. *Estudos sobre Hegel: direito, sociedade civil, estado*. São Paulo: Unesp, 1989.
- BORGES, M. de L. A. *História e metafísica em Hegel: sobre a noção de espírito do mundo*. Porto Alegre: Edipucrs, 1998.
- BOURGEOIS, B. *O pensamento político de Hegel*. São Leopoldo: Unisinos, 2000.
- _____. *Hegel: os atos do espírito*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- BRITO, E. *Hegel e a tarefa atual da cristologia*. São Paulo: Loyola, 1983.
- CHÂTELET, F. *Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FELIPPI, M. C. P. *O espírito como herança: as origens do sujeito contemporâneo na obra de Hegel*. Porto Alegre: Edipucrs, 1998.
- FERREIRA GONÇALVES, M. G. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.
- FIORI, E. M. *Metafísica e história*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- FITZGERALD, R. (Org.). *Hegel: pensadores políticos comparados*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983.
- FLICKINGER, H.-G. *Marx e Hegel: o porão de uma filosofia social*. Porto Alegre: LPM & CNPQ, 1986.
- _____. Hegel: a lógica ambígua da Revolução Francesa. In: RIBEIRO, R. J. (Org.). *Sombra e luzes*. São Paulo: Edusp, 1989. pp. 33-38.
- GARAUDY, R. *Para conhecer o pensamento de Hegel*. Porto Alegre: LPM, 1983.
- HABERMAS, J. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEIDEGGER, M. *Sobre a essência do fundamento: a determinação do ser do ente segundo Leibniz, Hegel e os gregos*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Sofrimento de indeterminação: uma reatualização da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Esfera Pública, 2007.

HÖSLE, V. *O sistema de Hegel: o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade*. São Paulo: Loyola, 2007.

HYPPOLITE, J. *Gênese e estrutura da fenomenologia do espírito de Hegel*. 2.ed. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

_____. *Introdução à filosofia da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

INWOOD, M. *Dicionário de Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KERVÉGAN, J.-F. *Hegel, Carl Schmitt: o político entre a especulação e a positividade*. Barueri: Manole, 2006.

_____. *Hegel e o hegelianismo*. São Paulo: Loyola, 2008.

KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel: aulas sobre a fenomenologia do Espírito ministradas de 1933 a 1939 na École Pratique des Hautes Études*. Rio de Janeiro: Eduerj 2002.

KONDER, L. *Hegel: a razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LEBRUN, G. *O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

_____. *A paciência do conceito: ensaio sobre o discurso hegeliano*. São Paulo: Edunesp, 2006.

MENESES, P. *Para ler a fenomenologia do espírito*. São Paulo: Loyola, 1985.

_____. *Hegel e a fenomenologia do espírito*. São Paulo: Zahar, 2003.

_____. *Abordagens hegelianas*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2006.

LEFEBVRE, J.-P.; MACHEREY, P. *Hegel e a sociedade*. São Paulo: Discurso, 1999.

LOSURDO, D. *Hegel, Marx e a tradição liberal: liberdade, igualdade, estado*. São Paulo: Edunesp, 1998.

LUFT, E. *As sementes da dívida: investigação crítica dos fundamentos da filosofia hegeliana*. São Paulo: Mandarin, 2001.

MARCUSE, H. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

MORAES, A. de O. *A metafísica do conceito: sobre o problema do conhecimento de Deus na Enciclopédia das ciências filosóficas de Hegel*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

NUNES, R. A. da C. *A ideia da verdade e a educação*. São Paulo: Convívio, 1978.

OLIVEIRA, M. A. *A filosofia na crise da modernidade*. São Paulo: Loyola, 1989.

OLIVEIRA, R. C. F. de. *Infinidade e historicidade em Hegel*. Rio de Janeiro: UFRJ-IFCS, 1990.

- PALACIO, C. (Org.). *Cristianismo e história*. São Paulo: Loyola, 1982.
- PAPAIOANNOU, K. *Hegel*. Lisboa: Presença, 1964.
- RAMOS, C. A. *Liberdade subjetiva e estado na filosofia política de Hegel*. Curitiba: UFPR, 2000.
- ROSA FILHO, S. *Eclipse da moral: Kant, Hegel e o nascimento do cinismo contemporâneo*. São Paulo: Discurso Editorial Barcarolla, 2009.
- ROSENFELD, D. L. *Política e liberdade em Hegel*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ROSENZWEIG, F. *Hegel e o estado*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SALGADO, J. C. *A ideia de justiça em Hegel*. São Paulo: Loyola, 1996.
- SANTOS, J. H. *O trabalho do negativo: ensaios sobre a Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Loyola, 2007.
- SCHMIED-KOWARZIK, W. *Praxis e responsabilidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- SINGER, P. *Hegel*. São Paulo: Loyola, 2003.
- SOARES, M. C. *Direito e sociedade segundo Hegel: sociedade civil e sociedade política*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.
- TAYLOR, C. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 1997.
- _____. *Hegel e a sociedade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.
- VAZ, H. C. de L. *Escritos de filosofia I: problemas de fronteira*. São Paulo: Loyola, 1986.
- _____. *Escritos de filosofia II*. São Paulo: Loyola, 1988.
- _____. *Escritos de filosofia III*. São Paulo: Loyola, 1997.
- _____. *Escritos de filosofia IV*. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. *Escritos de filosofia V*. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. *Escritos de filosofia VII*. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Ética e direito*. Belo Horizonte: Landy, 2002.
- _____. *Antropologia filosófica I*. 8.ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- _____. *Antropologia filosófica II*. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1995.
- VIEIRA, L. A. *A desdita do discurso*. São Paulo: Loyola, 2008.
- WEBER, T. *Hegel: liberdade, estado e história*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Ética e filosofia política: Hegel e o formalismo kantiano*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.



Este volume faz parte da Coleção Educadores,
do Ministério da Educação do Brasil, e foi composto nas fontes
Garamond e BellGothic, pela Sygma Comunicação,
para a Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco
e impresso no Brasil em 2010.



CURSOS DE ESTÉTICA

Volume I

Com o Prefácio da 1ª edição de
H. G. Hotho

G. W. F. Hegel

Tradução

Marco Aurélio Werle

Revisão Técnica

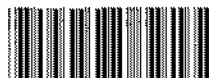
Márcio Seligmann-Silva

Consultoria

Victor Knoll

Oliver Tolle

SBD-FFLCH-USP



240370

edusp

1999
Hegel, G. W. F.
Vorlesungen über die Ästhetik

NS 1. Aesthetik
Vorlesungen über die Ästhetik

Título do original:
Vorlesungen über die Ästhetik

1ª edição 1999
2ª edição 2001

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

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.

Cursos de Estética I / G. W. Hegel ; tradução de Marco Aurélio Werle ; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva ; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle – 2. ed. rev. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001. – (Clássicos ; 14)

Título original: *Vorlesungen über die ästhetik.*

ISBN: 85-314-0467-3

1. Estética. I. Título II. Série.

99-3721

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética : Arte 701.17

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) 3818-4151
Tel. (0xx11) 3818-4008 / 3818-4150
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Impresso no Brasil 2001

Foi feito o depósito legal

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL



21000053881

SUMÁRIO

Nota do tradutor	II
Prefácio de H. G. Hotho para a 1ª edição dos <i>Cursos de Estética</i>	17

INTRODUÇÃO

I. DELIMITAÇÃO DA ESTÉTICA E REFUTAÇÃO DE ALGUMAS OBJEÇÕES CONTRA A FILOSOFIA DA ARTE	28
II. ESPÉCIES DE TRATAMENTO CIENTÍFICAS DO BELO E DA ARTE	38
III. CONCEITO DO BELO ARTÍSTICO	45
CONCEPÇÕES USUAIS DA ARTE	47
1. <i>A Obra de Arte como Produto da Atividade Humana</i>	48
2. <i>A Obra de Arte como Produção Sensível Dirigida para o Sentido Humano</i>	53
3. <i>Finalidade da Arte</i>	62
DEDUÇÃO HISTÓRICA DO VERDADEIRO CONCEITO DA ARTE	74
1. <i>A Filosofia Kantiana</i>	74
2. <i>Schiller, Winckelmann, Schelling</i>	78
3. <i>A Ironia</i>	81
DIVISÃO	86

Parte I. A IDÉIA DO BELO ARTÍSTICO OU O IDEAL

Posição da Arte em relação à Efetividade Finita e à Religião e à Filosofia ...	107
--	-----

<i>Primeiro Capítulo: Conceito do Belo em Geral</i>	121
1. A IDÉIA	121
2. A EXISTÊNCIA DA IDÉIA	125
3. A IDÉIA DO BELO	126
<i>Segundo Capítulo: O Belo Natural</i>	131
A. O Belo Natural enquanto Tal	131
1. <i>A Idéia como Vida</i>	131
2. <i>A Vitalidade Natural enquanto Bela</i>	138
3. <i>Modos de Consideração da Vitalidade Natural</i>	143
B. A BELEZA EXTERIOR DA FORMA ABSTRATA E DA UNIDADE ABSTRATA DA MATÉRIA SENSÍVEL	146
1. <i>A beleza da Forma abstrata</i>	147
a. A Regularidade	147
b. A Conformidade a Leis	150
c. A Harmonia	152
2. <i>A Beleza como Unidade Abstrata da Matéria Sensível</i>	153
C. DEFICIÊNCIA DO BELO NATURAL	154
1. <i>O Interior no Imediato enquanto apenas Interior</i>	156
2. <i>A Dependência da Existência Singular Imediata</i>	159
3. <i>O Aspecto Limitado da Existência Singular Imediata</i>	161
<i>Terceiro Capítulo: O Belo Artístico ou o Ideal</i>	165
A. O IDEAL ENQUANTO TAL	165
1. <i>A Bela Individualidade</i>	165
2. <i>A Relação do Ideal com a Natureza</i>	172
B. A DETERMINIDADE DO IDEAL	185
I. A DETERMINIDADE IDEAL ENQUANTO TAL	185
1. <i>O Divino como Unidade e Universalidade</i>	185
2. <i>O Divino como Círculo dos Deuses</i>	186
3. <i>O Repouso do Ideal</i>	186
II. A AÇÃO	188
1. <i>O Estado Universal do Mundo</i>	189
a. A Autonomia Individual: A Época dos Heróis ..	189
b. Os Atuais Estados Prosaicos	201
c. A Reconstrução da Autonomia Individual ...	203
2. <i>A Situação</i>	205
a. A Ausência de Situação	208

SUMÁRIO

b. A Situação Determinada em sua Inocuidade ..	209
c. A Colisão	212
3. A Ação	224
a. As Potências Universais do Agir	226
b. Os Indivíduos Agentes	230
c. O Caráter	241
III. A DETERMINIDADE EXTERIOR DO IDEAL	248
1. A Exterioridade Abstrata enquanto Tal	251
2. A Concordância do Ideal Concreto com a sua Realidade Exterior ...	256
3. A Exterioridade da Obra de Arte Ideal na Relação com o Público ...	266
C. O ARTISTA	281
1. Fantasia, Gênio e Entusiasmo	282
a. A Fantasia	282
b. O Talento e o Gênio	284
c. O Entusiasmo	287
2. A Objetividade da Exposição	289
3. Maneira, Estilo e Originalidade	291
a. A Maneira Subjetiva	292
b. O Estilo	293
c. Originalidade	294
GLOSSÁRIO	299

NOTA DO TRADUTOR

A tradução que ora apresentamos obedeceu a determinados critérios, os quais passamos a expor. Para a maior parte dos termos alemães que possuem equivalência latína optamos por uma única solução. Assim, *Gegenstand* e *Objekt* sempre foram traduzidos por “objeto”; *Besondern* e *Partikulär* por “particular”; *Stoff* e *Materie* por “matéria”; *Produktion* e *Hervorbringung/Herstellung* por “produção”, *Existenz* e *Dasein* por “existência” etc. Mas quando num determinado período ou contexto temático o equivalente alemão surge em contraste com o termo latino e julgamos necessário marcar este contraste, acrescentamos os termos do original entre colchetes: []. O mesmo procedimento foi adotado em outros casos de emprego de um único termo em português para traduzir termos diferentes da língua alemã e onde se apresentava a necessidade de marcar a distinção no original para uma compreensão adequada do texto. Por exemplo, acrescentamos o termo alemão entre colchetes no caso de “sentimento” quando traduz *Gefühl*, para diferenciá-lo de *Empfindung*, que é sempre “sentimento” sem acréscimo do termo alemão. O termo *Empfindung* às vezes foi traduzido por “sensação”, sendo neste caso indicado entre colchetes. Seguimos a mesma regra quando da tradução de um termo alemão, decisivo para a compreensão do pensamento estético de Hegel por diferentes termos do português. Os termos da família do *an sich* [em si]; *für sich* [para si]; *an und für sich* [em si e para si], quando no original constituem uma só palavra, por exemplo, *Fürsichsein* [ser-para-si], a tradução irá hifenizá-los. Traduzimos *in sich* por “em si mesmo” para distingui-lo de *an sich* [em si]. Neste caso *in sich* e *in sich selbst* apresentam a mesma tradução: “em si mesmo”. Esta solução, porém, não dá conta

do *an sich selbst* que tivemos de traduzir por “em si mesmo”, acrescentando a expressão alemã entre colchetes. Para distinguir a “idéia”, em sentido hegeliano, do termo corrente “idéia” optamos por marcá-la com maiúscula: “Idéia”.

Preferimos traduzir *Gestalt* por “forma” e não por “figura”, em razão da conotação estética que o termo “figura” apresenta nas artes visuais. Ressalte-se, porém, que a tradução para “figura” não é incorreta, tanto que em alguns momentos optamos por ela, por exemplo no caso de caracteres, personagens de uma tragédia, e quando se tratava de uma figura matemática, por exemplo um triângulo. Para diferenciar *Gestalt* de *Form* optamos por marcar esta com a inicial maiúscula: “Forma”. Portanto, *Gestalt* é “forma” (minúscula) enquanto *Form* é “Forma” (maiúscula). A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e indeterminado. Podemos perceber esta diferença comparando as formas [*Formen*] de arte (simbólica, clássica e romântica) com uma forma [*Gestalt*] individual e artística numa pintura particular. Entretanto, toda *Gestalt* é sempre uma *Form*, como, por exemplo, podemos observar na filosofia da natureza da *Enciclopédia*, na abordagem da *Gestalt* inorgânica (§ 310) e da *Gestalt* orgânica (§ 353). As formas inorgânicas são as configurações minerais, os cristais etc. enquanto determinações da *Form*. A forma inorgânica “ainda não é *Gestalt* orgânica, esta que não mais se apresenta segundo o entendimento; aquela primeira *Form* [a forma inorgânica] ainda se mostra desse modo porque ainda não é *Form* subjetiva” (Ed. Suhrkamp, vol. 9, p. 201).

Os termos *Inhalt* e *Gehalt* foram ambos traduzidos por “conteúdo”; mas quando “conteúdo” é a tradução de *Gehalt* aparecerá com a inicial maiúscula: “Conteúdo”. A diferença entre os dois termos não é fácil de ser estabelecida em Hegel, conforme nota Joachim Ritter: “A diferenciação entre *Inhalt* e *Gehalt* em Hegel geralmente se encontra limitada a nuances no processo dialético que, em termos de definição, são difíceis de serem apreendidas (mesmo quando escolas-de-*Gehalt* inteiras se reportam a Hegel; note-se que Lukács acentua a posição central deste conceito para a estética de Hegel)” (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, p. 142). Em termos gerais, *Gehalt* designa um conteúdo em sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos ou um conteúdo que a subjetividade do artista traz mediado consigo. Já *Inhalt* é o conteúdo geralmente tematizado no horizonte da relação forma [*Form*] e conteúdo [*Inhalt*] e pode designar qualquer conteúdo, no sentido de um conteúdo individual e particular, conforme explicita Hegel: “Denominamos de conteúdo [*Inhalt*] e significado o que é em si mesmo simples, a coisa mesma reduzida a suas determinações mais simples, mesmo que abrangentes, à diferença da execução. O conteúdo de um livro, por

exemplo, pode ser indicado em algumas palavras ou períodos e nele não deve aparecer outra coisa a não ser o geral já indicado no índice [*Inhalt*]” (Ed. Suhrkamp, vol. 13, p. 132). *Gehalt* é um conteúdo que possui um determinado “teor”, um conteúdo mediatizado, tanto que “teor” pode servir como opção de tradução para *Gehalt*. O problema desta tradução, porém, reside no fato de que um dos sentidos de “teor” é: “proporção, em um todo, de uma substância determinada” e, neste caso, não é sinônimo de “conteúdo”. Instala-se, assim, um erro de tradução, uma vez que em Hegel, no âmbito da estética principalmente, *Gehalt* sempre é “conteúdo” total e nunca a “proporção” num todo.

O termo *Darstellung* na maior parte das vezes foi traduzido por “exposição”; algumas vezes, porém, por “representação” (com acréscimo do termo alemão entre colchetes), tendo em vista que o termo “exposição” pode facilmente ser confundido com “mostra”, no sentido de uma “mostra de arte”. Nesta opção de *Darstellung* por “representação”, porém, apresenta-se o perigo do falseamento de uma distinção importante da filosofia pós-kantiana e idealista, a saber, entre *Darstellung* e *Vorstellung*, termo este que mais propriamente corresponde à “representação” em português. A *Vorstellung* situa-se em Hegel, de modo geral, aquém do próprio conceito (cf. §§ 1-2 da *Enciclopédia*), ao passo que a *Darstellung* é a expressão do desenvolvimento pleno do conceito, da abolição da separação entre o conceito e a sua realidade. Por isso, “representação” quando traduz *Darstellung* deve ser tomada no sentido de uma “representação plena” (onde não há separação entre interior e exterior), de uma “apresentação” ou “manifestação” total do espírito e não no sentido estrito de “re-presentação” ou de mera “concepção”.

A tradução baseou-se na edição *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. As *Vorlesungen über die Ästhetik* compõem os volumes 13, 14 e 15 e foram reeditadas por Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel com base na 2ª edição de 1842 (a 1ª edição de 1835 também foi consultada), organizadas por Heinrich Gustav Hotho. A edição de Friedrich Bassenge (*Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1955, 2 vols., “Introdução” de Georg Lukács) seguiu orientação semelhante, ao passo que na *Jubiläumsausgabe* de Herrmann Glockner (*Sämtliche Werke*, 20 vols., Stuttgart, Fromman, 3ª ed., 1953; os volumes XII, XIII e XIV são dedicados a *Cursos de Estética*) foi privilegiada a 1ª edição de Hotho, embora não apresente diferenças substanciais em relação à edição Suhrkamp. Glockner/Bassenge dividiram alguns subcapítulos de modo diferente, acrescentando algumas subdivisões. Quanto ao texto propriamente dito, a exceção encontra-se no começo do primeiro capítulo (“O Conceito do Belo em Geral”) da 1ª parte (vol. 13, Ed. Suhrkamp, p. 148), onde a edição Suhrkamp seguiu a 2ª edição de Hotho, optando pela expressão “não podem alienar-se”, observando em nota que na 1ª edição de Hotho lê-se: “não

podem realizar-se". Glockner/Bassenge seguiram esta última opção sem indicar nada em nota.

Dentre as traduções disponíveis, consultamos principalmente a italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro (*Estetica*, Milão, Feltrinelli, 1963, 1 vol.), a espanhola de Raúl Gabaz (*Estética*, Barcelona, Península, 1989-1993, 3 vols.) e a francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenck (*Cours d'esthétique I*, Paris, Aubier, 1995), que nos foram bastante úteis. Consultamos também a tradução inglesa de Bosanquet (*Introductory Lectures on Aesthetics*, edited with an Introduction and Commentary by Michael Inwood, London, Penguin, 1993. Essa tradução foi publicada pela primeira vez em 1886 sob o título: *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*). A tradução inglesa de T. M. Knox (*Hegel's Aesthetics – Lectures on Fine Art*, Oxford University Press, 1991, 2 vols.) não foi consultada. Também não fizemos uso da tradução francesa de Charles Bénard (*Esthétique*, Paris, Lib. Germer-Baillière, 1875, 2 vols.), porque constitui uma edição resumida da obra de Hegel. Já a tradução, também francesa, de S. Jankélévitch (*Esthétique*, Paris, Aubier, 3 t., 4 vols., 1944) foi dispensada porque apresenta graves erros: omissões de passagens inteiras do original, acréscimos de novas passagens ao original, imprecisões nas referências de dados históricos, abreviações, simplificações etc. O mesmo se aplicou à tradução portuguesa (*Estética*, trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1953-1964, 7 vols.), que constitui uma tradução da versão de Jankélévitch e mantém os mesmos erros daquela, além de outros. Por exemplo, um erro grave: confundir “estado” [*Zustand*] com “Estado” [*Staat*] no subitem “O estado universal do mundo” da 1ª parte. Esta é a mesma tradução que se encontra reproduzida, em parte, no volume *Hegel* da Col. “Os Pensadores” (São Paulo, Abril Cultural) e que recentemente foi reeditada na íntegra pela Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1996-1997, em 2 vols. (vol. 1: *O Belo na Arte*, 1996 e vol. 2: *O Sistema das Artes*, 1997).

Quanto à fluência e ao estilo da tradução, há que observar que procuramos manter, dentro do possível, o caráter oral presente no texto hegeliano dos *Cursos de Estética*. Entretanto, algumas vezes optamos por desmembrar alguns períodos longos, para adaptar o texto alemão à estrutura da língua portuguesa.

As notas no decorrer do texto, quando não aparecem indicadas como sendo do tradutor, são de autoria dos editores da Suhrkamp. Em muitas de nossas notas aproveitamos referências das notas da tradução francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenck e da tradução inglesa de Bosanquet (quanto à “Introdução”), cuja autoria é de Michael Inwood.

Para permitir que o leitor possa cotejar a nossa tradução com o original, inserimos entre barras verticais a paginação da edição Suhrkamp acima referida.

NOTA DO TRADUTOR

Por fim, é necessário registrar que parte da presente tradução (a "Introdução") já foi publicada em *Cadernos de Tradução* nº 1, Departamento de Filosofia/USP, 1997. Em relação àquela versão, fizemos alguns poucos reparos no sentido de um aprimoramento, de modo que ela não difere muito desta atual versão (no que diz respeito à "Introdução"). E aqui também aproveitamos para fazer um agradecimento ao Prof. Márcio Suzuki (USP) e ao Prof. Marcos Lutz Müller (Unicamp), pelas elucidativas sugestões à nossa primeira versão da tradução.

De maneira especial importa consignar o meu agradecimento a Oliver Tolle, que junto comigo está traduzindo o segundo volume desta obra, pela paciente e minuciosa revisão das provas, contribuindo de maneira decisiva para a melhor realização desta edição.

PREFÁCIO DE HEINRICH GUSTAV HOTHO PARA A PRIMEIRA EDIÇÃO DOS *CURSOS DE ESTÉTICA**

Nesta primeira apresentação ao público dos cursos de Hegel sobre a estética, não tenho como objetivo elogiá-las nem o desejo de apontar os eventuais defeitos quanto à divisão do todo ou à exposição das partes singulares. O profundo princípio-fundamental de Hegel, que também nesta esfera da filosofia confirmou de modo renovado sua potência de verdade, permite que a presente obra abra seu caminho por si mesma e do melhor modo. E somente quando isso acontecer, aqueles que possuem inteligência poderão notar a devida posição que possuem os esforços aparentados iniciais de Schelling tendo em vista uma estética especulativa, como também as tentativas até agora pouco apreciadas de Solger. E isso na medida em que a obra de Hegel ultrapassará todas as tentativas mais ou menos fracassadas provenientes de subordinados pontos de vista científicos mais antigos e contemporâneos e na medida em que ao mesmo tempo se apresentará como o cume do conhecimento, inabalável em sua base, perante o borbulhão e fervilhamento daquela arrogância

* Este texto não se encontra na edição Suhrkamp, mas está reproduzido no volume XII das obras completas de Hegel organizadas em 20 volumes por Hermann Glockner. Os volumes XII, XIII e XIV são dedicados aos *Cursos de Estética*; cf. *Sämtliche Werke*; Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden: V. XII, 3ª ed. Stuttgart, Fromman, 1953, pp. 1-12. Julgamos necessária a tradução deste prefácio para que o leitor possa perceber de modo mais claro que o texto dos *Cursos de Estética* não foi publicado pelo próprio Hegel e sim é uma reconstituição feita por um de seus alunos. Neste prefácio podem-se acompanhar algumas das dificuldades que nortearam esta reconstituição bem como o modo de procedimento adotado por Hotho. Maiores detalhes acerca da atual pesquisa em torno da "constituição" da estética de Hegel podem ser encontrados nos artigos de Annemarie Gehrmann-Siefert nas *Hegel-Studien* dos últimos 20 anos. Annemarie Gehrmann-Siefert é professora na *FernUniversität Hagen*, colaboradora do *Hegel Archiv* de Bochum e responsável pela edição crítica dos *Cursos de Estética* (N. da T.).

juvenil. Esta arrogância crê que se elevou acima da seriedade da ciência mediante seu pouco talento para a produção artística. No entanto, na crença de precisar nutrir e satisfazer novas necessidades, ela se mantém tão mais livre no duplo âmbito da arte e da filosofia da arte, por meio de uma mescla superficial de ambas, quanto menos consegue um autêntico aprofundamento numa e noutra.

Mediante esta convicção, não resta outra alternativa ao organizador senão mencionar brevemente os princípios que tanto dificultaram quanto facilitaram o trabalho de redação que lhe foi confiado.

As obrigações de uma tal edição podem ser comparadas com as de um restaurador bem-intencionado junto a pinturas antigas. Por um lado, as obrigações se referem ao aprofundamento destituído de subjetividade na obra transmitida, em seu espírito e modo de expor. Por outro lado, consistem na mais conseqüente modéstia de somente permitir que se complete o que é realmente necessário para resguardar ao máximo o original, seja onde se encontrar, e que se tenha o esforço de fazer com que o acrescentado, se a sorte o permitir, se harmonize com o valor aproximado do que se manteve e do autêntico, de tal forma que o eleve. Entretanto, semelhante trabalho compartilha infelizmente de um destino idêntico ao de seus deveres, mesmo que tenha sucesso: a recompensa pela falta de recompensa. E isso porque paciência, trabalho árduo, entendimento, sentido e espírito não só permanecem na maior parte das vezes encobertos onde mais estiveram atuantes e desempenharam seu melhor papel, mas no topo de sua completude permanecem totalmente irreconhecíveis, enquanto que os defeitos ficam por si mesmos expostos à luz do dia, inclusive para o olhar menos experiente, mesmo onde segundo o estado da questão não foi possível desviar deles.

Tal sorte é tão mais implacável com o organizador dos presentes cadernos, na medida em que ele próprio, segundo a natureza de seu trabalho, logo se via envolvido em dificuldades sempre mais significativas. Pois não se tratava simplesmente de editar com algumas modificações de estilo um manuscrito elaborado pelo próprio Hegel ou qualquer outro caderno copiado com fidelidade, mas de amalgamar os diferentes e muitas vezes contraditórios materiais em um todo; para tanto, era preciso o máximo de cuidado e receio quando se propunha algum melhoramento.

A matéria mais confiável foi fornecida pelos próprios papéis de Hegel sempre utilizados em suas preleções orais. O caderno mais antigo é da época de Heidelberg e data de 1818. Ele provavelmente serviu para ser ditado oralmente, pois é dividido em parágrafos curtos e concisos e em observações detalhadas à semelhança da *Enciclopédia* e da *Filosofia do Direito* e, segundo seus traços essenciais, pode ter sido esboçado para o propósito do ensino filosófico ginásial em Nüremberg. Entretanto, ao ser chamado para Berlim, Hegel deve tê-lo considerado insuficiente para suas

primeiras preleções sobre a estética, pois já em outubro de 1820 começou a fazer uma nova modificação, da qual nasceu o caderno que a partir de então se tornou o fundamento para todas as lições posteriores sobre o mesmo objeto. Por isso, as principais modificações no semestre de verão de 1823 e de 1826, bem como no semestre de inverno de 1828/29, foram apenas anotadas em algumas folhas e inseridas como suplementos. O estado destes diferentes manuscritos é de natureza variada; as introduções se iniciam com uma exposição corrente, quase que estilística, e no trajeto ulterior mostra-se também uma completude semelhante quanto às divisões singulares. A parte restante, em contrapartida, é referida ou em enunciados totalmente curtos e desconectados, ou geralmente em palavras singulares aleatórias que somente podem ser compreendidas mediante uma comparação com os cadernos cuidadosamente copiados. É difícil compreender como o próprio Hegel na cátedra sempre conseguia se orientar no fluxo das preleções a partir destes cadernos com seu vocabulário lacônico e notas marginais confusas escritas umas por cima das outras e ampliadas ano após ano. Pois mesmo o leitor mais experiente não consegue orientar-se na leitura destes manuscritos valendo-se do reconhecimento dos sinais que apontam para cima e para baixo, para a direita e para a esquerda e ao dispô-los adequadamente.

Esta dificuldade exterior, porém, é ainda em muito sobrepujada por uma outra interior. Isso porque, a cada nova preleção, Hegel se esforçava com um vivo interesse para penetrar mais profundamente no objeto, para dividi-lo mais fundamentalmente quanto à sua filosofia e para permitir que o todo se ampliasse e se definisse mais apropriadamente, ou para trazer a uma luz sempre mais clara os pontos centrais já estabelecidos antes e os aspectos laterais singulares, mediante novas elucidações. Este esforço de Hegel não indica uma insatisfeita vontade de melhorar; pelo contrário, nenhuma das outras lições dá um testemunho tão claro do fervor gerado pelo aprofundamento no valor do assunto. Com efeito, também nenhuma outra disciplina necessitava tanto de modificações como a ciência da arte, que era empreendida com um olhar sempre fresco, com a força da especulação reforçada e uma ampla perspectiva. Os modos de tratamento diferentes forneciam uma ajuda útil apenas para âmbitos particulares e, nesta falta de trabalhos anteriores, aquilo que fora pensado em primeiro lugar, mais tarde apenas podia valer como trabalho prévio próprio. Desse modo, mesmo que estes esforços de mais de dez anos tenham sido coroados de êxito, eu não ousaria afirmar que eles teriam se contentado com aquela consumação com a qual Hegel foi recompensado junto à sua *Lógica*, *Filosofia do Direito* e *História da Filosofia*. Embora esteja de acordo com o princípio fundamental, também não gostaria de subscrever o tipo da divisão do todo e nem cada opinião e concepção singular que, junto à arte, mais facilmente do que em outros âmbitos, permitem que se façam

valer impressões juvenis, preferências subjetivas e antipatias etc. Por isso, mais difícil ainda foi conseguir encontrar e estabelecer como válida a autêntica e verdadeira divisão em meio às variadas divisões e suas modificações sempre renovadas, com as quais o próprio espírito de Hegel concordava de modo silencioso. Neste contexto, devo imediatamente me proteger no que diz respeito a uma questão. É que poderia facilmente acontecer que ouvintes de Hegel comparassem as lições editadas com seus próprios cadernos, deste ou daquele ano, e encontrassem com frequência um curso modificado e uma exposição significativamente diferente e, assim, seriam impelidos a atribuir essa diferença ao arbítrio do organizador de querer saber tudo melhor. Esta falha na concordância, porém, nasce somente a partir de uma visão superficial sobre o todo do material, o qual me impôs o dever, segundo convicção interior, de resgatar e levar aquilo que de melhor se me apresentava a um acordo, onde quer que se encontre, seja numa versão inais antiga ou numa mais nova. No conjunto, acredito que o espaço de tempo entre 1823-1827 foi de modo geral, em termos de sucesso, o mais substancioso para Hegel, no que se refere à progressiva elaboração de suas preleções sobre filosofia natural, psicologia, estética, filosofia da religião e história mundial. Quanto mais rapidamente estava de acordo com o seu pensamento e menos se debatia com o conteúdo empírico, nesta época ele sempre mais se tornava senhor soberano no completo domínio e clareza de sua especulação à medida que mais amplamente acumulava-se a matéria, no que concerne sobretudo à arte, à religião e à ciência orientais. A profundidade transparente do curso do pensamento que se desenvolvia segundo o conceito do objeto ainda o interessava tanto quanto a organização viva e prechadora de seus ricos e variados conhecimentos e intuições. Nos anos posteriores algumas experiências amargas parecem tê-lo levado a exposições sempre mais populares que, embora possam ter atingido sua finalidade autêntica na medida em que muitas vezes desenvolviam os pontos mais difíceis com clareza de mestre, cediam visivelmente quanto ao rigor do método científico. — Se o espaço permitir, espero poder acrescentar ao segundo volume da estética, que logo será editado, uma caracterização e um panorama resumidos sobre os diferentes anos das preleções e suas modificações para efeitos de ensino, para com isso justificar a divisão por mim empreendida.

O estado acima apontado dos manuscritos de Hegel fez com que o auxílio de cadernos cuidadosamente copiados se tornasse absolutamente necessário. Um e outro se relacionaram enquanto esboço e execução. Em vez de me lamentar sobre a falta de material, gostaria também de neste contexto apenas aproveitar a ocasião para expressar publicamente meus melhores agradecimentos pelo auxílio solícito que encontrei. Não precisei utilizar as lições de Heidelberg do ano de 1818, uma vez que Hegel em seus manuscritos posteriores a elas se refere somente por causa

de um ou dois exemplos mais detalhados. Do mesmo modo, pude dispensar as primeiras preleções de Berlim do semestre de inverno de 1820/21. Das lições que se seguiram a estas, a saber, as do ano de 1823 e que foram essencialmente modificadas, somente um único caderno copiado forneceu-me uma informação confiável. Outro caderno confiável encontrei nas lições do ano de 1826, mas para que pudesse completá-lo tive de acrescentar o caderno copiado extensivamente pelo senhor capitão *von Griesheim*. Um outro caderno semelhante, copiado pelo estagiário senhor *M. Wolf*, e um caderno bem sucinto, copiado pelo senhor *D. Stieglitz*, também foram acrescentados. A mesma riqueza obtive das preleções de inverno de 1828/29, as quais pude consultar satisfatoriamente o caderno completo do meu colega, o senhor licenciado *Bauer*, bem como os cadernos do senhor *D. Heimann* e do senhor *Ludwig Geier* e os cadernos mais sucintos dos meus colegas, o senhor professor *D. Droisen* e o senhor licenciado *Batke*.

A principal dificuldade residiu então em combinar e fundir estes vários materiais. Desde a publicação das lições de Hegel sobre filosofia da religião e história da filosofia, já foram estabelecidas exigências totalmente opostas neste sentido. Por um lado, dizia-se que o mais adequado seria manter a preleção oral efetiva, tanto quanto possível, e somente livrá-la das irregularidades estilísticas mais manifestas e das constantes repetições e outras pequenas falhas. Eu não pude seguir este parecer. Quem por mais tempo acompanhou com conhecimento e amor as preleções bem próprias de Hegel, irá reconhecer como mérito delas, afora a potência e plenitude dos pensamentos, principalmente o calor invisível, reluzente pelo todo, assim como a apresentação imediata (de seus pensamentos). E, assim, geravam-se as distinções mais aguçadas, as mediações mais completas, as intuições mais grandiosas, as particularidades mais ricas e os panoramas mais amplos como que num monólogo em voz alta consigo mesmo, em que a verdade do espírito se aprofundava. Este monólogo incorporava as palavras mais enérgicas, mas que em sua simplicidade eram sempre novas e, apesar das extravagâncias, eram sempre veneráveis e arcaicas. Mais admiráveis, porém, eram aqueles lampejos de gênio que faziam tremer e inflamavam, nos quais, geralmente de modo inesperado, se concentrava o que era próprio da natureza abrangente de Hegel. Para aqueles que eram capazes de captá-lo completamente, ele provocava então um efeito indescritível ao expressar, de modo tão ricamente intuitivo quanto claro, o que tinha de mais profundo e de melhor em sua alma mais íntima. O *aspecto externo* da preleção, em contrapartida, só não apresentava incômodos para aqueles que de tanto ouvir já se acostumaram a ela, de modo que eles somente se sentiriam incomodados por causa da desenvoltura, lisura e elegância. – Se lançarmos um olhar para os cadernos copiados, em certa medida somente se sobressaem estes elementos exteriores embaraçosos, sendo que desapa-

receu deles aquela vida interior e agradável. Mesmo com a ajuda da própria memória mais viva, o esforço baseado neles para restabelecer a preleção original sempre poderia ter como resultado algum fracasso, do qual mesmo o artista mais hábil não pode subtrair-se quando os traços do retrato vivo do morto se produzem a partir da máscara mortuária, exigindo a tarefa não executável.

Por esta razão, desde o começo me esforcei na elaboração para dar às presentes preleções um caráter e uma estrutura de livro sem destruir totalmente o vivo descuido próprio da preleção oral, para a qual é permitida, ora desviar-se episodicamente e logo retornar, ora se expandir e se dedicar aos exemplos os mais variados. Pois ouvir e ler são coisas distintas e o próprio Hegel, como se mostra pelos manuscritos, nunca escreveu assim como falava. Por isso, eu não me proibi de fazer a mudança freqüente na separação, na ligação e na estrutura interna dos enunciados, expressões e períodos presentes nestes cadernos. Em contrapartida, estive empenhado com toda a fidelidade para reproduzir completamente as expressões específicas dos pensamentos e das intuições de Hegel em sua tonalidade mais própria e para manter tanto quanto possível o colorido de sua dicção, que se imprimia vivamente em todos os que mais demoradamente se familiarizavam com seus escritos e suas preleções. Meu olhar estava principalmente direcionado para a questão da alma e vitalidade interior que habitava tudo o que Hegel disse e escreveu e que eu buscava novamente imprimir, tanto quanto este modo de redigir o exigia e a sorte o permitia, no texto construído com esforço a partir deste material variado.

Por outro lado, vozes dissonantes fizeram valer a exigência de que os organizadores das lições de Hegel deveriam se colocar a difícil tarefa de não só eliminar as falhas externas, mas também de encontrar saídas para as quebras *internas*, onde quer que se encontrassem. Assim, seria necessário transformar a divisão do todo, caso não houvesse uma justificação científica, e introduzir passagens dialéticas, caso estivessem faltando. Também seria preciso tornar leve o que era demasiadamente pesado; amarrar com solidez filosófica o que estivesse solto; multiplicar os exemplos apresentados de obras de arte e principalmente apresentar em geral, tanto no particular quanto no universal, o que eles mesmos seriam capazes de realizar em campo idêntico. Este parecer eu pude ainda menos seguir. Pois o público tem o direito incontestável de também nas preleções póstumas ter à sua frente não este ou aquele aluno e colaboradores correligionários de Hegel, mas ele mesmo com os pensamentos e os desenvolvimentos que só vieram dele. Neste sentido, a correção seria propriamente uma falsificação e atentado contra a fidelidade e verdade de documentos históricos.

Mas mesmo estando convencido quanto ao último ponto, preciso confessar que em certa medida, quanto ao particular, fui infiel a Hegel. Na medida em que era

necessário retirar períodos isolados e apresentações, ora deste ano ora daquele ano, das diferentes preleções, para que se pudesse explorar completamente o material disponível, não foi possível, nas idas e vindas das transações lingüísticas, evitar de encontrar e introduzir pequenos elos que fizessem as devidas pontes. Esta arbitrariedade eu também não me teria permitido se o próprio Hegel não tivesse tido a preferência de sempre alternadamente manusear com amor e minúcia outros capítulos nas diferentes elaborações. Para que estes capítulos pudessem ser unidos em um e mesmo todo, tais palavras e enunciados não podiam ser dispensados e, assim, a vantagem da completude pareceu prevalecer amplamente sobre aquele mal de uma redação que se misturava com independência em questões laterais.

Afora os acréscimos mencionados, eu igualmente me permiti procurar uma ordenação mais clara e nítida em passagens em que uma certa confusão na ordenação *externa* do material e sua consequência eram um peso para o desenvolvimento casual da preleção oral. Para quem também aqui quiser enxergar uma injustiça, não posso oferecer outra garantia a não ser contrapondo uma familiaridade de treze anos com a filosofia hegeliana, um convívio duradouro e amigável com o autor e uma lembrança ainda em nada enfraquecida de todas as nuances de sua preleção.

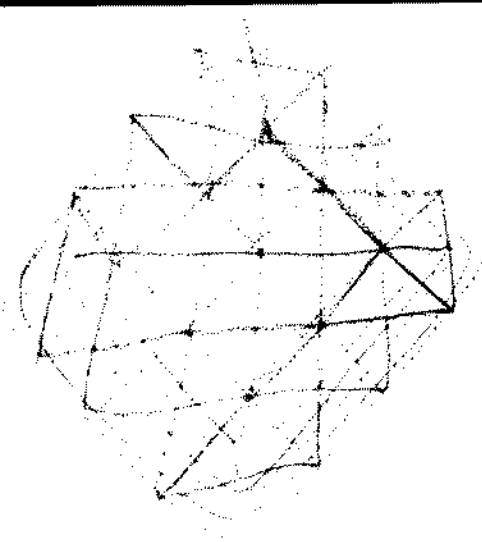
De resto, o que pode ter sido bem ou malsucedido na presente redação, devo deixar que o julguem aqueles que pelo favor de transtornos semelhantes foram convocados a ser os juízes competentes para tanto.

Ao grande público, porém, entrego esta obra desejando um olhar livre de preconceitos e aquele zelo de quem se inicia metodicamente, zelo que por si só permite louvar e gozar o que é raro e grandioso, seja em que forma possa aparecer.

Berlim, 26 de junho de 1835.

HEINRICH GUSTAV HOTH

CURSOS DE ESTÉTICA



INTRODUÇÃO

[13] Estas lições são dedicadas à *estética*, cujo objeto é o amplo *reino do belo*; de modo mais preciso, seu âmbito é a *arte*, na verdade, a *bela arte*.

O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação* [*Empfinden*]. Com este significado, enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica, teve seu nascimento na escola de Wolff¹, na época em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo as sensações de agrado, de admiração, de temor, de compaixão e assim por diante. Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuraram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*². Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo em geral, mas tão-somente do belo da *arte*. Por isso, deixaremos o termo *estética* assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, “*filosofia da arte*” e, mais precisamente, “*filosofia da bela arte*”.

1. Christian Wolff (1679-1754), matemático e filósofo racionalista que dominava a filosofia alemã antes do kantismo. O termo latino *aesthetica* foi pela primeira vez aplicado a esta nova ciência por Alexander Baumgarten (1714-1762) em sua *Metaphysica* (1739) e *Aesthetica* (1750-1758). O termo deriva do grego *aisthanesthai*: “perceber”; *aisthesis*: “percepção”; *aisthetikos*: “o que é capaz de percepção” (N. da T.).
2. Provável alusão ao livro de Gottlieb Ph. Chr. Kaiser, *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kallisthetik* [Idéias para um sistema da universal *Kalia-estética aplicada e pura*] (1813). *Kalística* (“ciência do belo”) vem do grego *kallos*: “belo” (N. da T.).

I. DELIMITAÇÃO DA ESTÉTICA E REFUTAÇÃO DE ALGUMAS
OBJEÇÕES CONTRA A FILOSOFIA DA ARTE

Por meio desta expressão excluímos de imediato o *belo natural*. Tal delimitação de nosso objeto pode, sob certo aspecto, parecer uma determinação arbitrária, já que [14] cada ciência está autorizada a demarcar como bem entende a extensão de seu campo. Mas não devemos tomar neste sentido a limitação da estética ao belo da arte. É certo que na vida cotidiana estamos acostumados a falar de *belas cores*, de um *belo céu*, de um *belo rio*, como também de *belas flores*, de *belos animais* e, ainda mais, de *belos seres humanos*, embora não queiramos aqui entrar na discussão acerca da possibilidade de se poder atribuir a tais objetos a qualidade da beleza e de colocar o belo natural ao lado do belo artístico. Mas pode-se desde já afirmar que o belo artístico está *acima* da natureza. Pois a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o *aspecto formal*, mesmo uma má idéia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais idéias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. É verdade que segundo *o conteúdo*, por exemplo, o sol aparece como um momento *absolutamente necessário*, enquanto uma idéia enviesada se desvanece como *casual* e efêmera. Mas, tomada por si mesma, a existência natural como a do sol é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente e, se a considerarmos segundo a sua conexão necessária com outras coisas, não a estaremos considerando por ela mesma e, portanto, não como bela.

Dissemos, de modo geral, que o espírito e sua beleza artística estão *acima* do belo natural. Entretanto, com isso quase nada foi de fato estabelecido, pois “acima” é uma expressão totalmente indeterminada, que ainda designa a beleza natural e a beleza artística como se estivessem uma ao lado da outra no espaço da representação; ela apenas estabelece uma diferença quantitativa e, por isso, exterior. A *superioridade* do espírito e de sua beleza artística perante a natureza, porém, não é apenas algo [15] relativo, pois somente o espírito é o *verdadeiro*, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada. Neste sentido, o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua *substância*, está contido no próprio espírito. — Além disso, parece-nos bastante natural a limitação à arte bela, pois mesmo que se fale de belezas naturais — menos nos antigos do que entre nós — nunca ocorreu a ninguém focar as coisas naturais do ponto de vista de sua *beleza*, e constituir uma ciência, uma exposição sistemática, de tais belezas. Ao contrário, já foram tratadas do ponto de vista da *utilidade* e concebeu-se, por exemplo, uma

INTRODUÇÃO

ciência das coisas naturais que servem para combater as doenças, uma *matéria médica*, uma descrição de minerais, produtos químicos, plantas, animais que são úteis para a cura, mas as riquezas da natureza nunca foram compiladas e julgadas do ponto de vista da *beleza*. Sentimo-nos em relação à beleza natural demasiadamente no elemento do *indeterminado*, não possuindo *critério* e, por isso, uma tal compilação ofereceria muito pouco interesse.

Estas observações prévias sobre a beleza na natureza e na arte, sobre a relação de ambas e a exclusão da primeira do âmbito de nosso autêntico objeto devem afastar a concepção de que a delimitação de nossa ciência deve-se somente à arbitrariedade e ao capricho. Essa relação por enquanto não deve ser demonstrada, pois sua consideração recai no seio de nossa própria ciência e deve, por isso, ser somente mais tarde discutida e provada com mais rigor.

Se, porém, nos restringirmos previamente ao belo da arte, nos defrontaremos de imediato, neste primeiro passo, com novas dificuldades.

[16] A *primeira dificuldade* que pode surgir é a hesitação quanto à possibilidade de a bela arte ser *digna* de um tratamento científico. Pois o belo e a arte passam como um *genius* amigo por todas as ocupações da vida e adornam serenamente todos os ambientes internos e externos, na medida em que suavizam a seriedade das relações, os enredamentos da efetividade, extirpam a ociosidade, transformando-a em entretenimento e, onde não há nada de bom a ser feito, tomam pelo menos o lugar do mal de um modo sempre melhor do que o próprio mal. Contudo, mesmo que a arte com as suas Formas agradáveis esteja presente por toda parte — desde os enfeites mais rudes dos selvagens até o esplendor dos templos adornados com toda a riqueza — parece, entretanto, que essas Formas se encontram efetivamente fora dos fins últimos verdadeiros da vida. E mesmo quando as configurações artísticas também não prejudicam estes fins sérios, sendo que às vezes parecem mesmo fomentá-los, pelo menos ao afastarem o mal, a arte pertence mais propriamente à *remissão*, à *distensão* do espírito, enquanto que os interesses substanciais exigem antes o seu esforço. Por isso, pode parecer inadequado e pedante querer tratar com seriedade científica aquilo que não possui por si só uma natureza séria. Em todo caso, segundo tal visão, a arte aparece como algo *supérfluo*, mesmo que não seja prejudicial a ocupação com o belo, na medida em que propicia o *abrandamento* do ânimo e não a *efeminação*. Em relação a esse ponto, pareceu muitas vezes necessário defender as belas artes, as quais admitiu-se serem um luxo, no que toca à sua relação com a necessidade *prática* em geral e com a moralidade e religiosidade em particular. E, dado que seu caráter inofensivo não pode ser demonstrado, pareceu necessário pelo menos tornar matéria de crença que este luxo do espírito oferece uma soma maior de *vantagens* do que de *desvantagens*. Neste

sentido atribuiu-se à arte fins sérios e por muitas vezes ela foi recomendada como uma [17] mediadora entre a razão e a sensibilidade, entre a inclinação e o dever, como reconciliadora destes elementos que se relacionam mutuamente numa luta dura e que se opõem. Podemos, porém, afirmar que com tais fins sérios da arte, a razão e o dever nada ganham nessa tentativa de mediação. Pois a razão e o dever também não se entregam a tais transações, uma vez que sua natureza não permite que sejam misturados e exigem a mesma pureza que possuem em si mesmos. E, além disso, por esse meio, a arte também não se tornou mais digna para a investigação científica, na medida em que sempre serve a dois lados: embora sirva a fins superiores, também fomenta ócio e frivolidade; e até mesmo, ao contrário de ser finalidade para si mesma, neste seu papel servil poderá aparecer somente como meio. — No que se refere, por fim, à Forma desse meio, parece que sempre permanecerá prejudicial para a arte o fato de necessitar da *ilusão* [*Täuschung*], mesmo que de fato se submeta a fins sérios e produza efeitos sérios. Pois o belo possui sua vida na *aparência*. Mas reconhece-se com facilidade que um fim último verdadeiro em si mesmo não precisa ser produzido por meio da ilusão. E mesmo que por meio dela a arte consiga aqui e ali atingir algum fomento, isso só poderá acontecer de modo restrito; e mesmo assim a ilusão não poderá valer como o meio mais adequado. Pois o meio deve ser adequado à dignidade da finalidade, sendo que a aparência e a ilusão não podem gerar o verdadeiro, mas somente o verdadeiro pode gerar o verdadeiro. Do mesmo modo, a ciência tem de refletir sobre os verdadeiros interesses do espírito segundo o modo verdadeiro da efetividade e o modo verdadeiro de sua representação.

Tendo em vista o exposto, pode parecer que a bela arte não *merece* ser tratada cientificamente, pois permanece apenas como um jogo apazível; e embora também persiga fins sérios está em contradição com a natureza destes fins. [18] Em geral, encontra-se somente a serviço daquele jogo como desta seriedade e apenas pode fazer uso da ilusão e da aparência como elementos de sua existência e meios para provocar seus efeitos.

Em *segundo lugar*, pode ainda parecer que, embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja contudo um objeto *adequado* para a consideração científica *autêntica*. Pois a beleza artística se apresenta ao *sentido*, à sensação [*Empfindung*], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico. Além disso, é exatamente a *liberdade* da produção e das configurações que fruímos na beleza artística. Na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado. Diante do rigor do que é conforme a leis e da

INTRODUÇÃO

sombria interioridade do pensamento, buscamos nas configurações da arte a calma e a vitalidade assim como uma serena efetividade cheia de força em contraste com o reino de sombras da Idéia. Por fim, a fonte das obras de arte é a atividade livre da fantasia que nas suas criações [*Einbildungen*] é de fato mais livre do que a natureza. A arte tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções *próprias inesgotáveis*. Perante esta plenitude incomensurável da fantasia e de seus produtos livres, o pensamento parece que tem de perder a coragem para trazê-los em sua *completude* diante de si, para julgá-los e enquadrá-los em suas fórmulas gerais.

Em contraposição, concede-se que a ciência, *segundo a sua Forma*, ocupa-se com o pensamento que abstrai da massa de particularidades. Assim sendo, por um lado, fica dela excluída a imaginação e seus aspectos casuais e arbitrários, isto é, o órgão da atividade e fruição artísticas.[19] Por outro lado, se é justamente a arte que distraíndo vivifica a árida *secura* sem luz do conceito, se concilia as abstrações e cisões do conceito com a efetividade, se complementa o conceito com a efetividade, não pode ficar desaperecebido que uma consideração *apenas* pensante supera de novo este meio de complementação, o destrói e conduz o conceito de novo para a sua simplicidade destituída de efetividade e para a abstração cheia de sombras. *Quanto ao conteúdo*, a ciência além disso se ocupa com o que é em si mesmo *necessário*. E se a estética deixa de lado o belo natural, aparentemente não apenas nada ganhamos com isso, como também nos afastamos ainda mais do que é necessário. Pois a expressão *natureza* já nos oferece a representação da *necessidade e conformidade a leis*, a representação de uma relação que fornece enfim esperança de uma maior proximidade com a consideração científica e uma possibilidade de nos entregarmos a ela. Mas no *espírito* em geral e sobretudo na imaginação parece que, em comparação com a natureza, reside claramente o arbítrio e o desregramento, o que por si só impede qualquer fundamentação científica.

Segundo todos estes aspectos parece que a bela arte, tanto em sua origem quanto em seu efeito e âmbito de abrangência, em vez de se mostrar adequada ao esforço científico, antes resiste em sua autonomia contra a atividade reguladora do pensamento e *não se mostra adequada* à autêntica investigação científica.

Estas e outras dificuldades parecidas que se opõem a uma verdadeira ocupação científica com a bela arte são extraídas de concepções, óticas e observações [*Betrachtungen*] usuais, sobre as quais podemos ler exaustivamente em escritos franceses mais antigos sobre o belo e as belas artes, onde elas foram amplamente desenvolvidas. Há nestes escritos, em parte, alguns fatos que são corretos, assim como raciocínios que deles foram extraídos e que parecem igualmente plausíveis.

Assim, por exemplo, o fato de que a configuração do belo é tão [20] múltipla quanto a difusão universal do fenômeno do belo. Donde, se quisermos, podemos inferir um *impulso* universal *pele belo* na natureza humana; e, ainda, se segue a consequência de que não podem existir leis gerais do belo e do gosto, uma vez que as representações do belo são tão infinitamente variadas e, por isso, algo de *particular*.

Antes de abandonarmos tais considerações e nos voltarmos para o nosso autêntico objeto, nossa próxima ocupação deverá consistir numa breve discussão introdutória das questões e dúvidas suscitadas.

No que se refere em primeiro lugar à questão da arte ser *digna* de consideração científica, podemos tomá-la como um jogo fugaz a serviço da diversão e do entretenimento, que adorna nossos ambientes, que torna agradável o lado exterior das relações humanas e, ainda, que ressalta outros objetos por meio do adorno. Deste modo, a arte não é de fato independente e livre, mas servil. Entretanto, o que nós pretendemos examinar é a arte *livre* tanto em seus fins quanto em seus meios. Que a arte em geral também atenda a outros fins e com isso possa ser apenas um jogo passageiro, esse aspecto ela possui em comum com o pensamento. Pois, por um lado, a ciência pode ser empregada como entendimento servil para fins finitos e meios casuais e assim não adquire sua determinação a partir de si mesma, mas a partir de outros objetos e relações; por outro lado, ela também se liberta dessa servidão para se elevar à verdade numa autonomia livre, na qual ela se realiza independentemente apenas com seus próprios fins.

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da [21] filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir o *divino* [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos inclusive a única. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação [*Empfindung*]. Trata-se da profundidade de um *mundo supra-sensível* no qual penetra o *pensamento* e o apresenta primeiramente como um *além* para a consciência imediata e para a sensação [*Empfindung*] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do *aquém*, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. Este *corte*, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de si mesmo as obras da arte bela como o primeiro elo intermediário entre o

que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.

No que diz respeito à *falta de dignidade* do elemento artístico de modo geral, a saber, da *aparência* e de suas *ilusões*, esta objeção seria correta caso a aparência pudesse ser tomada como “algo que não deve ser” [*Nichtseinsollende*]. Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schiene und erschiene*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito em geral. Por isso, a *aparência* em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo. [22] Esta censura adquire um sentido, porém, se a aparência pela qual a arte leva suas concepções à existência for determinada como *ilusão* e se, neste contexto, for confrontada com *omundo exterior* dos fenômenos e de sua materialidade imediata, bem como com nosso próprio mundo dos sentidos, o mundo *interior sensível*. Na vida empírica, na nossa vida fenomênica estamos de fato acostumados a atribuir a estes dois mundos o valor e o nome de efetividade, realidade e verdade, mas não à arte que, pelo contrário, carece de tal realidade e verdade. Entretanto, toda esta esfera do mundo empírico interior e exterior não é o mundo da verdadeira efetividade e deve com mais rigor do que a aparência artística ser denominada de uma mera aparência e de uma ilusão mais dura. A autêntica efetividade apenas pode ser encontrada além da imediatez da sensação [*Empfinden*] e dos objetos exteriores. Pois somente o que é em-si-e-para-si [*Anundfürsichseiende*] é verdadeiramente efetivo, ou seja, o substancial [*Substantielle*] da natureza e do espírito que, embora atribua presença e existência a si, nesta existência permanece o que é em-si-e-para-si e somente então é verdadeiramente efetivo. A arte ressalta e deixa aparecer precisamente a dominação destes poderes universais. Embora a essencialidade [*Wesenheit*] também apareça no mundo cotidiano interior e exterior, isso porém se dá sob a forma de um caos de eventos casuais, nos quais ela é atrofiada pela imediatez do sensível e pelo arbitrio de estados, acontecimentos, caracteres e assim por diante. Por sua vez, a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana.

As representações [*Darstellungen*] artísticas tampouco podem ser consideradas uma aparência ilusória perante as representações [*Darstellungen*] mais verazes da historiografia. Pois a historiografia não possui como elemento de suas descrições a existência imediata, [23] mas sua aparência espiritual. Seu conteúdo permanece ligado à inteira contingência da realidade cotidiana e seus acontecimentos,

complicações e individualidades, ao passo que a obra de arte coloca diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência.

Mas se consideramos o modo de aparecer das configurações artísticas uma ilusão em comparação com o pensamento filosófico, com os fundamentos religiosos e éticos, temos de reconhecer que a Forma fenomênica que um conteúdo ganha no domínio do pensamento é a realidade a mais verdadeira. No confronto com a aparência da existência sensível imediata e da historiografia, porém, a aparência da arte tem sem dúvida precedência, na medida em que significa através de si e aponta a partir de si para algo de espiritual, que por meio dela deve ser representado. O fenômeno imediato, por sua vez, não se apresenta como ilusório, ao contrário, apresenta-se como a efetividade e verdade, enquanto o verdadeiro de fato torna-se impuro e oculto por meio do sensível imediato. A penetração do espírito na Idéia é lhe mais penosa quando passa pela dura casca da natureza e do mundo cotidiano do que lhe é pelas obras de arte.

Ao atribuírmos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual [24] ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é deste tipo. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. Se nos comprazemos com queixas e recriminações, podemos tomar tal fenômeno por uma decadência e imputá-lo ao excesso de paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade quanto a serenidade da arte; ou podemos lamentar a miséria do presente, o estado intrincado da vida burguesa e política, que não permite que o ânimo aprisionado a interesses mesquinhos possa libertar-se para os fins superiores

da arte. Já que a própria inteligência, nas ciências, está a serviço dessa miséria e de seus interesses, e as ciências, só tendo utilidade para tais fins, se deixam seduzir e envolver por essa aridez.

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*Bildung*] da reflexão, [25] própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstrai-lo por vontade e decisão pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu.

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. A *ciência* da arte [26] é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação; A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte.

Mas, ao aceitarmos este convite, deparamos com a ponderação já mencionada, segundo a qual a arte oferece, em geral, um objeto adequado para a reflexão filosófica, embora não propriamente para a consideração científica sistemática. Nesta ponderação encontramos, porém, a falsa concepção de que uma consideração filosófica também pode ser não científica. Sobre este ponto há apenas que mencionar de modo abreviado que considero o filosofar completamente inseparável da cientificidade, sejam quais forem as concepções que se possa ter da filosofia e do filosofar. E isso porque é tarefa da filosofia considerar um objeto segundo a necessidade, que não pode, na verdade, ser necessidade subjetiva ou estar submetida a uma ordem e classificação exterior e assim por diante. A filosofia deve desenvolver e demonstrar seu objeto segundo sua própria natureza interior. Somente esta explicação constitui em geral a cientificidade de uma consideração. A propósito, na medida em que a necessidade objetiva de um objeto reside essencialmente em sua natureza lógico-metafísica, não somos obrigados a nos ater ao rigor estritamente científico e, aliás, não devemos fazê-lo quando tratamos a arte de forma isolada, pois seus inúmeros pressupostos, em parte no que diz respeito ao próprio conteúdo em parte no que diz respeito ao seu material e elemento, fazem com que ela sempre toque as raízes da contingência. A configuração da necessidade deve apenas ser buscada no progresso interior de seu conteúdo e em seu meio de expressão.

Quanto à objeção que afirma as obras da arte bela como refratárias à consideração científica e pensante, tal objeção parece ter ainda hoje bastante peso.^[27] E isso porque estas obras tem sua origem na fantasia desregrada e no ânimo e sendo ilimitadas em número e em variedade só expressam seu efeito pela sensação [*Empfindung*] e imaginação. De fato, a beleza artística surge numa Forma que expressamente se opõe ao pensamento, de tal modo que este é forçado a destruí-la, quando atua segundo seu modo. Esta concepção se liga à opinião de que o conceituar desfigura e mata o factual em geral, a vida da natureza e do espírito. Assim, em vez de aproximá-lo de nós pelo pensamento de ordem conceitual, ocorre, na verdade, o inverso, de tal sorte que o homem transforma o pensamento, enquanto *meio* de apreender o que é vivo, em *finalidade*. Aqui não é o lugar de falar desse assunto exaustivamente; trata-se somente de fornecer o ponto de vista a partir do qual pode ser eliminada essa dificuldade, impossibilidade ou falta de habilidade.

Pode-se inicialmente postular que o espírito tem a capacidade de se observar, de ter uma consciência e, na verdade, de ter uma consciência *pensante* sobre si mesmo e sobre tudo o que dele decorre. Pois, é justamente o *pensar* que constitui a natureza mais íntima e essencial do espírito. Este somente se comporta segundo sua natureza essencial quando está verdadeiramente presente nesta consciência pensante de si e de seus produtos, não importando o grau de liberdade e de arbítrio que ainda

INTRODUÇÃO

possam ter. A arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível. Neste sentido, a arte já está mais próxima do espírito e de seu pensar do que a natureza apenas exterior e destituída de espírito. Entre os produtos da arte o espírito somente tem a ver com o que lhe é próprio. No entanto, se as obras de arte não são pensamento e conceito, mas um [28] desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um *estranhamento* [*Entfremdung*] na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de *não apenas* apreender *a si mesmo* em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua *alienação* [*Entäußerung*] no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si. Nesta ocupação com o outro de si mesmo, o espírito pensante nem se trai, a ponto de esquecer-se e de abandonar-se, nem é tão impotente, a ponto de não poder apreender o que se distingue dele. Na verdade, ele apreende conceitualmente a si e a seu oposto. Pois o conceito é o universal que se mantém em suas particularidades, abraça a si e a seu outro e, assim, é a força e a atividade de novamente superar o estranhamento para o qual caminha. É por isso que a obra de arte, na qual o pensamento se aliena, pertence ao âmbito do pensamento conceitual. O espírito, por seu lado, satisfaz na obra de arte somente a necessidade de sua mais própria natureza, na medida em que a submete à consideração científica. Pois, pelo fato de sua essência e conceito residir no pensamento, ele só se satisfaz, em última instância, quando também impregnou de pensamento todos os produtos de sua atividade e os transformou, assim, verdadeiramente em parte integrante de si. A arte, porém, longe de ser a Forma suprema do espírito, como ainda veremos de um modo mais detido, apenas na ciência alcança sua autêntica legitimidade.

A arte igualmente não se recusa à consideração filosófica por causa de um arbítrio desregrado. Pois, como já foi indicado, sua verdadeira tarefa consiste em levar os mais altos interesses do espírito à consciência. Daqui decorre imediatamente, do ponto de vista do *conteúdo*, que a bela arte não pode vagar ao sabor de uma fantasia selvagem e desenfreada, uma vez que estes interesses do espírito estabelecem pontos de sustentação determinados para seu conteúdo, mesmo que as Formas e figuras sejam as mais variadas e inesgotáveis.[29] O mesmo vale para as próprias Formas. Também elas não estão entregues ao mero acaso. Nem toda configuração é capaz de ser a expressão e a exposição daqueles interesses, de recebê-los e de reproduzi-los, e sim a Forma é determinada por um conteúdo determinado, ao qual ela se adapta.

Sob este aspecto, somos então capazes de nos orientar pelo pensamento na massa aparentemente interminável de obras de arte e de suas Formas.

Desse modo, primeiramente indicamos o conteúdo de nossa ciência, ao qual queremos nos restringir, e vimos que nem a bela arte é indigna de uma consideração filosófica nem a reflexão filosófica é incapaz de conhecer a essência da bela arte.

II. ESPÉCIES DE TRATAMENTO CIENTÍFICAS DO BELO E DA ARTE

Se questionarmos a *espécie da observação* [*Betrachtung*] científica, tornaremos a enfrentar dois modos de tratamento que se opõem, que parecem excluir-se mutuamente e *não* permitir que se alcance algum resultado *verdadeiro*.

Por um lado, vemos a ciência da arte se ocupar apenas, por assim dizer, com aspectos exteriores das obras de arte efetivas: ela as classifica na história da arte, propõe considerações sobre as obras de arte existentes ou lança teorias que devem fornecer os pontos de vista universais para o julgamento bem como para a produção artística.

Por outro lado, vemos a ciência se abandonando de maneira isolada ao pensamento sobre o belo e somente produzindo generalidades totalmente alheias à obra de arte em sua peculiaridade. isto é, constituindo uma filosofia abstrata do belo.

1. O primeiro modo de tratamento que tem o [30] *empírico* como ponto de partida é o caminho necessário para aquele que pretende tornar-se um *erudito em arte*. Assim como atualmente quem não se dedica à física deve estar de posse dos conhecimentos físicos mais essenciais; do mesmo modo tornou-se necessário a um homem culto possuir alguns conhecimentos de arte. A pretensão de se apresentar como diletante ou conhecedor de arte é bastante difundida.

a) Mas, para serem realmente reconhecidos como erudição, estes conhecimentos devem possuir uma natureza variada e uma ampla abrangência. Isso porque a primeira exigência é a exata familiaridade com o âmbito incomensurável das obras de arte individuais de épocas antigas ou recentes. Trata-se de obras de arte que em parte já sucumbiram na efctividade e em parte pertencem a nações ou recantos distantes do mundo; e que o desfavor do destino suprimiu ao nosso olhar. Assim sendo, toda obra de arte pertence *à sua época, ao seu povo, ao seu ambiente* e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem. Neste sentido, a erudição em arte exige igualmente uma ampla riqueza de conhecimentos *históricos*, que devem ser, além disso, muito *especializados*, tendo em vista que a própria natureza individual da obra de arte está referida ao singular e necessita do que é especializado para sua compreensão e esclarecimento. – Esta erudição, por fim, não requer somente memória para conhecimentos, como é o caso da erudição em geral; ela necessita acima de tudo de uma imaginação aguçada, para que as

imagens das configurações artísticas possam ser retidas em todos os seus traços variados e, em especial, para que se possa tê-las presente a fim de compará-las com outras obras de arte.

b) No interior desta consideração primeiramente histórica já se apresentam pontos de vista muito distintos, que não devem ser esquecidos na reflexão sobre a obra de arte, pois deles devemos derivar os juízos. Assim como em outras ciências que possuem um início empírico, estes pontos de vista,^[31] ao serem salientados e reunidos por si mesmos, formam critérios e enunciados gerais ou, numa generalização ainda mais formal, as *teorias* das artes. Aqui não é o lugar para discutirmos este tipo de literatura; basta lembrarmos de alguns escritos. Por exemplo, da *Poética* aristotélica, cuja teoria da tragédia ainda hoje tem interesse. Ainda entre os antigos é a *Ars Poetica* de Horácio e o escrito de Longino sobre o sublime que podem nos dar uma concepção geral do modo de como tal teorizar era tratado. As determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte. Contudo, tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde.

Sobre estas teorias pretendo lembrar apenas que suas observações foram abstraídas de um círculo muito restrito de obras de arte, embora contenham *amiúde* muitas coisas instrutivas. Estas obras de arte eram exatamente as que se considerava as autenticamente belas, mesmo que sempre constituíssem uma pequena parcela da esfera artística. Vistas por outro lado, boa parte de tais determinações são reflexões muito triviais que em sua *generalidade* não levam a nenhuma verificação do *particular*, embora seja disso que principalmente se trate. A epístola de Horácio, anteriormente mencionada, está cheia delas e é por isso um livro que atende a todo mundo, embora por isso mesmo contenha muitos enunciados insignificantes: "*omne tulit punctum*"³ etc., bem como doutrinas proverbiais: "fica na terra e nutre-te honradamente". Tais preceitos estão corretos em sua universalidade, mas carecem das determinações concretas que importam no agir. — Um outro tipo de interesse dessas teorias não consiste na finalidade expressa de propiciar diretamente a produção de obras de arte autênticas, ^[32] mas na intenção de formar o juízo sobre obras de arte e, de modo geral, *formar o gosto*. Exemplos deste tipo de obras que em sua época eram muito lidas são: *Elementos de Crítica* (1762) de Home⁴, os escritos de

3. Em latim no original: "alcançou o fim que se tem em vista". O texto integral da passagem que se encontra em *Ars Poetica*, 343, é: "*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*" (alcançou o fim em vista quem juntou o útil ao agradável) (N. da T.).

4. *Elements of Criticism* de Henry Home (1696-1782), filósofo escocês.

Batteux⁵ e *Introdução às Ciências do Belo* (4 vols., 1756-1758.), de Ramler⁶. Segundo esta perspectiva o gosto é aquilo que se refere à disposição, ao tratamento, ao que é conveniente e culto quanto à aparição [*Erscheinung*] exterior de uma obra de arte. Mais adiante, aos princípios do gosto se acrescentaram opiniões que pertenciam antes à psicologia e que foram extraídas de observações empíricas sobre as capacidades e atividades da alma, sobre as paixões e sua provável intensificação, conseqüências e assim por diante. No entanto, a verdade é que sempre cada homem julgará obras de arte, caracteres, ações e acontecimentos na medida de seus conhecimentos e de seu ânimo. É uma vez que a formação do gosto apenas se dirigia ao que era exterior e escasso e, além do mais, tomava igualmente suas prescrições apenas de um círculo estreito de obras de arte e de uma formação estreita do entendimento e do ânimo, sua esfera era insuficiente e incapaz para capturar o que é interior e verdadeiro e para aguçá-lo para a consideração das obras de arte.

Em geral, tais teorias procedem da mesma maneira que as outras ciências não filosóficas. O conteúdo que submetem à reflexão é tomado de nossa representação como algo dado; a partir disso, é questionada a natureza desta representação, já que surge a necessidade de determinações mais precisas, as quais são igualmente encontradas em nossa representação e verificadas em definições a partir dela.[33] Ocorre que por meio disso nos encontramos imediatamente num terreno incerto, submetido à controvérsia. De início poderia até parecer que o belo é uma representação totalmente simples. Mas logo se vê que nele podem ser encontrados vários lados, e que um autor salienta um deles, um segundo autor um outro, ou ainda, caso os mesmos pontos de vista sejam investigados, nasce uma disputa em torno da questão de qual lado deve ser tratado como o essencial.

Neste sentido, espera-se da completude científica a enumeração e crítica das diferentes definições sobre o belo. Não queremos fazê-lo nem por causa do interesse *histórico* nem em vista da *completude* histórica, isto é, para conhecer toda sorte de sutilezas em termos de definições. Queremos apenas, a título de exemplo, pôr em relevo alguns modos de consideração recentes e interessantes que mais imediatamente apontam para o que de fato reside na Idéia do belo. Para esta finalidade, lembraremos especialmente da definição do belo dada por Goethe, incorporada por Meyer em sua *História das Artes Plásticas na Grécia*⁷, onde aparece igualmente a referência ao modo de reflexão de Hirt, embora ele não seja citado.

5. Charles Batteux (1713-1780), esteta francês.

6. Karl Wilhelm Ramler (1725-1798); a obra citada *Einleitung in die schönen Wissenschaften* é a tradução do texto de Batteux, *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature* [Curso de Belas-letras ou Princípios da Literatura], Paris, 1747-1750, 5 vols.

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

Hirt⁸, um dos maiores e verdadeiros conhecedores de arte de nosso tempo, defende que a base para um correto julgamento do belo artístico e para a formação do gosto é o conceito de *característico*. Ele chegou a este resultado em seu artigo sobre o belo artístico (*Die Horen*, 1797, 7º fascículo), depois de ter tratado do belo nas diferentes artes. Ele define o belo como “o que é completo, que é ou pode ser um objeto para o olhar, para o ouvido ou para a imaginação”. O que é completo, por sua vez, ele define como o que “corresponde a fins, o que a natureza ou a arte se propõem na formação do objeto [34] – no que se refere ao gênero e à espécie”. Para formar nosso juízo sobre a beleza devemos, portanto, dirigir nossa atenção, tanto quanto possível, para os traços individuais que constituem um ente. Pois são estes traços que exatamente constituem o característico no objeto. Continuando, ele concebe o caráter, enquanto norma artística, “como aquela individualidade determinada pelas exigências de um objeto previamente imaginado, segundo a qual se distinguem Formas, movimento, gestos, feição, expressão, cores locais, luz, sombra, claro-escuro e postura”. Esta formulação já é mais significativa do que outras definições. Mas, se continuarmos o questionamento do característico, temos de identificar *primeiramente* seu conteúdo. Ele consiste, por exemplo, na sensação [*Empfindung*], situação, acontecimento, ação e indivíduo determinados. *Em segundo lugar*, temos o modo segundo o qual o conteúdo é exposto. A norma artística que se reporta ao característico se relaciona a esse tipo de exposição, na medida em que requer que todo o particular sirva no modo de expressão à designação determinada de seu conteúdo e que seja um elo na expressão do mesmo. A determinação abstrata do característico se refere, pois, à conformidade a fins, onde o particular salienta efetivamente o conteúdo que deve ser exposto na configuração artística. Se quisermos esclarecer este pensamento de modo totalmente popular, a limitação que nele reside é a seguinte. Vejamos o caso do drama. Uma ação constitui o conteúdo; o drama deve expor como esta ação acontece. Mas os homens fazem muitas coisas; eles conversam, almoçam, dormem, se vestem, falam isso ou aquilo e assim por diante. Entretanto, tudo o que não está em relação imediata com aquela ação determinada, enquanto conteúdo autêntico, deve ser excluído, de tal sorte que em referência à ação não permaneça nada que não signifique algo. Igualmente poderíamos na pintura, que só apreende um momento daquela ação, acolher da ampla ramificação do mundo exterior uma quantidade de circunstâncias, pessoas, posturas e outros eventos [35] que naquele momento não possuem relação com a ação determinada e que não são úteis para o caráter marcante da mesma. No entanto, segundo a determinação do característico, somente deve figurar na obra de arte aquilo que faz parte do fenômeno e, essencialmente, aquilo que faz parte da

8. Aloys Hirt (1759-1839), teórico da arte e historiador da arte berlinense (N. da T.).

expressão pertencente apenas a este conteúdo. Nada deve mostrar-se ocioso e supérfluo.

Esta é uma determinação muito importante que, em certa medida, se justifica. No entanto, em sua obra já mencionada, Meyer crê que esta visão passou sem deixar rastros e, segundo sua opinião, para o bem da arte. É que ele pensa que aquela representação iria provavelmente conduzir ao caricatural. Este juízo de Meyer contém desde logo o equívoco de julgar que em tal verificação do belo se trata de *conduzir*. A filosofia da arte não se ocupa com prescrições para os artistas, assim como não pretende fornecer-lhes regras, mas precisa descobrir o que é o belo em geral e como ele se mostrou no que existe, nas obras de arte. Além do mais, a definição de Hirt certamente engloba em si mesma o caricatural, já que a caricatura também pode ser característica, embora deva logo ser dito que na caricatura o caráter determinado foi levado ao exagero e é como se fosse um excesso do característico. Mas o excesso já não é propriamente o necessário para o característico, e sim uma retomada enfadonha, por meio da qual o característico pode até mesmo ser desnaturado. Além disso, o caricatural apresenta-se como o característico do feio, o qual certamente é uma desfiguração. O feio, por seu lado, refere-se mais imediatamente ao conteúdo, de tal modo que é possível dizer que o princípio do característico não exclui o feio e sua exposição como determinação fundamental. A definição de Hirt não dá nenhuma informação pormenorizada sobre o conteúdo do belo e sobre o que no belo artístico deve e não deve ser caracterizado.^[36] Ela apenas anuncia de modo abstrato uma determinação formal a este respeito, que, contudo, contém em si mesma elementos verdadeiros.

Para continuar a questão, ainda perguntamos: afinal, o que Meyer contrapõe àquele princípio da arte de Hirt, o que ele privilegia? Em primeiro lugar, ele só trata do princípio das obras de arte nos antigos que, porém, deve conter a determinação do belo em geral. Nesse momento começa a falar da determinação que Mengs⁹ e Winckelmann oferecem do ideal. E assim ele declara que não pretende rejeitar nem aceitar totalmente esta lei da beleza e que, em contrapartida, não vê dificuldades em aderir à opinião de um ilustre crítico de arte (Goethe), na medida em que a opinião deste crítico é determinante e parece estar mais perto da solução do enigma. Goethe diz: "O supremo princípio dos antigos era o *significativo*, mas o mais alto resultado de um *tratamento* afortunado foi o *belo*." Se examinarmos mais atentamente o que reside neste enunciado, teremos novamente duas coisas: o conteúdo, a coisa e o modo de exposição. Numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A

9. Anton Raphael Mengs (1728-1779), pintor e teórico da arte.

exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior, um significado, por meio do qual a aparição exterior [*Außenerscheinung*] é espiritualizada. A exterioridade aponta para o que é sua alma. E isso porque um fenômeno que significa algo não se representa a si mesmo e o que é na sua exterioridade, mas representa outra coisa. O símbolo, e de modo mais claro, a fábula, cuja moral e ensinamento constituem o seu significado, são exemplos disso. Cada palavra já aponta para um significado e não vale por si mesma. Do mesmo modo o olho humano, o rosto, a carne, a pele, toda a forma deixa transparecer espírito e alma. O significado é, neste caso, sempre algo de mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato.[37] É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância de palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.

Portanto, mediante esta exigência de significação de uma obra, quase nada de muito novo ou de diferente foi acrescentado ao princípio do característico de Hirt.

De acordo com esta concepção, caracterizamos o belo como consistindo num elemento interior, num conteúdo, e num elemento exterior que significa esse conteúdo. O interior aparece no que é exterior e se dá a conhecer através do mesmo, ao passo que o exterior aponta por si próprio para o que é interior. Todavia, não podemos nos aprofundar nesta questão.

c) A maneira anterior deste teorizar assim como aquelas regras práticas foram então na Alemanha violentamente descartadas, especialmente a partir do surgimento de uma poesia verdadeira e viva. O direito do gênio, as suas obras e os efeitos delas foram afirmados contra as pretensões presunçosas daquelas legislações e vastas torrentes de teorias. A partir desta base de uma arte própria, autêntica e espiritual, bem como de sua simpatia e penetração, decorreu a receptividade e liberdade de também fruir e reconhecer as grandes obras de arte há muito tempo disponíveis do mundo moderno, da Idade Média ou também dos povos totalmente estranhos da Antigüidade (as da Índia, por exemplo). Estas obras não nos são decerto familiares por pertencerem a outras épocas e nações estrangeiras. No entanto, somente por causa do preconceito da teoria, estas obras, que apesar de sua estranheza são *Conteúdo* comum de todos os homens, podiam ser taxadas como sendo produções de um gosto bárbaro e ruim. Este reconhecimento em geral de obras de arte, que eram excluídas do círculo [38] e das Formas daquelas que foram principalmente colocadas como fundamento para as abstrações da teoria, levou primeiramente ao reconhecimento de um tipo singular de arte, a *arte romântica*. E então foi necessário

apreender o conceito e a natureza do belo de um modo mais profundo do que aquelas teorias o puderam. A isso se uniu o fato de que o conceito para si mesmo, o espírito pensante, também se reconheceu mais profundamente, por seu lado, na filosofia, tendo sido imediatamente levado a tomar a arte de um modo mais fundamental.

Portanto, os próprios momentos deste trajeto mais universal fizeram com que aquele tipo de reflexão sobre arte se tornasse antiquado em seu modo de teorizar, tanto em seus princípios quanto em seu modo de execução. Somente a *erudição* da história da arte manteve seu valor permanente e deverá mantê-lo tanto mais quanto, em virtude da ampliação acima referida da receptividade espiritual, seu horizonte se alargar em todos os sentidos. Sua tarefa e ofício consiste na apreciação estética de obras de arte individuais e no conhecimento das circunstâncias históricas que condicionam a obra de arte externamente. Trata-se de uma apreciação que é feita com espírito e senso, apoiada em conhecimentos históricos, que por si mesmos permitem penetrar em toda a individualidade de uma obra de arte. Foi o que fez Goethe, por exemplo, que escreveu muito sobre arte e obras de arte. O autêntico teorizar não é a finalidade deste modo de reflexão, embora ele possa cair inconscientemente nele. Aliás, freqüentemente ele é feito com princípios e categorias abstratos. Entretanto, se não quisermos aí permanecer, mas somente ficar com aquelas exposições concretas diante dos olhos, há que convir que pelo menos este modo de reflexão fornece para a filosofia da arte os documentos visuais [*anschaulich*] e as provas, cujo detalhe especialmente histórico a filosofia não pode investigar.

Este seria o primeiro modo de reflexão sobre a arte: o que parte do particular e do existente.

[39] 2. Neste contexto é essencial distinguir o lado oposto, a saber, a reflexão totalmente teórica, a que se esforça por conhecer o belo como tal a partir dele mesmo e por fundamentar sua *Idéia*.

É sabido que foi Platão o primeiro a estabelecer de um modo mais profundo a exigência de que a reflexão filosófica conhecesse os objetos não em sua *particularidade*, mas em sua *universalidade*, em seu gênero, em seu ser em-si-e-para-si. Defendia que as boas ações, as verdadeiras opiniões, as belas pessoas ou obras de arte, enquanto *particulares* não são verdadeiras, e sim o *bom*, o *belo*, o *verdadeiro ele mesmo*. Se, com efeito, o belo deve ser conhecido segundo sua essência e conceito, isso só pode ocorrer através do pensamento conceitual. É assim que a natureza lógico-metafísica *da Idéia em geral* bem como *da Idéia do belo* em particular entram na consciência pensante. Esta consideração do belo por si mesmo pode em sua *Idéia* reconduzir a uma metafísica abstrata. E mesmo que tomemos Platão como fundamento e guia, a abstração platônica não pode ser satisfatória, até mesmo para

INTRODUÇÃO

a Idéia lógica do belo. Devemos concebê-la de um modo mais profundo e mais concreto, pois a falta de conteúdo inerente à idéia platônica não mais satisfaz as necessidades filosóficas mais ricas de nosso espírito atual. É claro que também na filosofia da arte necessitamos partir da Idéia do belo, mas não devemos somente nos ater àquele modo abstrato de filosofar das idéias platônicas, que representam só o começo do filosofar sobre o belo.

3. O conceito filosófico do belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados, na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. Somente assim é compreendido em sua verdade em si e para si. Pois, por um lado, é fértil a partir de si mesmo em vista da esterilidade [40] da reflexão unilateral, uma vez que necessita se desenvolver segundo seu próprio conceito numa totalidade de determinações. E assim ele próprio, do mesmo modo que sua explicação, contém a necessidade de suas particularidades e a necessidade do progresso e da transição delas. Por outro lado, as particularidades, para as quais transitamos, trazem em si mesmas a universalidade e essencialidade do conceito, e aparecem como sendo as particularidades próprias deste conceito. Os modos de reflexão mencionados até agora carecem destas duas coisas, razão pela qual somente aquele conceito completo conduz aos princípios substanciais, necessários e totais.

III. CONCEITO DO BELO ARTÍSTICO

Após estas observações preliminares, nos aproximamos, pois, de nosso autêntico objeto, a filosofia do belo artístico, e uma vez que nossa empresa consiste em tratá-lo cientificamente, temos de começar com o seu *conceito*. Somente depois de termos estabelecido este conceito podemos expor a divisão e, assim, o plano do todo da ciência: pois se uma divisão não deve ser feita apenas de um modo exterior, como acontece com reflexões não filosóficas, ela deve encontrar seu princípio no conceito do próprio objeto.

Diante de tal exigência surge de imediato a pergunta: de onde tiramos tal conceito? Se começamos com o próprio conceito de belo artístico, este passa a ser imediatamente uma *pressuposição* e uma mera hipótese; o método filosófico, contudo, não admite meras hipóteses, pois o que para ele tem validade, deve ter a sua verdade provada, isto é, deve ser mostrado como necessário.

Gostariamos de tratar com poucas palavras esta dificuldade própria à introdução a toda disciplina filosófica considerada de um modo autônomo por si mesma.

No caso do objeto de toda ciência, [41] duas coisas inicialmente se impõem à consideração: em primeiro lugar, que um tal objeto é, e, em segundo lugar, o *que* ele é.

Sobre o primeiro ponto levantam-se poucas dificuldades nas ciências comuns. Poderia inclusive parecer risível se para a astronomia e para a física fosse imposta a exigência de provar que existe o sol, o firmamento, os fenômenos magnéticos etc. Nestas ciências, que se ocupam com algo que existe sensivelmente diante de nós, os objetos são tomados da experiência externa e, em vez de *demonstrá-los*, considera-se suficiente *mostrá-los*. Contudo, mesmo no interior das disciplinas não filosóficas podem emergir dúvidas sobre a existência [*Sein*] de seus objetos; por exemplo, na psicologia ou doutrina do espírito, pode surgir a dúvida acerca da *existência* de um espírito, de uma alma, isto é, de algo que é diferente daquilo que é material, de algo subjetivo que é por si autônomo, ou, ainda, na teologia pode-se questionar acerca da existência de um *Deus*. Se, além do mais, os objetos são de tipo subjetivo, isto é, somente existem no espírito e não externamente como objetos sensíveis, então sabemos que no espírito só existe o que ele produziu através de sua atividade. Assim, apresenta-se imediatamente o elemento contingente: se os homens produziram ou não esta representação interior ou intuição e, caso a tenham realmente produzido, se eles também não fizeram desaparecer tal representação ou, ao menos, a rebaixaram a uma *representação* meramente *subjetiva*, cujo conteúdo não possui um ser em si e para si. O belo, por exemplo, foi freqüentemente visto como não necessário em si e para si na representação, mas somente como um mero agrado subjetivo, uma sensação [*Sinn*] apenas casual. Já nossas intuições, observações e percepções exteriores são muitas vezes ilusórias e errôneas, mas mais ainda o são as representações interiores, mesmo que elas possuam em si mesmas a maior vitalidade e nos arrebatem irresistivelmente para a paixão.

Essa dúvida sobre a existência ou não de um objeto [42] da representação ou intuição interiores, essa contingência da consciência subjetiva de tê-lo gerado em si mesma e a dúvida sobre a correspondência do objeto em seu em-si-e-para-si com a maneira de concebê-lo, suscita no homem precisamente a mais alta necessidade científica. Tal carência exige que o objeto, mesmo que pareça ser ou existir de fato, seja indicado ou comprovado em sua necessidade.

Nessa prova o objeto é desenvolvido cientificamente e de modo verdadeiro, e assim é imediatamente satisfeita a outra questão, acerca do *que* um objeto é. Essa discussão, contudo, nos afastaria muito de nosso assunto. Por isso, indicaremos apenas o que se segue.

Se a necessidade de nosso objeto, o belo artístico, deve ser mostrada, teria de ser provado que a arte ou o belo são um resultado de algo anterior que, observado em seu verdadeiro conceito, conduz com necessidade científica ao conceito da bela arte. Mas se começamos pela *arte* – queremos tratar de *seu* conceito e da realidade deste, mas não do que antecedeu em sua essência seu autêntico conceito – ela tem

para nós, enquanto objeto especificamente científico, um pressuposto. Este pressuposto está fora de nossa consideração e é tratado cientificamente como um outro conteúdo numa outra disciplina filosófica. Não resta mais nada, portanto, a não ser aceitar o conceito da arte, por assim dizer, *lematicamente*. Isto é o que ocorre com todas as ciências filosóficas *particulares*, quando são tratadas de modo isolado. Pois somente a filosofia em seu conjunto é o conhecimento do universo como *uma* totalidade orgânica em si mesma, que se desenvolve a partir de seu próprio conceito e, em sua necessidade de se relacionar consigo mesma como um todo que retorna a si, se une a si como *um* mundo da verdade. No coroamento desta necessidade científica [43] cada parte singular é igualmente, por um lado, um círculo que retorna a si, ao mesmo tempo que, por outro lado, mantém imediatamente um vínculo necessário com outros âmbitos. Trata-se tanto de um retroceder, do qual cada parte singular se origina, como de um progredir, para onde ela própria se dirige e isso na medida em que de novo gera fecundamente outra coisa a partir de si e a faz surgir para o conhecimento científico. No momento, não é nossa finalidade demonstrar a Idéia do belo, que é nosso ponto de partida, isto é, deduzi-la segundo a necessidade dos pressupostos que antecedem as ciências, de cujo seio ela nasce. Tal trabalho é próprio de um desenvolvimento enciclopédico de toda a filosofia e de suas disciplinas particulares. Para nós o conceito do belo e da arte são um pressuposto dado pelo sistema da filosofia. Entretanto, dado que não podemos discutir aqui este sistema e a relação da arte com o mesmo, não temos ainda diante de nós o conceito do belo *de modo científico*. Apenas seus elementos e aspectos se apresentam para nós, isto é, segundo o modo como já se encontram na consciência comum ou foram anteriormente afirmados nas diferentes concepções do belo e da arte. Somente a partir deste ponto poderemos refletir de maneira mais fundamental sobre aquelas opiniões, tendo em vista alcançar a vantagem de obter primeiramente uma representação universal de nosso objeto, bem como, mediante uma breve crítica, promover uma familiaridade prévia com as condições mais altas com as quais nos ocuparemos em seguida. Neste sentido, nossa última consideração introdutória representará como que o anúncio da exposição da questão mesma e terá por finalidade um sumário e uma orientação gerais em vista do autêntico objeto.

[44] CONCEPÇÕES USUAIS DA ARTE

Quanto à concepção usual da obra de arte, o que conhecemos em primeiro lugar envolve as três seguintes determinações:

1. A obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana.

2. Ela é feita essencialmente *para* o homem e, na verdade, extraída em maior ou menor grau do sensível, pois se destina aos *sentidos* do homem.
3. Ela possui uma *finalidade* em si mesma.

1. A Obra de Arte como Produto da Atividade Humana

No que toca ao primeiro ponto, que diz respeito à obra de arte como produto da atividade humana, temos

a) A consideração que afirma a possibilidade desta atividade, enquanto produção *consciente* de algo exterior, poder ser objeto de *saber* e de *prescrição*, e ser aprendida e seguida por outros. Pois o que um homem faz, o outro também é aparentemente capaz de fazer ou imitar, desde que conheça a espécie de procedimento, de modo que, possuindo-se uma familiaridade universal com as regras de produção artística, seria apenas questão do bel-prazer universal executar o mesmo e produzir obras de arte. Neste sentido, nasceram as teorias acima discutidas que fornecem regras e preceitos voltados para uma execução prática. Mas o que pode ser executado por meio de tais indicações só pode ser algo formalmente regrado e mecânico. Pois somente o que é mecânico tem esse caráter tão exterior, de modo que para acolhê-lo na representação e executá-lo são necessárias apenas uma atividade volitiva totalmente vazia e uma habilidade, a qual não precisa conter em si mesma nada de concreto, nada que seja prescrito por regras universais. Tal situação pode ser constatada de modo mais vivo quando tais prescrições não se limitam ao que é puramente exterior [45] e mecânico, mas se estendem pela atividade espiritual e artística plena de conteúdo. Neste âmbito as regras contêm somente generalidades indeterminadas, por exemplo: o tema deve ser interessante, deve-se fazer com que cada um fale de acordo com sua classe, idade, sexo e situação. Se as regras aqui bastassem, seus preceitos deveriam imediatamente poder ser dispostos com tal certeza que pudessem ser executados sem nenhuma atividade espiritual ulterior própria, exatamente segundo o modo como foram expressos. Contudo, abstratas em seu conteúdo, tais regras se mostram, por isso, totalmente inadequadas em sua pretensão de achar que são capazes de preencher a consciência do artista; pois a produção artística não é uma atividade formal segundo determinidades dadas, mas, enquanto atividade espiritual, necessita trabalhar a partir de si mesma e precisa trazer à intuição espiritual um Conteúdo bem mais rico e diferente e figuras bem mais abrangentes e individuais. No pior dos casos, aquelas regras, desde que contenham algo de determinado e, logo, algo que sirva praticamente, podem fornecer apenas orientações destinadas a circunstâncias totalmente exteriores.

b) Por tudo isso, a tendência indicada foi totalmente abandonada, embora se tenha novamente incorrido no pólo oposto. E isso porque a obra de arte, na verdade, não foi mais vista como produto de uma atividade *universal humana*, e sim como uma obra de um espírito totalmente *dotado de modo peculiar* que, entretanto, dá livre curso *apenas* à sua particularidade e a uma energia natural específica. Na sua produção instintiva ele deve ser totalmente isento de seguir normas válidas universalmente bem como da ingerência da reflexão consciente, da qual ele deve inclusive ser preservado, uma vez que suas produções serão inevitavelmente tornadas impuras e deterioradas por uma tal consciência. Sob este aspecto definiu-se a obra de arte como produto do *talento* e do *gênio* e, principalmente, ressaltou-se o lado natural que o talento e o gênio trazem consigo. Em parte, com razão.[46] Pois talento é uma aptidão específica, gênio uma aptidão universal, sendo que o homem não tem poder de atribuí-lo a si *somente* por meio de sua própria atividade autoconsciente. Mais tarde falaremos disso com mais detalhes.

Aqui basta mencionar apenas o lado falso desta opinião, a qual considera não só supérfluo, mas também prejudicial para a produção artística toda consciência sobre sua própria atividade. Segundo este ponto de vista, a produção do talento e do gênio aparece somente como um *estado* em geral e, de modo mais preciso, como estado do *entusiasmo*. Considera-se que o gênio é neste estado em parte inflamado por um objeto, em parte pode colocar-se neste estado voluntariamente, sem esquecer o bom serviço da garrafa de champanhe. Tal opinião surgiu na Alemanha na época do assim chamado *período do gênio*, período que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então, pelas de Schiller¹⁰. Em suas primeiras obras estes poetas partiram do zero ao pôr de lado todas as regras que na época eram fabricadas e ao agir intencionalmente contra elas, no que também ultrapassaram amplamente outras. Não pretendo, contudo, esmiuçar as confusões que imperaram sobre o conceito de entusiasmo e de gênio, e sobre a confusão que ainda hoje impera acerca do que o entusiasmo por si mesmo é capaz de gerar. O essencial é guardar unicamente o seguinte parecer: embora o talento e o *genius* do artista tenham também em si mesmos um momento natural, eles necessitam essencialmente da formação pelo pensamento, da reflexão no modo de sua produção, bem como do exercício e habilidade no produzir. Pois está claro que um aspecto central desta produção é um trabalho exterior, na medida em que a obra de arte tem um lado puramente técnico, que se estende até o artesanal, especialmente na arquitetura e na escultura, menos na pintura e na música e menos ainda na poesia. A habilidade, [47] neste caso, não requer entusiasmo, mas somente reflexão, trabalho árduo e exercí-

10. Hegel refere-se ao movimento pré-romântico *Sturm und Drang* [*Tempestade e ímpeto*] (N. da T.).

cio. Esta habilidade é necessária ao artista para que possa dominar o material externo e não ser obstado por sua aspereza.

Além disso, quanto mais alto se situa o artista, mais consistente deve ser sua exposição das profundezas do ânimo e do espírito, as quais não são imediatamente conhecidas, sendo que podem apenas ser fundadas pelo fato de que o próprio espírito se dirige ao mundo exterior e interior. É por sua vez pelo *estudo* que o artista toma consciência deste Conteúdo e conquista a matéria e o Conteúdo de suas concepções.

Na verdade, neste contexto uma arte necessita de mais consciência e conhecimento de um tal Conteúdo do que outra. A música, por exemplo, que somente se ocupa com o movimento totalmente indeterminado do interior espiritual, com o ressoar por assim dizer do sentimento destituído de pensamento, tem pouca ou nenhuma necessidade de matéria espiritual na consciência. O talento musical se anuncia, por isso, geralmente na juventude muito precoce, em cabeças ainda vazias e em ânimos pouco exercitados, sendo que pode muito cedo já ter chegado a uma altura bastante significativa, antes mesmo de ter experimentado espírito e vida. Já vimos muitas vezes uma enorme virtuosidade na composição e execução musical subsistir ao lado de uma escassez significativa de espírito e caráter. – Bem diverso é o caso da poesia. Nela se trata da exposição cheia de conteúdo e pensamentos feita pelo homem, de seus interesses profundos e das potências que o movem. O espírito e o próprio ânimo na poesia devem ser ricos e profundamente formados pela vida, experiência e reflexão, antes que o gênio possa realizar algo de maduro, cheio de substância e em si mesmo acabado. Os primeiros produtos de Goethe e de Schiller são de uma tal imaturidade, até mesmo de uma crueza e barbaridade, que chegam a assustar. O fato de a maior parte daquelas tentativas conter uma massa preponderante de elementos totalmente prosaicos e em parte frios e rasos [48] se opõe especialmente à opinião comum de que o entusiasmo está ligado ao fogo da juventude e à época juvenil. Somente a idade madura destes dois gênios nos presenteou com obras profundas e consistentes, decorrentes de verdadeiro entusiasmo e, do mesmo modo, completamente acabadas na Forma. Deles podemos dizer que foram os primeiros que souberam dar à nossa nação obras poéticas e são nossos poetas nacionais, assim como apenas o velho Homero buscou inspiração para seus cantos imortais e eternos e os produziu.

c) Um *terceiro* ponto de vista relacionado à representação de obras de arte como um produto da atividade humana se refere à posição da obra de arte em relação aos fenômenos exteriores da natureza. Sobre este ponto, a consciência comum tomou como evidente a opinião segundo a qual o produto da arte humana está *aquém* do produto natural. Pois a obra de arte não possui sentimento [*Gefühl*] em si

mesma e nem vida; pelo contrário, vista como objeto exterior, é algo morto. Costumamos valorizar o vivo mais do que o morto. Ora, é evidente que a obra de arte não tem movimento próprio nem é viva. O vivente natural é uma organização realizada conforme a fins em suas mínimas partes, tanto interna quanto externamente. Em contrapartida, a obra de arte só alcança aparência de vitalidade em sua superfície; interiormente, contudo, é pedra, madeira, tela, ou, como na poesia, representação que se exterioriza no discurso e nas letras. Mas não é este aspecto da existência exterior que torna uma obra um produto da bela arte; ela só é obra de arte quando, brotada do espírito, também pertence ao terreno do espírito, foi batizada pelo espiritual e somente expõe aquilo que é formado em sintonia com o espírito. Na obra de arte o interesse humano, o valor espiritual que existe num acontecimento, num caráter individual, numa ação em sua trama e em seu desenlace é apreendido e se sobressai de modo mais puro e transparente do que no terreno da restante efetividade não artística. [49] Por isso, a obra de arte está acima do produto natural, que não fez esta passagem pelo espírito. Assim, por exemplo, uma paisagem apresentada com sentimento e conhecimento pela pintura, como obra do espírito, assume uma posição superior à paisagem meramente natural. Pois tudo o que é espiritual é melhor do que qualquer produto natural. Aliás, nenhum ser natural expõe ideais divinos, como a arte o faz.

Mas o espírito também sabe conferir *duração*, do ponto de vista da existência exterior, àquilo que retira de seu próprio interior e coloca nas obras de arte. A vitalidade singular da natureza, em contrapartida, é passageira e efêmera, mutável em seu aspecto, enquanto que a obra de arte se mantém, mesmo que sua verdadeira vantagem perante a efetividade natural não seja a mera duração, mas o realce da animação espiritual.

Esta posição superior da obra de arte é, no entanto, novamente colocada em dúvida por uma outra concepção da consciência comum. Pois considera-se que a natureza e suas criações são obras de Deus, criadas por sua bondade e sabedoria. O produto artístico, em contrapartida, é *apenas* uma obra humana, feita pelo conhecimento humano e por mãos humanas. Nesta oposição entre a produção natural, enquanto criação divina, e a atividade humana enquanto finita reside imediatamente o equívoco como se Deus *não* atuasse no homem e por meio do homem, mas somente restringisse o campo desta ação à natureza. Esta falsa opinião deve ser totalmente afastada se quisermos chegar ao verdadeiro conceito da arte. Deve-se até contrapor-lhe o parecer oposto, que afirma Deus ser mais honrado naquilo que o espírito faz do que nos produtos e formações da natureza. No homem não há apenas coisas divinas, mas o divino é no homem de tal forma ativo que ele é, de um modo muito diferente e superior, mais adequado à essência de Deus do que quando se manifesta

na natureza.[50] Deus é espírito e só no homem o meio por onde o divino passa tem a Forma do espírito consciente, que se produz de modo ativo. Na natureza, porém, este meio é sem consciência, sensível e exterior e, em termos de valor, está muito aquém da consciência. Assim, Deus é tão ativo na produção artística quanto nos fenômenos da natureza. O divino, porém, adquiriu um ponto de passagem correspondente à sua existência [*Existenz*] no modo como se deixa conhecer na obra de arte, ao ser esta gerada pelo espírito, ao passo que a existência [*Dasein*] na sensibilidade sem consciência da natureza não é um modo de aparecer adequado ao divino.

d) Para que se possa tirar uma conclusão mais profunda do que se viu até agora e tendo em vista que a obra de arte como produção do espírito é feita pelo homem, coloca-se, afinal, a questão de saber qual é a *necessidade* que leva o homem a produzir obras de arte. Por um lado, esta produção pode ser vista como um mero jogo do acaso ou capricho, que tanto pode ser executada como abandonada, já que haveria ainda outros e mesmo melhores meios de realizar o que a arte almeja; além disso, o homem traz consigo outros interesses ainda mais altos e mais importantes que a arte não é capaz de satisfazer. Por outro lado, a arte parece provir de um impulso mais alto e satisfazer necessidades superiores e, mesmo em certas épocas, até as mais altas e absolutas, na medida em que está ligada a concepções de mundo as mais universais e aos interesses religiosos de épocas e povos inteiros. — Não podemos ainda responder completamente a esta questão acerca da necessidade não casual, mas absoluta da arte, uma vez que ela é mais concreta do que a resposta que poderia ser dada neste momento. Devemos, por isso, nos contentar em estabelecer somente o seguinte.

A necessidade universal e absoluta, da qual a arte brota (sob seu aspecto formal), tem sua origem no fato do homem ser uma consciência *pensante*, [51] isto é, que ele faz a partir de si mesmo *para si* o que ele é e o que em geral é. As coisas naturais são apenas *imediatamente e uma vez*, mas o homem como espírito se *duplica*, na medida em que primeiramente, como as coisas naturais, *é*, mas logo é igualmente *para si*, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito. Esta consciência de si o homem adquire de dois modos: *em primeiro lugar pela teoria*, na medida em que precisa, no interior, tornar para si consciente o que na alma humana [*Menschenbrust*] se move e o que nela agita e impulsiona. De modo geral, ele precisa intuir e representar o que o pensamento toma por essencial, precisa fixá-lo e reconhecer apenas a si próprio tanto naquilo que evocou a partir de si mesmo quanto no que recebeu do exterior. — *Em segundo lugar*, o homem torna-se para si através da atividade *prática*, na medida em que possui o impulso de produzir-se e igualmente de reconhecer-se naquilo que lhe é dado imediatamente, naquilo que para ele tem uma existência exterior. Este objetivo ele realiza

mediante a modificação das coisas exteriores, nas quais imprime o selo de seu interior e onde reencontra suas próprias determinações. Como sujeito livre, o homem faz isso para também retirar do mundo exterior sua rude estranheza e para gozar, na forma das coisas, somente uma realidade exterior de si mesmo. O primeiro impulso da criança já traz em si mesmo esta mudança prática das coisas exteriores: o menino atira pedras na água e então admira os círculos que nela se formam, uma vez que constituem uma obra onde ele adquire a intuição de seu ser [*des Seinigen*]. Esta necessidade passa pelos fenômenos mais multiformes e chega até o modo da produção de si mesmo nas coisas exteriores tal como elas estão presentes na obra de arte. Não só com as coisas exteriores o homem procede deste modo, mas igualmente consigo mesmo, com sua própria forma natural que ele não deixa como encontra, mas a modifica intencionalmente. Esta é a causa de todos os enfeites e adornos, mesmo que sejam tão bárbaros, destituídos de gosto, totalmente [52] deformadores ou mesmo perniciosos, como é o caso dos pés das mulheres dos chineses ou de cortes em orelhas e lábios. Apenas nos povos mais educados a mudança da forma, da conduta e de cada modo de expressão provém da formação espiritual.

A necessidade universal da arte é, pois, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo [*Selbst*]. A necessidade desta liberdade espiritual ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente, transforma o que é em *para si*¹¹, bem como realiza este ser-para-si [*Fürsichsein*] externamente e, assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a livre racionalidade do homem, na qual, como em todo agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem. Mais tarde veremos sua necessidade específica e sua diferença perante outras ações políticas e morais, a concepção religiosa e o conhecimento científico.

2. A Obra de Arte como Produção Sensível Dirigida para o Sentido Humano

Se anteriormente consideramos na obra de arte o aspecto de ser ela feita pelo homem, temos de passar agora para a segunda determinação, que afirma ser ela produzida para o *sentido* do homem e, por isso, em certa medida também extraída do sensível.

a) Esta reflexão deu ocasião para a consideração segundo a qual a bela arte está destinada a suscitar o sentimento, mais precisamente, o sentimento que achamos mais adequado – o sentimento do agrado [*angenehme*]. Neste sentido, a in-

11. O itálico é nosso para marcar a expressão *für sich* (N. da T.).

investigação das belas artes transformou-se numa investigação a respeito de sentimentos e perguntou-se quais sentimentos devem, afinal, ser suscitados pela arte: [53] temor e compaixão, por exemplo. Buscou-se saber como são agradáveis e como a observação [*Betrachtung*] de um infortúnio pode produzir satisfação. Esta linha de reflexão se inscreve especialmente na época de Moses Mendelssohn¹² e em seus escritos¹³ podemos encontrar muitas destas considerações. Tal investigação, porém, não vai muito longe, pois o sentimento é a região nebulosa e indeterminada do espírito. O que é sentido permanece oculto na Forma da subjetividade particular mais abstrata e, por isso, as diferenças no sentimento são totalmente abstratas, não são diferenças da coisa mesma. Temor, angústia, preocupação, susto, por exemplo, são decerto algumas modificações de um e mesmo modo de sentir, embora em parte sejam apenas gradações quantitativas, em parte Formas que não tem nada a ver com seu conteúdo, pois lhe são indiferentes. No temor, por exemplo, algo de existente está presente e suscita um interesse no sujeito, ao mesmo tempo ele vê o negativo se aproximar, ameaçando destruir esta existência; as duas coisas então, este interesse e aquele negativo, ele encontra imediatamente em si mesmo como afecção contraditória de sua subjetividade. Tal temor, porém, não requer por si mesmo nenhum Conteúdo, uma vez que pode acolher em si mesmo as coisas mais distintas e opostas. O sentimento enquanto tal é uma Forma completamente vazia da afecção subjetiva. É claro que esta Forma pode, em parte, ser em si mesma variada – há, por exemplo, a esperança, a dor, a alegria, o prazer –, em parte pode abranger nesta diversidade conteúdos distintos – por exemplo, o sentimento [*Gefühl*] de justiça, o sentimento [*Gefühl*] ético e o sublime sentimento [*Gefühl*] religioso. No entanto, por estar presente em Formas diferentes de sentimento [*Gefühl*], tal conteúdo ainda não vem à luz em sua natureza essencial e determinada. O que resta é minha afecção meramente subjetiva na qual desaparece a coisa concreta ao ser comprimida na esfera mais abstrata. Por isso, a investigação sobre os sentimentos que a arte suscita ou deve suscitar permanece totalmente numa indeterminação e é uma consideração que abstrai justamente do autêntico conteúdo,[54] de sua essência e conceito concretos. A reflexão sobre o sentimento se ocupa com a observação da afecção subjetiva e de sua particularidade, em vez de se aprofundar e mergulhar na coisa, na obra de arte, e assim abandonar a subjetividade e seus estados. No sentimento, no entanto, esta subjetividade destituída de conteúdo não só se mantém, mas é a coisa principal, e por isso os homens gostam tanto de sentir.

12. Moses Mendelssohn (1729-1786), figura marcante dos círculos berlinenses da *Aufklärung*, amigo de Lessing (N. da T.).

13. Hegel deve estar pensando sobretudo em *Über die Empfindungen* [*Sobre os Sentimentos*] (1755) e *Betrachtungen über das Erhabene* [*Observações sobre o Sublime*] (1757) (N. da T.).

Por isso, também, tal estudo torna-se cansativo, devido à sua indeterminação e vazio, como desagradável, devido à atenção que dedica a pequenas particularidades subjetivas.

b) Uma vez que a obra de arte não deve suscitar apenas sentimentos em geral, mas apenas sentimentos que decorram do fato de ser ela bela – caso contrário ela teria o mesmo objetivo da oratória, da historiografia e da edificação religiosa, sem nenhuma diferença específica –, a reflexão teve a idéia de procurar também *um sentimento peculiar do belo* e de encontrar um determinado *sentido para ele*. Rapidamente evidenciou-se que tal sentido não é um instinto cego determinado de modo inabalável pela natureza e que em si e para si já distinguiria o belo. Deste modo, exigiu-se uma *formação* para tal sentido, sendo o sentido formado para o belo denominado de *gosto*, que, embora seja uma capacidade de apreensão e discernimento formada para o belo, deveria continuar no modo de um sentimento imediato. Já indicamos anteriormente como teorias abstratas tentaram formar tal sentido do gosto e como ele mesmo permaneceu exterior e unilateral. Na época da vigência daqueles pontos de vista, a crítica *específica* de obras de arte *particulares*, deficiente, por um lado, em princípios *universais*, tinha, por outro lado, menos a pretensão de fundamentar um *juízo mais determinado* – pois ainda não existiam os meios para isso – do que de promover a formação do gosto em geral. Esta formação permaneceu, por isso, igualmente indeterminada e somente se esforçava [55] em equipar pela reflexão o sentimento como sentido do belo, de modo que o belo, onde e como ele se apresentasse, pudesse ser imediatamente encontrado. A profundidade da coisa permaneceu inacessível para o gosto, pois uma tal profundidade leva em conta não apenas o sentido e as reflexões abstratas, mas a completa razão e o espírito consistente, enquanto que o gosto apenas se reportava à superfície exterior, onde atuavam os sentimentos e onde se impunham princípios unilaterais. É por isso que o assim chamado bom gosto se amedronta diante de todos os efeitos mais profundos, silencia onde a própria coisa vem à tona e desaparecem os aspectos exteriores e secundários. Pois, onde as grandes paixões e comoções encontram uma alma profunda, não se trata mais de finas distinções de gosto e de seu comércio de varejo com particularidades. O gosto percebe que o *genius* se afasta de tal domínio e, recuando ante a potência do mesmo, perde o controle da situação e não sabe mais o que fazer.

c) Por isso, houve também um recuo diante da consideração de obras de arte que só tinha em vista a formação do gosto e só pretendia mostrar o gosto. No lugar do homem de gosto ou do crítico de arte detentor de gosto surgiu o *conhecedor*. Já falamos que o lado positivo do conhecimento de arte é necessário para a reflexão artística, na medida em que se refere a um conhecimento fundamental de todo o campo do individual em uma obra de arte. Isso porque a obra de arte, dada a sua

natureza ao mesmo tempo material e individual, nasce essencialmente de toda espécie de condições particulares, dentre as quais estão especialmente a época e o lugar de nascimento, a individualidade determinada do artista e, principalmente, o nível de aperfeiçoamento técnico da arte. Para intuir e conhecer um produto artístico de modo determinado e fundamental e, mesmo, para fruí-lo, é imprescindível atentar para todos estes aspectos.[56] É com isso que o conhecimento de arte se ocupa principalmente e devemos aceitar com gratidão tudo o que ele conquista neste campo. Mas, se tal erudição se mostra essencial, ela não pode ser considerada como o único e mais valioso elemento na relação que o espírito estabelece com uma obra de arte e com a arte em geral. Pois o conhecimento de arte, e este é seu ponto fraco, pode prender-se ao estudo dos aspectos puramente exteriores, do que é técnico, histórico e assim por diante, e não perceber muita coisa ou mesmo ignorar por completo a verdadeira natureza da obra de arte. Ele pode, inclusive, julgar depreciativamente o valor de considerações profundas, ao compará-las com conhecimentos puramente positivos, técnicos e históricos. No entanto, se sua natureza for autêntica, o conhecimento de arte se volta ao menos para princípios e conhecimentos determinados e para um juízo com base no entendimento, ao que se junta também a apreciação da obra de arte e as mais precisas distinções de seus diversos aspectos, mesmo que parcialmente exteriores.

d) Após estas observações sobre os modos de consideração, ocasionados pelo fato de a obra de arte enquanto objeto propriamente sensível manter uma relação essencial com o homem enquanto ser sensível, gostaríamos de tratar esse aspecto em sua relação mais essencial com a própria arte, a saber: a) de um lado, tendo em vista a obra de arte como objeto; b) de outro lado, tendo em vista a subjetividade do artista, seu gênio, talento e assim por diante sem entrar, contudo, na questão do que pode, neste contexto, provir apenas do conhecimento da arte em seu conceito universal. Pois aqui ainda não nos encontramos verdadeiramente em fundamento e território científicos; estamos apenas no âmbito de reflexões exteriores.

α) A obra de arte decerto se oferece para a apreensão sensível. Ela é apresentada para a apreensão [*Empfindung*] sensível, exterior ou interior, para a intuição e representação sensíveis.[57] tal como a natureza exterior que nos rodeia ou como nossa própria natureza sensível interior. Mesmo uma fala, por exemplo, pode dirigir-se para o sentimento e a representação sensíveis. Não obstante, a obra de arte enquanto objeto sensível, não é apenas para a apreensão *sensível*, mas a natureza de sua posição é tal que ela, enquanto sensível, é ao mesmo tempo essencial para o *espírito*. Este deve ser afetado por ela e nela encontrar alguma satisfação.

Esta determinação da obra de arte esclarece imediatamente que ela não deve ser de nenhum modo um produto natural e ter vitalidade natural segundo seu lado

natural, mesmo que o produto natural seja menos ou mais valorizado do que a *mera* obra de arte, como se costuma dizer em sentido depreciativo.

Isto porque o sensível da obra de arte somente deve possuir existência na medida em que existe para o espírito do homem, mas não na medida em que existe independente, por si, como sensível.

Se considerarmos mais atentamente de que modo o sensível está presente para o homem, então constataremos que o sensível pode relacionar-se de diferentes modos com o espírito.

αα) A pior apreensão, a maneira menos adequada para o espírito, é a apreensão meramente sensível. Ela consiste primeiramente no mero ver, escutar, tocar e assim por diante, que podem ser exercitados nas horas de distensão espiritual ou mesmo, para muitos, constituir de modo geral um passatempo como quando se caminha ao léu sem pensar em nada e apenas se escuta algo aqui e ali, se olha para cá e para lá e assim por diante. O espírito não se limita à mera apreensão das coisas externas por meio da visão e do ouvido, ele as transforma para o seu interior; o interior que de início ainda é de fato impulsionado na Forma da sensibilidade a se realizar nas coisas, relacionando-se com elas na Forma do *desejo*. Nesta relação de desejo com o mundo exterior, o homem, enquanto ser sensível particular, se coloca diante de coisas igualmente particulares; não se volta a elas no sentido de um ser pensante que possui determinações universais,^[58] mas relaciona-se de acordo com seus impulsos e interesses particulares com os objetos igualmente particulares. E assim neles se mantém, ao consumi-los, empregá-los e sacrificá-los para obter sua própria satisfação. Nesta relação negativa, o desejo requer para si não apenas a aparência superficial das coisas externas, mas elas mesmas em sua existência sensível concreta. O desejo não se satisfaria com meras pinturas da madeira que necessita ou com a pintura dos animais que anseia consumir. Do mesmo modo, o desejo não pode deixar o objeto subsistir em sua liberdade, pois seu impulso o impele a suprimir [*aufheben*] igualmente esta autonomia e liberdade das coisas externas, e a mostrar que elas estão aí apenas para serem destruídas e utilizadas. Ao mesmo tempo, porém, o sujeito, ao ser presa de interesses particulares limitados e negativos, também não é em si mesmo livre, pois não é determinado pela universalidade e racionalidade essenciais de sua vontade. Ele também não é livre em relação ao mundo exterior, pois o desejo permanece essencialmente determinado pelas coisas e a elas referido.

O homem não mantém com a obra de arte semelhante relação baseada no desejo. Ele permite que ela exista livremente para si como objeto, e se relaciona com ela não segundo o desejo, mas sim como se fosse um objeto existente apenas para o lado teórico do espírito. Por isso, a obra de arte, embora possua existência

[*Existenz*] sensível, não necessita de uma existência [*Dasein*] sensível-concreta e de uma vitalidade natural. Aliás, nem mesmo pode ficar presa a este terreno, na medida em que deve satisfazer apenas interesses espirituais e excluir de si todos os desejos. Também por esta razão o desejo prático considera as coisas naturais particulares orgânicas e inorgânicas superiores às obras de arte, pois podem lhe ser úteis, ao contrário destas que se revelam inúteis e somente podem ser fruídas por outras Formas do espírito.

ββ) Diante da intuição particular sensível e do desejo prático, uma segunda maneira na qual o dado presente no exterior pode ser para o espírito [59] é a pura relação teórica com a *inteligência*. A reflexão teórica sobre as coisas não tem interesse em consumi-las em sua particularidade, nem em satisfazer-se e manter-se sensivelmente por seu intermédio. Interessa-lhe conhecê-las em sua *universalidade*, encontrar sua essência e lei interior e em apreendê-las conforme seu conceito. Por conseguinte, o interesse teórico deixa as coisas particulares como são e recua diante delas como sensíveis particulares, uma vez que não é este aspecto particular sensível que a consideração da inteligência busca. Pois a inteligência racional não pertence, como os desejos, ao sujeito particular enquanto tal, mas somente ao particular como imediatamente universal em si mesmo. Na medida em que o homem se relaciona com as coisas segundo esta universalidade, é a sua razão universal que busca propriamente encontrar a si própria na natureza. Por meio disso, o homem busca restabelecer a essência interior das coisas que a existência sensível não pode imediatamente mostrar, embora esta constitua seu fundamento. Assim como não tem nada em comum com os impulsos dos desejos apenas práticos, a arte também não compartilha do interesse teórico na Forma científica, cuja satisfação é tarefa da *ciência*. Esta pode, na verdade, partir do sensível em sua singularidade e possuir, em seguida, uma concepção de como este elemento singular existe imediatamente em sua cor, forma, grandeza particular e assim por diante. Contudo, tomado isoladamente, este elemento sensível enquanto tal não tem então nenhuma outra relação com o espírito, pois a inteligência se dirige para o que é universal, para a lei, o pensamento e o conceito do objeto. Ela não somente abandona o objeto em sua particularidade imediata, mas o transforma interiormente de um sensível concreto em algo abstrato, algo pensado e, por conseguinte, faz do objeto algo de essencialmente diferente do que ele era em seu aparecer sensível. O interesse artístico, diferentemente da ciência, não age desta forma. Como a obra de arte é um objeto exterior que se manifesta numa determinidade imediata [60] e singularidade sensível, segundo a cor, a forma, o som ou a intuição particular e assim por diante, a reflexão sobre arte não pode

transcender a objetividade imediata que lhe é oferecida e querer captar o conceito desta objetividade como conceito universal, como faz a ciência.

O interesse artístico se distingue do interesse prático do desejo pelo fato de deixar seu objeto subsistir livremente em si mesmo, enquanto o desejo o destrói ao colocá-lo a seu serviço. Em contrapartida, a consideração artística se distingue de modo inverso da consideração teórica da inteligência científica, dado que se interessa pelo objeto em sua existência particular e não age para transformá-lo em seu pensamento e conceito universais.

γγ) Destas observações decorre que o sensível decerto tem de estar presente na obra de arte, mas somente deve aparecer como superfície e *aparência* do sensível. Pois, o espírito não busca no sensível da obra de arte nem a materialidade [*Materiatur*] concreta – a interna completude e expansão empíricas do organismo que o desejo requer –, nem o pensamento universal apenas ideal. O que ele quer é presença sensível que, mesmo devendo permanecer sensível, seja igualmente libertada do esqueleto de sua mera materialidade [*Materialität*]. O sensível na obra de arte foi elevado à mera *aparência* em comparação com a existência imediata das coisas naturais e a obra de arte se situa no *meio*, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. Ela *ainda não é* puro pensamento, mas apesar da sua sensibilidade, também *não é mais* mera existência material, como pedras, plantas e vida orgânica. O sensível na obra de arte já é ele mesmo um ideal [*ideeles*] que, contudo, por não ser o ideal [*ideeles*] do pensamento, ainda existe externamente como coisa. Esta *aparência* do sensível se apresenta externamente para o espírito [61] como a forma, o aspecto ou o som das coisas, isso quando ele permite que os objetos sejam livremente sem, contudo, descer à sua interioridade essencial, pois assim cessariam completamente de existir para ele como particulares e exteriores. Em vista disso, o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos *teóricos* da *visão* e da *audição*, enquanto que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da obra de arte. Pois o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas. O olfato tem a ver com a volatilização material através do ar, o paladar com a dissolução material dos objetos e o tato com o calor, o frio, o liso e assim por diante. Por esta razão estes sentidos não podem relacionar-se com os objetos da arte, que devem manter-se na sua autonomia real e não permitir somente uma relação sensível. Não é o belo da arte que agrada a estes sentidos. Por isso, a arte produz intencionalmente a partir do sensível apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões e não se deve pensar que é por mera impotência ou limitação que o homem sabe apenas apresentar uma superfície do sensível e esquemas quando cria obras de arte. Pois, estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim

de garantir, nesta forma, satisfação para interesses espirituais superiores, dado que possuem a capacidade de produzir para todas as profundezas da consciência uma ressonância e um eco no espírito. É neste sentido que o sensível é *espiritualizado* na arte, uma vez que *o espiritual* nela surge como sensibilizado.

β) Justamente por isso um produto da arte existe apenas na medida em que realizou sua passagem pelo espírito e originou-se da atividade produtora espiritual. Isto nos leva a outra pergunta que precisamos responder: como o lado sensível [62] necessário à arte é ativo no artista como subjetividade produtora? -- Este modo de produção contém em si mesmo, como atividade subjetiva, exatamente as mesmas determinações que anteriormente encontramos objetivamente na obra de arte. Ele deve ser atividade espiritual que, no entanto, ao mesmo tempo possui em si mesma o momento da sensibilidade e da imediatez. Por um lado, esta atividade não é somente trabalho mecânico, como mera habilidade inconsciente no manejo sensível, nem atividade formal segundo regras fixas a serem aprendidas. Por outro lado, ela também não é uma produção científica, que passa do sensível para representações e pensamentos abstratos ou opera totalmente no elemento do puro pensamento. Pelo contrário, os aspectos espiritual e sensível devem ser uma só coisa na produção artística. Assim, alguém poderia querer adotar o seguinte procedimento nas produções poéticas: que se conceba previamente, na forma de pensamentos prosaicos, o que deverá ser exposto, para só então apresentá-los em imagens, rimas e assim por diante, de tal modo que o imagético, como mero enfeite e adorno, somente é agregado às reflexões abstratas. Tal procedimento somente produziria poesia ruim, pois aqui estaria atuando como atividade *separada* o que na produção só tem valor em sua unidade indivisa. Este produzir autêntico, por outro lado, constitui a atividade da *fantasia artística*. Ela é a racionalidade que, como espírito, somente é na medida em que impele ativamente para a consciência, mesmo que primeiramente exponha o que traz em si mesma na Forma sensível. Esta atividade tem assim Conteúdo espiritual, mas que é figurado sensivelmente, porque somente neste modo sensível pode torná-lo consciente. Podemos compará-la com o modo de agir de um homem experiente, espirituoso e inteligente que, embora conheça profundamente a vida, a substância comum a todos os homens, aquilo que os move e os domina, no entanto, nem submete estes conhecimentos, para si próprios, a regras gerais, [63] nem sabe explicitá-los aos outros por meio de reflexões universais; antes, o que ocupa sua consciência é esclarecido, para si próprio e para os outros, sempre através de casos particulares, efetivos ou inventados, em exemplos adequados e assim por diante. Pois para sua representação tudo se configura em imagens concretas, determinadas segundo o tempo e o espaço, às quais não podem faltar os nomes e uma porção de outras circunstâncias exteriores. Tal tipo de imaginação baseia-se

antes na memória de situações e experiências vividas, ao invés de ser por si mesma criativa. A memória guarda e renova a singularidade e o aspecto exterior da ocorrência de tais fatos, assim como todas as suas circunstâncias, e não permite, em contrapartida, que a universalidade se imponha por conta própria. A fantasia artística produtiva, porém, é a fantasia de um grande espírito e de um grande ânimo, é o conceber e criar representações e figurações, mais precisamente, figurações dos mais profundos e universais interesses humanos numa exposição imagética totalmente determinada e sensível. Segue-se imediatamente que a fantasia, por um lado, repousa decerto num dom natural, no talento em geral, porque seu produzir precisa da sensibilidade. Fala-se também de talentos científicos, mas as ciências pressupõem apenas a aptidão universal para o pensamento que, em vez de se comportar de um modo natural como a fantasia, abstrai precisamente de toda atividade natural. Assim, pode-se dizer com mais razão que não há um talento científico específico, no sentido de um *mero* dom natural. A fantasia, pelo contrário, possui um modo de produção ao mesmo tempo instintivo, na medida em que o imagético e a sensibilidade essenciais da obra de arte devem estar subjetivamente presentes no artista como dom e impulso naturais; como agir inconsciente devem também pertencer ao lado natural do homem. É claro que a capacidade natural não constitui a totalidade do talento e do gênio, uma vez que a produção artística é igualmente de tipo espiritual e autoconsciente, antes a espiritualidade deve apenas, em geral, conter em si mesma um momento da formação e configuração naturais.[64] É por isso que todos podem, em maior ou menor grau, fazer arte, mas para alcançar o ponto em que a arte verdadeiramente começa é necessário talento artístico inato.

Na maior parte das vezes tal talento enquanto disposição natural já se anuncia na precoce juventude e se revela numa ansiedade turbulenta – viva e ativamente – para dar forma de modo imediato a um material sensível determinado, e em considerar esse tipo de expressão e comunicação como o único ou como o principal e o mais adequado. E assim, também a habilidade técnica precoce, quando é exercitada até certo ponto sem esforço, é um sinal de talento inato. Para o escultor tudo se transforma em formas e desde muito cedo ele apanha a argila para dar-lhe forma. As representações de tais talentos, o que os move e estimula internamente, se torna logo figura, desenho, melodia ou poema.

γ) Finalmente, em terceiro lugar, na arte o *conteúdo*, em certo sentido, também é retirado do sensível e da natureza. Ou, em todo caso, mesmo quando o conteúdo também é de tipo espiritual, este apenas estará habilitado quando o espiritual, como nas relações humanas, for exposto na forma dos fenômenos exteriormente reais.

3. Finalidade da Arte

Perguntamos, pois, qual o interesse, a *finalidade* que o homem se propõe na produção de tal conteúdo na Forma de obras de arte. Este foi o terceiro ponto de vista que estabelecemos com relação à obra de arte, cuja discussão pormenorizada nos conduzirá finalmente ao verdadeiro conceito da própria arte.

Se neste contexto lançarmos um olhar sobre a consciência comum, sua concepção mais corriqueira que nos pode ocorrer é a que se refere ao

a) princípio da *imitação da natureza*. [65] Segundo esta opinião, a imitação enquanto habilidade de reproduzir fielmente as configurações naturais, tal como existem, deve constituir a finalidade essencial da arte e o sucesso desta representação [*Darstellung*] correspondente à natureza deve proporcionar a satisfação plena.

α) Nesta determinação se encontra inicialmente apenas a finalidade inteiramente formal: que o homem faça pela segunda vez, na medida em que o permitam os seus meios, o que já está no mundo exterior e como aí está. Esta repetição, porém, pode ser imediatamente vista como um αα) esforço *supérfluo*, pois já temos diante de nós o que as pinturas, encenações teatrais e assim por diante expõem imitando, a saber, animais, cenas naturais e acontecimentos humanos que têm lugar em nossos jardins, na própria casa ou no círculo mais estreito ou mais amplo de nossas relações. E, mais precisamente, este esforço *supérfluo* pode até ser considerado como um jogo presunçoso que ββ) fica aquém da natureza. Pois, a arte é limitada em seus meios de exposição e pode produzir apenas ilusões unilaterais, como por exemplo, só pode produzir a aparência da efetividade para *um* sentido e, quando se restringe à finalidade formal da *mera imitação*, oferece de fato apenas a dissimulação da vida em vez da vitalidade efetiva em geral. É notório que os turcos, enquanto maometanos, não toleram pinturas, reproduções da figura humana e assim por diante. Quando James Bruce¹⁴, em sua viagem à Abissínia, mostrou pinturas de peixes a um turco, deixou-o imediatamente perplexo, mas logo em seguida recebeu a resposta: “Se este peixe no dia do Juízo final se levantar contra você e disser que ganhou um corpo, mas não uma alma viva, como você vai se justificar perante esta acusação?”. Na *Suna*¹⁵ lê-se que também o profeta já havia dito para as duas mulheres Ommi [66] Habiba e Ommi Selma que lhe contaram acerca de imagens em igrejas etíopes: “Estas imagens vão acusar seu criador no dia do Juízo”. – De fato, há igualmente exemplos de reprodução perfeitamente ilusória. As uvas pintadas por Zêuxis¹⁶ foram consideradas, desde antigamente, como triunfo da arte

14. James Bruce (1730-1794), explorador inglês.

15. Preceitos religiosos dos sunitas.

16. Esta anedota encontra-se em Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 36 (N. da T.).

e, ao mesmo tempo, como triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado. Poderíamos acrescentar a este exemplo antigo outro mais recente, o de Büttner¹⁷, sobre o macaco que roeu um besouro retratado em *Divertimentos com Insetos* [1741 e ss.] de Rösel¹⁸ que, apesar de ter deste modo estragado o mais belo exemplar da obra valiosa, foi imediatamente perdoado por seu dono, pois forneceu uma prova da exatidão da reprodução. Com esses e outros exemplos devemos, entretanto, ao menos perceber que, em vez de louvar obras de arte porque enganaram *inclusive* pombas e macacos, justamente devem apenas ser censurados aqueles que pensam elevar a obra de arte quando lhe predizem como fim último e supremo um efeito tão mesquinho. No conjunto, podemos dizer que, por meio da mera imitação, a arte não poderá subsistir na competição com a natureza, mas será semelhante a um verme que empreende a perseguição de um elefante. – γγ) Diante de tal fracasso sempre relativo da imitação perante o modelo da natureza, nada mais resta como finalidade senão o prazer no artifício [*Kunststück*], de produzir algo semelhante à natureza. E certamente o homem pode se alegrar de também produzir o que já existe por meio de seu próprio trabalho, habilidade e persistência. No entanto, quanto mais a reprodução for parecida com o modelo natural tão mais rapidamente esta alegria e admiração também se tornarão por si mesmas geladas e frias ou se transformarão em [67] tédio e antipatia. Já se falou com espírito sobre retratos que se parecem tanto com o retratado que chegam a ser repugnantes. Kant cita um outro exemplo¹⁹ em relação a este prazer no imitado enquanto tal, a saber, que logo estamos fartos com uma pessoa que sabe imitar perfeitamente o canto do rouxinol – e há quem realmente o faça –, e tão logo descobrimos que o autor é uma pessoa, imediatamente ficamos enfasiados com tal canto. Reconhecemos nisso nada mais do que um artifício [*Kunststück*], que não é produção livre da natureza nem uma obra de arte [*Kunstwerk*]; pois esperamos da livre força produtiva do homem algo ainda bem diferente de tal música, a qual nos interessa apenas quando sem nenhuma intenção, como o canto do rouxinol, é semelhante ao tom da sensação [*Empfindung*] humana e brota de uma vida [*Lebendigkeit*] peculiar. Em geral, essa alegria decorrente da habilidade de imitar não pode deixar de ser sempre limitada e convém mais ao homem alegrar-se com aquilo que produz

17. Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), cientista natural.

18. August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759), zoólogo e pintor.

19. No final do § 42 “Sobre o interesse intelectual no belo” da *Crítica do Juízo*. Note-se, entretanto, que Kant cita este exemplo para afirmar a superioridade do belo natural sobre a tentativa de sua mera reprodução, ao passo que para Hegel o acento está colocado na questão da inferioridade da mera imitação em relação à natureza enquanto tal. O alvo de Kant é, neste momento da *Crítica do Juízo*, a superioridade do belo natural, ao passo que para Hegel o é apenas a inferioridade da mera imitação da natureza (N. da T.).

a partir de si mesmo. Neste sentido, a descoberta de qualquer obra técnica insignificante tem valor mais alto e o homem pode orgulhar-se mais de ter descoberto o martelo, o prego e assim por diante do que produzir artifícios por meio da imitação. Pois a esta competição abstratamente imitativa devemos comparar o artifício de alguém que, sem errar, aprendeu a lançar ervilhas por um pequeno orifício. Tal homem se apresentou com esta habilidade para Alexandre e este o presenteou com um alqueire de ervilhas como recompensa por esta arte inútil e sem Conteúdo.

β) Além disso, na medida em que o princípio da imitação é totalmente formal, quando transformado em finalidade desaparece o próprio *belo objetivo*. Pois não se trata mais de saber como se constitui o *que* deve ser imitado, mas somente de que seja imitado *corretamente*. O objeto e o conteúdo do belo são vistos como completamente indiferentes. Se falamos da diferença entre o belo e o feio em animais, pessoas, [68] locais e caracteres, essa diferença para aquele princípio permanece como algo que não pertence propriamente à arte, para a qual resta apenas a imitação abstrata. Assim, no que diz respeito à escolha dos objetos e sua diferença entre beleza e feiúra junto à mencionada deficiência de um critério para as Formas infinitas da natureza, a última palavra só pode ser dada pelo *gosto subjetivo*, que não se submete a regras nem pode ser discutido. Com efeito, se na escolha dos objetos a serem expostos partimos do que *os homens* acham belo ou feio e por isso digno de ser imitado pela arte, se partimos de seu gosto, permanecem abertos todos os âmbitos de objetos da natureza, sendo que os apaixonados por cada um deles não os abandonarão facilmente. Assim, se entre os homens acontece que nem todo marido acha sua mulher bela, todo noivo julga bela a sua noiva — e até mesmo exclusivamente bela; e é uma sorte para as duas partes que o gosto subjetivo não tenha nenhuma regra rigorosa para esta beleza. Se deixarmos os indivíduos singulares e seu gosto contingente completamente de lado e observarmos o gosto das *nações*, veremos que também este é da maior heterogeneidade e oposição. Quantas vezes já não ouvimos falar que uma beleza européia irá desagradar um chinês ou mesmo um hotentote, dado que o chinês possui um conceito de beleza totalmente diferente daquele do negro e que o conceito deste é, por sua vez, diferente do conceito europeu de beleza e assim por diante? Aliás, se observarmos [*betrachten*] as obras de arte daqueles povos não europeus, suas imagens de deuses, por exemplo, que nasceram de sua fantasia como veneráveis e sublimes, podem aparecer para nós como os mais monstruosos ídolos e sua música pode soar aos nossos ouvidos como a mais horrível, do mesmo modo que eles poderão achar nossas esculturas, pinturas e músicas insignificantes ou feias.

[69] γ) Mas, se fizermos abstração de um princípio objetivo para a arte, se o belo deve continuar repousando sobre o gosto subjetivo e particular, perceberemos,

ainda assim, por parte da própria arte, que a imitação da natureza, mesmo que pareça ser um princípio universal e, na verdade, um princípio defendido por grande autoridade, pelo menos nesta Forma geral e inteiramente abstrata não pode ser aceita. Se atentarmos, pois, para as diferentes artes, imediatamente admitiremos que, embora a *pintura* e a *escultura* exponham objetos que sejam semelhantes aos naturais ou extraíam seu tipo essencialmente da natureza, em contrapartida, nem as obras da *arquitetura*, que também faz parte das artes *belas*, e muito menos as da poesia, na medida em que estas não se limitam à mera descrição, podem ser chamadas de imitações da natureza. E se quiséssemos manter a validade deste ponto de vista para os últimos exemplos seríamos forçados a fazer grandes rodeios, pois precisaríamos condicionar o enunciado de várias maneiras e pelo menos reduzir a assim chamada verdade à verossimilhança. No entanto, com a verossimilhança surgiria novamente uma grande dificuldade na determinação do que é e do que não é verossimilhante e, além disso, não iríamos querer e nem seríamos capazes de excluir da poesia as invenções totalmente arbitrárias e completamente fantásticas.

Portanto, a finalidade da arte deve residir ainda em algo distinto da mera imitação formal do que está diante de nós, pois esta imitação em todos os casos só traz à luz artificios [*Kunststücke*] técnicos, mas não obras de arte [*Kunstwerke*]. Um momento essencial na obra de arte reside decerto no fato de ter como fundamento a configuração natural, dado que suas manifestações [*darstellt*] tem a Forma do fenômeno exterior e, assim, também ao mesmo tempo natural. Para a pintura, por exemplo, um estudo importante consiste em conhecer detalhadamente e imitar as cores em suas mútuas relações, os efeitos de luz, reflexos e assim por diante, como também as Formas [*Formen*] e formas [*Gestalten*] dos [70] objetos até em suas mínimas nuances. A este respeito também se restabeleceu, pois, principalmente em época recente, o princípio da imitação da natureza e da naturalidade em geral, a fim de reconduzir a arte da fraqueza e nebulosidade na qual tinha decaído para o vigor e certeza da natureza ou, por outro lado, a fim de que se recorresse à consequência em si mesma firme, regular e imediata da natureza contra o que é convencional e feito apenas arbitrariamente, isto é, tanto falta de arte [*Kunstlose*] quanto de natureza [*Naturlose*] e que levou a arte a se perder. Embora segundo certo ponto de vista este esforço seja correto, a exigência de naturalidade enquanto tal não é, porém, o substancial e primordial que fundamenta a arte; portanto, mesmo que o aparecer exterior em sua naturalidade constitua uma determinação essencial, a naturalidade existente não é a regra da arte e nem a mera imitação dos fenômenos exteriores enquanto exteriores não é a finalidade da arte.

b) Conseqüentemente, pergunta-se: qual é afinal o conteúdo da arte e por que este conteúdo deve ser representado [*darzustellen*]? A este respeito surge em nossa

consciência a opinião comum que afirma como tarefa e finalidade da arte trazer ao nosso sentido, ao nosso sentimento e entusiasmo tudo o que possui um lugar no espírito humano. A arte deve efetivar em nós aquele conhecido enunciado: "*Nihil humani a me alienum puto*"²⁰. – Sua finalidade é assim expressa: despertar e avivar as impressões [*Gefühlen*], as inclinações e paixões adormecidas de *todo tipo*; *preencher* o coração; permitir que os homens possam sentir – desenvolvido ou não – tudo o que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu ser mais íntimo e secreto; permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos; oferecer para o prazer dos sentimentos [*Gefühle*] e da intuição o que o espírito possui de essencial e de superior em seu pensamento e na Idéia, [71] a saber, a magnificência do nobre, do eterno e do verdadeiro; igualmente, tornar apreensível o infortúnio e a miséria, o mal e o crime; ensinar a conhecer intimamente tudo o que é horrível e horripilante assim como o que é prazeroso e beato; e por fim, deixar a fantasia livre no jogo ocioso da imaginação assim como deixar as intuições e sentimentos sensivelmente excitantes se regalarem num encanto sedutor. A arte deve, por um lado, agarrar esta riqueza onipresente do conteúdo para completar a experiência natural de nossa existência exterior; por outro lado, deve excitar aquelas paixões em geral para que as experiências da vida não nos deixem insensíveis e então possamos alcançar a predisposição para todos os fenômenos. Mas tal excitação neste âmbito não se dá pela própria experiência efetiva, e sim apenas por sua aparência, uma vez que a arte coloca ilusoriamente suas produções no lugar da efetividade. A possibilidade desta ilusão por meio da aparência da arte reside na necessidade de toda efetividade no homem passar pelo *medium* da intuição e da representação, sendo que apenas por meio deste *medium* penetra no ânimo e na vontade. Aqui, pois, é indiferente se a efetividade exterior imediata recorre a ele ou se isso ocorre por meio de um outro caminho, a saber, mediante imagens, sinais e representações, que possuem em si mesmos o conteúdo da efetividade e o representam [*darstellen*]. O ser humano pode representar coisas que não são efetivas como se o fossem. Se uma situação, uma relação e qualquer conteúdo da vida em geral são trazidos a nós pela efetividade exterior ou apenas pela aparência dela: para o nosso ânimo é indiferente, a fim de nos afligir e alegrar, nos comover e abalar segundo a essência de tal Conteúdo assim como fazer com que nos atravessem os

20. Em latim no original. A expressão completa de Terêncio, *Heautontimoroumenos*, I 1, 77 é: "*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*". Na tradução de Walter de Medeiros ("O homem que se puniu a si mesmo", Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993): "Sou um homem: e nada do que é humano eu considero alheio à minha natureza" (N. da T.).

sentimentos [*Gefühle*] e as paixões de ódio, de cólera, de compaixão, de angústia, de temor, de amor, de atenção e de [72] admiração, de honra e de glória.

Este despertar de todos os sentimentos em nós, a passagem de nosso ânimo por todos os conteúdos da vida e a efetivação de todos estes movimentos interiores por meio de uma presença exterior apenas ilusória é o que principalmente se considera neste contexto como o poder peculiar e característico da arte.

Mas, na medida em que a arte deve possuir a determinação de por este modo gravar coisas boas e ruins no ânimo e na representação, fortificar para o que é mais nobre e dissuadir os sentimentos [*Gefühlen*] de prazer os mais sensíveis e egoístas, estabeleceu-se para ela apenas uma tarefa totalmente formal e, na ausência de uma finalidade por si sólida, ela apenas fornece a Forma vazia para todo tipo possível de conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*].

e) Com efeito, a arte também possui este lado formal de poder colocar diante da intuição e dos sentimentos todas as matérias possíveis e adorná-las, assim como o pensamento racional [*räsonierende Gedanke*] é capaz de trabalhar igualmente todos os objetos e modos de ação possíveis e provê-los com fundamentos e justificações. Frente a esta multiplicidade do conteúdo, porém, impõe-se imediatamente a observação de que os diferentes sentimentos e representações que a arte precisa estimular e consolidar, se entrecruzam, se contradizem e se suprimem [*aufheben*] mutuamente. Deste ponto de vista, inclusive, quanto mais a arte estimula sentimentos opostos, mais ela é apenas a ampliação da contradição existente entre os sentimentos [*Gefühle*] e as paixões, fazendo com que cambaleemos baquicamente de um lado para o outro; ou leva igualmente à sofística e ao ceticismo, como o raciocinar [*Räsonnement*]. Por isso, esta multiplicidade da própria matéria nos obriga a não nos atermos a uma determinação tão formal, na medida em que a racionalidade que penetra nesta diversidade heterogênea estabelece a exigência de ver sair destes elementos contraditórios ainda uma finalidade superior, em si mesma mais universal [73] e que possa ser por ela alcançada. Também à vida dos homens em sociedade e ao Estado atribui-se o fim último de desenvolver e levar à manifestação *todas* as capacidades humanas e *todas* as forças individuais em *todos* os sentidos e direções. Mas contra um parecer tão formal surge logo a questão de saber em qual *unidade* estas formações diversas devem se reunir, que *objetivo único* devem possuir como seu conceito fundamental e finalidade última. Assim como no conceito de Estado também no conceito de arte surge a necessidade tanto de uma finalidade *comum* às partes singulares quanto de uma finalidade *substancial* superior.

Enquanto tal finalidade substancial, surge à reflexão inicialmente a consideração de que a arte tem como capacidade e vocação suavizar a selvageria dos apetites.

α) No que se refere a este primeiro parecer, deve apenas ser averiguado em qual lado peculiar da arte reside a possibilidade de superar a brutalidade, domar e formar os impulsos, as inclinações e paixões. A brutalidade em geral encontra seu fundamento num egoísmo direto dos impulsos, os quais buscam expressa e exclusivamente apenas a satisfação de seus apetites. O apetite é tão mais brutal e imperioso quanto mais particular e limitado for, pois assim apodera-se de *todo o homem*, de tal modo que o homem não possui mais o poder de, enquanto ser universal, ser para si e se separar desta determinação. E quando neste caso o homem também afirma: "A paixão é mais forte do que eu", o eu abstrato está, na verdade, para a consciência, separado da paixão particular, mas isso apenas de modo formal, já que com esta separação apenas é dito que frente à violência da paixão o eu enquanto universalidade não entra, de fato, em consideração. A selvageria da paixão consiste, pois, na unidade do eu enquanto universalidade com o conteúdo limitado de seus apetites, de tal modo que o homem não possui mais nenhuma vontade fora desta paixão singular.[74] A arte já suaviza tal brutalidade e força indômita das paixões quando expõe para o homem o que ele sente e faz em tal estado. E mesmo que a arte se limitasse a apresentar para a intuição pinturas de paixões, que tivesse inclusive que adulá-la, nisso já residiria uma força de suavização, já que por meio disso o homem pelo menos tomaria consciência do que ele *é* imediatamente. Pois então o homem *considera* seus impulsos e inclinações, e enquanto antes eles o arrebataavam irrefletidamente, agora ele os vê como exteriores a si e, por estarem objetivamente à sua frente, já começa a se libertar deles. Por isso, freqüentemente pode acontecer que o artista, tomado pela dor, suavize e enfraqueça a intensidade de seu próprio sentimento ao expô-lo para si mesmo. E mesmo nas lágrimas já encontramos um consolo; o ser humano que de início está totalmente envolvido e concentrado na dor, consegue pelo menos manifestar de um modo imediato o que é apenas interior. No entanto, é um alívio maior expressar o interior em palavras, imagens, sons e formas. Por esta razão, era um bom e velho costume empregar carpideiras em casos de morte e enterros, para manifestar intuitivamente a dor. Também por meio de expressões de condolências é apresentado para o ser humano o conteúdo de seu infortúnio; ao discorrer sobre o infortúnio, o homem tem de refletir sobre ele, o que o alivia. E, assim, o choro e o desabafo são há muito tempo considerados como meios de nos libertarmos do peso opressor do desgosto ou, pelo menos, para aliviar o coração. A suavização da potência das paixões encontra, por conseguinte, seu fundamento universal no fato de o homem se livrar do aprisionamento imediato provocado por um sentimento e se tornar consciente dele como algo que lhe é exterior, com o qual ele apenas deve relacionar-se de um modo ideal. A arte nos liberta da potência da sensibilidade por meio de suas representações [*Darstellungen*] [75] dentro

da esfera sensível. Podemos, na verdade, tomar de diferentes maneiras a afirmação corrente segundo a qual o homem deve manter-se numa unidade imediata com a natureza; mas tal unidade em sua abstração é justamente brutalidade e selvageria, ao passo que a arte dissolve esta unidade para o ser humano, o levanta com mãos suaves para fora desta prisão da natureza. A ocupação com os objetos da arte permanece puramente teórica e com isso chama a atenção primeiramente para as representações [*Darstellungen*] artísticas em geral, e em seguida igualmente para o significado delas, para a comparação com outro conteúdo e para a abertura à universalidade da consideração e seus pontos de vista.

β) Disso se deduz de modo totalmente conseqüente a segunda determinação que se estabeleceu para a arte como sua finalidade essencial, a saber, a *purificação* das paixões, a instrução e o aperfeiçoamento *moral*. Pois a determinação de que a arte deve refrear a brutalidade, formar as paixões, permaneceu totalmente formal e universal, de modo que se tratava novamente de uma espécie *determinada* e do *objetivo* essencial desta formação.

αα) A perspectiva da purificação das paixões, na verdade, sofre da mesma deficiência encontrada anteriormente na suavização dos desejos, embora ressalte pelo menos mais vivamente a necessidade de uma medida para as representações [*Darstellungen*] artísticas, por meio da qual possa ser averiguada a dignidade ou não da arte. Esta medida é justamente a eficiência na separação do puro e do impuro nas paixões. Por isso, ela precisa de um conteúdo que seja capaz de manifestar esta força purificadora; e na medida em que a finalidade substancial da arte deve ser a produção de tal efeito, o conteúdo purificador deve tornar-se consciente segundo sua *universalidade* e *essencialidade*.

ββ) A partir deste último ponto de vista foi definido que a finalidade da arte [76] consiste na *instrução*. Por um lado, a peculiaridade da arte consiste em mover os sentimentos [*Gefühle*] e na satisfação que decorre deste mover, mesmo do temor, da compaixão, da comoção e abalo dolorosos – trata-se, portanto, da satisfação que reside no interesse satisfeito de sentimentos [*Gefühle*] e paixões e, conseqüentemente, do comprazimento, diversão e deleite que sentimos com objetos artísticos, com sua exposição e efeito. Por outro lado, esta finalidade deve encontrar sua medida mais alta apenas na instrução, na *fabula docet*²¹ e, com isso, na utilidade que a obra de arte pode manifestar para o sujeito²². A este respeito a sentença de Horácio

*Et prodesse volunt et delectare poetæ*²³

21. Em latim no original: "a moral" (N. da T.).

22. "Sujeito" no sentido da "audiência" ou do "espectador" (N. da T.).

23. Em latim no original. A passagem se encontra em *Ars Poetica*, v. 333: "*aut prodesse volunt aut delectare poetæ*" (os poetas querem ou ser úteis ou agradáveis).

contém de modo concentrado e em poucas palavras o que mais tarde foi executado e trivializado em grau infinito e se tornou a expressão mais superficial da arte em seu aspecto mais exterior. — No que se refere a tal instrução deve-se logo perguntar se ela deve estar contida direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente na obra de arte. — Tratando-se de fato de uma finalidade universal e não contingente, este fim último, junto à espiritualidade essencial da arte, apenas pode ser ele mesmo espiritual e, na verdade, uma existência não contingente, mas em si e para si. Em relação à instrução, esta finalidade somente poderia consistir em tornar consciente por meio da obra de arte um Conteúdo espiritual e essencial em si e por si. Desta perspectiva podemos afirmar que quanto mais alto a arte se coloca tanto mais precisa acolher em si mesma tal conteúdo e buscar, apenas na essência deste conteúdo, a medida que permite avaliar se o que foi expresso é ou não adequado. Com efeito, a arte foi o primeiro *mestre* dos povos.

Mas se a finalidade da instrução deve ser tratada como finalidade, de tal modo que a natureza universal do Conteúdo exposto [77] deva surgir e ser explicitada diretamente por si como enunciado abstrato, reflexão prosaica e doutrina universal e não apenas estar contida indireta e implicitamente na configuração artística concreta, então a forma sensível e plástica, que justamente faz com que a obra de arte seja uma obra de *arte*, se torna por meio de tal separação apenas um acréscimo ocioso, um invólucro que, como *mero invólucro*, é apenas uma aparência, que foi expressamente estabelecida como mera aparência. E, assim, a própria natureza da obra de arte é deturpada. Pois a obra de arte deve tornar consciente um conteúdo não em sua universalidade enquanto tal, mas nesta universalidade pura e simplesmente individualizada, sensível e singular. Se a obra de arte não parte deste princípio, mas acentua a universalidade como finalidade de ensinamentos abstratos, então o elemento plástico e sensível é apenas um adorno exterior e supérfluo e a obra de arte é algo em si mesmo fracionado, onde a Forma e o conteúdo não aparecem mais como amalgamados um ao outro. A singularidade sensível e a universalidade espiritual tornaram-se com isso exteriores uma a outra. — Se além disso a finalidade da arte é limitada por esta utilidade *instrutiva*, o outro lado, a saber, o do comprazimento, do entretenimento e do deleite torna-se *inessencial* e deve apenas ter sua substância na utilidade do ensinamento, que ele acompanha. Isso implica, porém, que a arte não traz em si mesma sua determinação e finalidade última, mas que seu conceito reside em algo diferente, a quem ela serve como *meio*. A arte é neste caso apenas um dentre outros muitos meios que se mostram úteis e podem ser empregados para a finalidade da instrução. E assim chegamos ao limite em que a arte precisa deixar de ser arte, deixar de ser finalidade para si mesma, já que foi rebaixada a um mero jogo de entretenimento ou a um mero meio de instrução.

INTRODUÇÃO

γγ) Esta linha limitrofe se apresenta ainda mais nitidamente quando, por sua vez, perguntamos por um objetivo e finalidade superiores,[78] em vista dos quais as paixões devem ser purificadas e os homens instruídos. Em tempos recentes esse objetivo freqüentemente foi apresentado como aperfeiçoamento *moral* e foi estabelecido que arte teria como finalidade preparar as inclinações e impulsos para a perfeição *moral* e conduzir para este objetivo final. Esta concepção reúne instrução e purificação, pois a arte, por meio do conhecimento do bem verdadeiramente moral e, assim, por meio da instrução, deve ao mesmo tempo incitar à purificação e somente então deve realizar o aperfeiçoamento do ser humano enquanto sua utilidade e finalidade suprema.

Quanto à relação da arte com o aperfeiçoamento moral, podemos inicialmente afirmar o que já afirmamos sobre a finalidade da instrução. É fácil aceitar que em seu princípio a arte não pode ter como intenção a imoralidade e sua promoção. Contudo, há uma diferença entre ter como finalidade explícita da exposição a imoralidade e não ter como finalidade explícita da exposição o que é moral. De toda obra de arte autêntica podemos tirar uma boa moral, embora isso dependa de uma explicação e, desse modo, de *quem* extrai a moral. Assim, alguém pode defender descrições as mais contrárias à ética baseado no fato de que é preciso conhecer o mal e o pecado para que se possa agir moralmente. Em contrapartida, falou-se que a representação [*Darstellung*] de Maria Madalena, a bela pecadora que depois fez penitência, já levou muita gente ao pecado, já que a arte faz parecer belo praticar penitência, e para isso é preciso antes pecar. — Mas a doutrina do melhoramento moral, apresentada de modo conseqüente, não se contentará em também poder extrair uma moral da arte; pelo contrário, ela irá querer que a doutrina moral brilhe claramente como a finalidade substancial da obra de arte e, inclusive, querer expressamente apenas permitir que sejam expostos objetos, caracteres, ações e acontecimentos morais. Pois a arte pode escolher seus [79] objetos, ao contrário da historiografia ou das ciências, para as quais a matéria é dada.

Para que se possa, segundo esta perspectiva, julgar de modo fundamental o parecer da finalidade moral da arte, devemos sobretudo perguntar qual o ponto de vista particular da moral que é pretendido por este parecer. Observemos mais atentamente o ponto de vista da moral como hoje no melhor sentido da palavra podemos tomá-lo e logo veremos que seu conceito não coincide imediatamente com o que antes se denominava em geral de virtude, eticidade, honradez e assim por diante. Um homem eticamente virtuoso não é já por si mesmo *moral*. Pois à moral pertence a *reflexão* e a consciência determinada sobre o que é conforme ao dever e ao agir a partir desta tomada de consciência prévia. O dever mesmo é a lei da vontade que o homem estabelece livremente a partir de si, e ele deve decidir-se segun-

do este dever em vista do dever e de seu cumprimento, na medida em que somente faz o bem porque adquiriu a certeza de que isso é o bem. Mas esta lei, este dever que é escolhido e seguido como norma pelo dever a partir de uma certeza livre e consciência interior, é para si a universalidade abstrata da vontade, que possui sua contraposição direta na natureza, nos impulsos sensíveis, nos interesses egoístas, nas paixões e em tudo que, em resumo, se denomina ânimo e coração. Nesta contraposição, um lado é tratado de tal modo que *anula* [*aufhebt*] o outro, e dado que os dois estão presentes no sujeito como opostos, este possui a possibilidade de a partir de si decidir seguir um ou outro. Mas tal decisão e ação decorrente desta decisão somente serão morais segundo este ponto de vista quando, por um lado, emanarem da livre certeza do dever e, por outro lado, da vitória não apenas sobre a vontade particular, os impulsos naturais, as inclinações, as paixões e assim por diante, mas também sobre os sentimentos [*Gefühle*] nobres e [80] impulsos superiores. Pois a moderna concepção moral parte da firme contraposição da vontade em sua universalidade espiritual e em sua particularidade sensível natural e não consiste na mediação completa destes lados opostos, mas numa luta mútua de opostos que traz consigo a exigência de que os impulsos em sua disputa com o dever se afastem dele.

Esta contraposição não surge, pois, apenas para a consciência no âmbito limitado da ação moral, mas se distingue como uma cisão e oposição radicais do que é *em si e para si* e do que é realidade exterior e existência. Tomada de modo totalmente abstrato, trata-se da contraposição do universal, que é fixado para si contra o particular do mesmo modo como este, por seu lado, é fixado contra o universal; mais concretamente, ela aparece na natureza como contraposição da lei abstrata e da plenitude dos fenômenos singulares, para si também peculiares. No espírito ela se mostra no que é sensível e espiritual no homem, como a luta do espírito contra a carne; do dever pelo dever, da lei fria com o interesse particular, o ânimo caloroso, as inclinações e propensões sensíveis e o individual em geral; como a dura contraposição entre a liberdade interior e a necessidade da natureza exterior; além disso, como a contradição entre o conceito morto, em si mesmo vazio, e a vitalidade completa e concreta, entre a teoria, o pensamento subjetivo e a existência objetiva e a experiência.

Estas são contraposições que não foram inventadas pela argúcia da reflexão ou pelo parecer escolar da filosofia, mas desde antigamente ocuparam e inquietaram de forma variada a consciência humana, mesmo que tenham sido apenas apresentadas de modo mais claro pela formação recente e tenham sido por ela elevadas ao topo da mais dura contradição. A formação espiritual, o entendimento moderno produz no homem esta contraposição que o torna anfíbio, [81] pois ele precisa viver em dois mundos que se contradizem, de tal sorte que a consciência, nesta contradição, também se dirige para lá e para cá e, jogada de um lado para o outro, é incapaz

de satisfazer-se por si tanto num quanto noutra lado. Pois, por um lado, vemos o homem aprisionado na efetividade comum e na temporalidade terrena, oprimido pela carência e miséria, importunado pela natureza, sufocado na matéria, nos fins sensíveis e seu prazer, dominado e arrebatado por impulsos naturais e paixões; por outro lado, ele se ergue para as idéias eternas, para um reino do pensamento e da liberdade, fornece para si enquanto vontade leis universais e determinações, despe o mundo de sua efetividade viva e florescente e o redime em abstrações, na medida em que o espírito reivindica seu direito e sua dignidade na ilegitimidade e na sevícia da natureza, a quem devolve a miséria e violência que dela experimentou. Mas mediante esta discrepância entre a vida e a consciência apresenta-se para a formação moderna e seu entendimento a exigência de que tal contradição se solucione. O entendimento, contudo, não consegue separar-se da solidez das contraposições; a solução para a consciência permanece, por isso, num mero *dever* [*Sollen*] e o presente e a efetividade se movimentam apenas na inquieta oscilação entre duas alternativas, na busca de uma reconciliação sem encontrá-la. Surge então a questão se tal contraposição, penetrante e universal, que não consegue ultrapassar o mero *dever* [*Sollen*] e o *postulado* da solução, é o verdadeiro em si e para si e o supremo fim último em geral. Se a formação universal incorreu em tal contradição, torna-se tarefa da filosofia superar estas contraposições, isto é, mostrar que nem um em sua abstração nem outro em idêntica unilateralidade possuem a verdade, mas ambos se solucionam por si; a verdade está apenas na reconciliação e mediação de ambos e esta mediação não é uma mera exigência,^[82] mas o que em si e para si está realizado [*Vollbrachte*] e o que constantemente se realiza [*Vollbringende*]. Este conhecimento coincide imediatamente com a crença e volição espontâneos, que justamente tem constantemente esta contraposição solucionada na representação e a estabelecem e realizam para si como finalidade na ação. A filosofia apenas fornece o conhecimento pensante da essência da contraposição, na medida em que mostra que a verdade é apenas sua solução e, na verdade, não no sentido de que a contraposição e seus lados *não* estão na reconciliação, mas que estão nela.

Na medida em que o derradeiro fim último, o aperfeiçoamento moral, apontou para um ponto de vista superior, necessitamos também reclamá-lo para a arte. Por meio disso, suprime-se imediatamente a falsa posição da qual já falamos, de que a arte, como meio para fins morais e fins morais últimos do mundo em geral, deve servir pela instrução e pelo aperfeiçoamento e ter, assim, seus fins substanciais não em si mesma, mas num outro elemento. Se mesmo assim ainda continuamos falando de um fim último, devemos afastar da questão de uma finalidade de concepção equivocada que insiste na significação acessória por uma utilidade. O equívoco reside aqui no fato de a obra de arte ter de, desse modo, se referir à outra

coisa, que se estabelece para a consciência como o essencial e o que tem de ser [*Seinsollende*], de tal modo que a obra de arte somente tem validade como um instrumento útil para a realização deste fim, válido de modo autônomo por si mesmo e exterior ao âmbito artístico. Contra isso deve ser afirmado que a obra de arte deve revelar a *verdade* na Forma da configuração artística sensível, isto é, ela é chamada a expor aquela contraposição reconciliada e, com isso, possui seu fim último em si mesma, nesta exposição e revelação mesmas. Pois outros fins como a instrução, a purificação, o aperfeiçoamento, a aquisição de dinheiro e a aspiração à fama e à honra não interessam à obra de arte enquanto tal e não determinam seu conceito.

[83] DEDUÇÃO HISTÓRICA DO VERDADEIRO CONCEITO DA ARTE

Devemos apreender o conceito da arte em sua necessidade interna a partir do ponto de vista em que cessa a consideração reflexiva, uma vez que a atenção e o conhecimento verdadeiros da arte também partiram historicamente desta ótica. Pois aquela contraposição mencionada anteriormente impôs-se não apenas no seio da formação da reflexão em geral, mas igualmente na filosofia enquanto tal, e somente depois que esta soube superar de modo fundamental esta oposição, ela atingiu seu autêntico conceito como também o conceito da natureza e da arte.

Deste modo, este ponto de vista significa o reavivamento da filosofia em geral, como também dá ciência da arte.¹ Aliás, tanto a estética como ciência devem seu verdadeiro nascimento a este reavivamento assim como a arte sua alta estima.

Por isso, gostaria de mencionar brevemente a história desta passagem que tenho em mente, seja por causa do aspecto histórico, seja para melhor indicar os pontos de vista; já que são eles que interessam e é sobre o fundamento deles que gostaríamos de construir nossa obra. Este fundamento, seguindo sua determinação mais geral, se encontra no fato de que o belo artístico foi reconhecido como um dos meios que resolve e reconduz a uma unidade aquela contraposição e contradição entre o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza – tanto a que aparece externamente quanto a que é interior e pertence ao sentimento [*Gefühl*] e ao ânimo subjetivos.

1. A Filosofia Kantiana

Já a filosofia *kantiana* não apenas sentiu este ponto de unificação em sua necessidade, como também o reconheceu e o representou [84] de modo determinado. Foi Kant quem de fato transformou em fundamento a racionalidade que se refere a si, a liberdade e a autoconsciência que se encontra e se reconhece infinitamente

em si mesma, tanto para a inteligência quanto para a vontade. Este conhecimento do caráter absoluto da razão em si mesma, que nos tempos modernos provocou a virada da filosofia, este ponto de partida absoluto deve ser reconhecido e não deve ser refutado na filosofia kantiana, mesmo que se a tome como insatisfatória. Mas, na medida em que Kant novamente recaiu na firme contraposição do pensamento subjetivo e dos objetos objetivos [*objektiven Gegenständen*], da universalidade abstrata e da singularidade sensível da vontade, foi ele principalmente quem estimulou a contraposição anteriormente mencionada da moralidade, fazendo dela a questão suprema, pois, além disso, elevou o lado prático do espírito acima do teórico. Nesta firmeza da contraposição, reconhecida pelo pensamento do entendimento, não lhe restou outra saída a não ser proferir a unidade apenas na Forma de idéias subjetivas da razão, para as quais não podia ser demonstrada uma efetividade adequada, como também em postulados que devem ser deduzidos da razão prática, mas, segundo Kant, seu ser em-si [*Ansich*] não pode ser conhecido pelo pensamento e cuja realização prática permaneceu um mero dever [*Sollen*] sempre empurrado ao infinito. E assim Kant realmente representou a contradição reconciliada, mas não conseguiu desenvolver cientificamente sua essência verdadeira nem demonstrá-la como a única e verdadeira efetividade. Em seguida, Kant certamente continuou a questão na medida em que novamente encontrou a unidade exigida naquilo que denominou de *entendimento intuitivo*; mas também aqui ele ficou uma vez mais preso à contraposição entre o subjetivo e objetivo, de tal modo que ele indica a solução abstrata da contraposição entre o conceito e a realidade, a universalidade e a particularidade, o entendimento e a sensibilidade e, com isso, a Idéia; porém, novamente transformou esta solução e reconciliação em algo [85] *subjetivo* e não em algo em si e para si verdadeiro e efetivo. Neste contexto é instrutiva e notável sua *Crítica do Juízo*, onde trata do juízo estético e teleológico. Os belos objetos da natureza e da arte e os produtos da natureza conforme a fins, a partir dos quais Kant se aproxima do conceito do orgânico e do vivente, ele apenas examina por meio da reflexão que os julga subjetivamente. Na verdade, define o juízo em geral como “a faculdade de pensar o particular como contido no universal”, e denomina de *reflexionante* o juízo, “quando apenas lhe é dado o particular, para o qual deve encontrar o universal”²⁴. Para tanto, o juízo necessita de uma lei, de um princípio que deve ser dado por ele mesmo; esta lei Kant estabelece como sendo a *conformidade a fins* [*Zweckmäßigkeit*]. No conceito de liberdade da razão prática o cumprimento da finalidade permanece preso a um mero dever [*Sollen*]; no juízo teleológico sobre o vivente, porém, Kant trata do organismo vivente de tal modo que o conceito, o universal, ainda contenha

24. “Introdução”, IV.

o particular e, como fim, determine o particular e o exterior, a constituição dos membros não a partir de fora, mas de dentro para fora, de tal modo que o particular corresponda por si mesmo à finalidade. Mediante tal juízo, contudo, não deve novamente ser conhecida a natureza objetiva do objeto, mas apenas ser expresso um modo de refletir subjetivo. De modo análogo Kant concebe o juízo *estético*, de tal modo que ele não provém do entendimento enquanto tal – enquanto faculdade de conceitos –, nem da intuição sensível e de sua multiplicidade variada, mas do livre jogo do entendimento e da imaginação. Nesta unanimidade das faculdades de conhecimento, o objeto é referido ao sujeito e seu sentimento [*Gefühl*] de prazer e de comprazimento.

[86] a) Mas este comprazimento deve ser primeiramente destituído de todo interesse, isto é, não deve possuir *nenhuma referência* à nossa *faculdade de desejar*. Quando temos um interesse, por exemplo, de curiosidade ou um interesse sensível para nossa necessidade sensível, um desejo de posse e de consumo, os objetos são importantes não por causa deles mesmos, mas em face de nossas necessidades. O existente tem então um valor somente diante de uma tal necessidade e a relação é de tal natureza que, por um lado há um objeto e por outro uma determinação distinta dele, mas para a qual referimos o objeto. Quando, por exemplo, consumo o objeto para dele me nutrir, este interesse somente reside em mim e permanece estranho ao próprio objeto. A relação com o belo, porém, segundo Kant, não é desta natureza. O juízo estético deixa o dado externo subsistir livremente por si e nasce de um prazer que aceita o objeto [*Objekt*] em vista dele mesmo, na medida em que concede ao objeto [*Gegenstande*] possuir sua finalidade em si mesmo. Como já foi visto anteriormente, esta é uma consideração importante.

b) Em segundo lugar, Kant diz que o belo deve ser aquilo que é representado sem conceito, isto é, sem categorias do entendimento, como objeto de um comprazimento *universal*. Para apreciar o belo há a necessidade de um espírito formado; o ser humano comum não possui nenhum juízo do belo, na medida em que tal juízo exige uma validade universal. Na verdade, o universal enquanto tal é primeiramente algo de abstrato; mas o em si e para si verdadeiro carrega em si mesmo a determinação e a exigência de também valer universalmente. Neste sentido, também o belo deve ser reconhecido universalmente, embora os meros conceitos do entendimento não sejam adequados para formular um juízo sobre ele. O bom e o justo, por exemplo, em ações isoladas são subsumidos sob conceitos universais e a ação é tida como boa quando consegue corresponder a estes conceitos. O belo, em contrapartida, sem esta relação, deve despertar imediatamente um [87] comprazimento universal. Isto não significa outra coisa a não ser que na observação [*Betrachtung*] do belo não tomamos consciência do conceito e da subsunção

que se opera sob esse conceito e não deixamos que aconteça a separação do objeto singular e do conceito universal, que no juízo sempre está presente.

c) Em terceiro lugar, o belo deve possuir a Forma da *conformidade a fins*, na medida em que esta conformidade a fins é percebida no objeto sem a representação de uma finalidade. Com isso, no fundo, se repetiu novamente o que foi discutido anteriormente. Qualquer produto natural como, por exemplo, uma planta, um animal, está organizado conforme a fins e nesta conformidade está imediatamente presente para nós, de tal modo que não possuímos nenhuma representação da finalidade por si separada e distinta da realidade atual desse produto. É neste sentido também que o belo deve aparecer conforme a fins. Os fins e os meios permanecem exteriores uns aos outros na conformidade a fins finita, na medida em que a finalidade não está em nenhuma relação essencial e interior com o material de sua execução. Neste caso, a representação da finalidade se distingue por si do objeto, no qual aparece realizada. O belo, em contrapartida, existe em si mesmo conforme a fins, sem que o meio e a finalidade se mostrem como lados distintos e separados. A finalidade dos membros, por exemplo, do organismo é a vitalidade que existe efetivamente nos próprios membros; ao serem separados, deixam de ser membros. De fato, no vivente a finalidade e a estrutura material estão tão imediatamente unidas, que a existência apenas é quando sua finalidade nela habita. Sob este aspecto, o belo não deve trazer em si a conformidade a fins como uma Forma exterior, mas a correspondência conforme a fins do interior e do exterior deve constituir a natureza imanente do objeto belo.

d) Por fim, em quarto lugar, a consideração kantiana afirma o belo de tal modo que ele deve ser reconhecido sem conceito como objeto de um comprazimento *necessário*. [88] Necessidade é uma categoria abstrata e indica uma relação interna essencial envolvendo dois lados; quando uma coisa é e porque uma coisa é, a outra também é. Uma coisa contém em sua determinação imediatamente a outra, como a causa, por exemplo, não tem sentido sem o efeito. O belo possui em si mesmo tal necessidade do comprazimento sem relação alguma com conceitos, isto é, com as categorias do entendimento. Assim, por exemplo, a regularidade feita segundo um conceito do entendimento nos agrada, embora para ser agradável Kant exija mais do que a unidade e igualdade de tal conceito do entendimento.

Em todos estes enunciados kantianos encontramos, pois, uma inseparabilidade daquilo que em nossa consciência sempre era pressuposto como separado. Esta separação encontra-se superada no belo, na medida em que a universalidade e a particularidade, finalidade e meio, conceito e objeto se interpenetram completamente. Assim, Kant também vê o belo *artístico* como uma concordância, na qual o próprio particular é adequado ao conceito. O particular enquanto tal é de início

contingente em relação a outros particulares e ao universal; e justamente esta contingência na obra de arte – ou seja, o sentido [*Sinn*], o sentimento [*Gefühl*], o ânimo e a inclinação – não apenas é *subsumida* por categorias universais do entendimento e *dominada* pelo conceito de liberdade em sua abstração universal, mas se encontra de tal modo unida ao universal que se mostra a ele adequada internamente e em si e para si. Desse modo, o pensamento toma corpo no belo artístico e a matéria não é determinada externamente por ele, mas existe livre por si mesma, na medida em que o natural, o sensível, o ânimo e assim por diante possuem em si mesmos medida, finalidade e concordância e a intuição e o sentimento são igualmente elevados à universalidade espiritual, enquanto que o pensamento não só renuncia à sua hostilidade com a natureza, mas nela se asserena e o sentimento, o prazer e o fruir são legitimados e santificados; de tal modo que natureza e liberdade, sensibilidade e conceito encontram seu direito e satisfação em *um só termo*. Mas também esta [89] reconciliação aparentemente completa deve ser enfim apenas subjetiva no que diz respeito ao julgamento e à produção, e não ser propriamente o que é em si e para si verdadeiro e efetivo.

Estes são os principais resultados da crítica kantiana, na medida em que ela nos pode aqui interessar. A crítica kantiana constitui o ponto de partida para a verdadeira apreensão [*Begreifen*] do belo artístico, apreensão que, todavia, somente se pôde fazer valer, por meio da superação das deficiências kantianas, como a apreensão superior da verdadeira unidade da necessidade e da liberdade, do particular e do universal, do sensível e do racional.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

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

INTRODUÇÃO

mente que em certo período de sua obra ele se ocupou com o pensamento – aliás, mais do que era salutar para a beleza despreocupada da obra de arte.[90] Em muitos de seus poemas percebe-se o propósito de reflexões abstratas e mesmo o interesse por conceitos filosóficos. Por causa disso, fez-se a ele uma objeção, sobretudo para criticá-lo e preteri-lo perante a objetividade e desenvoltura sempre constantes – não obscurecidas pelo conceito – próprias de Goethe. Neste contexto, porém, Schiller enquanto poeta apenas pagou o tributo à sua época e isso de um modo que apenas honrou esta alma sublime e ânimo profundo e para o proveito da ciência e do conhecimento. – Na mesma época, por um impulso científico idêntico, Goethe também se subtraiu de sua esfera própria, a arte poética. Mas, enquanto Schiller mergulhava na consideração da profundidade interior do *espírito*, Goethe conduziu o que tinha de mais próprio para o aspecto *natural* da arte, para a natureza exterior, os organismos vegetais e animais, os cristais, a formação das nuvens e as cores. Nesta pesquisa científica Goethe contribuiu com seu grande tato, descartando deste âmbito a mera consideração do entendimento e seu erro, ao passo que, por outro lado, Schiller soube fazer valer a Idéia da livre totalidade da beleza contra a consideração que o entendimento fazia da volição e do pensamento. Este conhecimento da natureza da arte se encontra em uma série de produções schillerianas, principalmente nas *Cartas sobre a Educação Estética*²⁵. Nesta obra, Schiller parte do ponto principal de que cada homem individual possui em si mesmo a disposição para um homem ideal. Este verdadeiro homem é representado pelo Estado, que é a Forma objetiva, universal e ao mesmo tempo canônica, na qual a multiplicidade dos sujeitos particulares ambiciona concentrar-se e unir-se numa unidade. Pode-se conceber de duas maneiras o encontro do homem no tempo com o homem na Idéia: por um lado, no modo como o Estado enquanto gênero do que é ético,[91] jurídico e inteligente suprime [*aufhebt*] a individualidade; por outro lado, no fato de o indivíduo se elevar ao gênero e o homem do tempo se enobrecer pelo homem da Idéia. A razão reclama a unidade enquanto tal, o que é conforme ao gênero, enquanto que a natureza reclama a multiplicidade e a individualidade, e as duas legislações recorrem igualmente ao homem. A educação estética deve, no conflito destes lados opostos, justamente efetivar a exigência de sua mediação e reconciliação, pois, segundo Schiller, ela tende a formar a inclinação, a sensibilidade, o impulso e o ânimo de tal modo que se tornem em si mesmos racionais e que então a razão, a liberdade e a espiritualidade saiam de sua abstração, se unam com o lado natural em si mesmo racional e nele mantenham carne e sangue. O belo é, portanto, determinado como a

25. O título completo desta obra de Schiller é *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (*Sobre a Educação Estética do Homem, em uma Série de Cartas*), do ano de 1795 (N. da T.).

expressão da formação unificadora [*Ineinsbildung*] do racional e do sensível e esta formação unificadora é determinada como o efetivamente verdadeiro. De modo geral, esta opinião de Schiller já pode ser encontrada em *Sobre a Graça e a Dignidade*²⁶ e em seus poemas, quando faz do elogio das mulheres seu objeto, em cujo caráter reconhece e ressalta a união, por si já existente, do espiritual e do natural.

Esta *unidade* do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, que Schiller concebeu cientificamente como princípio e essência da arte e se esforçou ininterruptamente para chamar à vida efetiva por meio da arte e da educação estética, foi então transformada, *enquanto a Idéia mesma*, em princípio do conhecimento e da existência e a Idéia foi identificada como a única verdade e efetividade. Por causa disso, a ciência alcançou por meio de *Schelling* seu ponto de vista absoluto; e se antes a arte já começara a reivindicar sua natureza e dignidade peculiares, na relação com os supremos interesses da humanidade, agora foi também encontrado o seu *conceito* e sua posição científica e ela foi acolhida em sua determinação superior e verdadeira, mesmo se, em certo sentido, ainda de um modo equívoco (o que não é o caso [92] de discutir aqui). Aliás, anteriormente *Winckelmann* já ficara de tal modo entusiasmado com a intuição dos ideais dos antigos que encontrou neles um novo sentido para a consideração da arte, arrancando-a do ponto de vista de fins comuns e da mera imitação da natureza, e exigindo veementemente que se encontrasse nas obras de arte e na história da arte a Idéia da arte. Pois *Winckelmann* deve ser visto como um daqueles que no campo da arte soube descobrir um novo órgão para o espírito e também modos de consideração totalmente novos. Entretanto, no campo da teoria e do conhecimento científico da arte seu ponto de vista teve pouca influência.

Na vizinhança do reavivamento da Idéia filosófica (para mencionar brevemente no curso do desenvolvimento ulterior) *August Wilhelm* e *Friedrich von Schlegel*, desejosos do novo, na busca ávida de distinção e do surpreendente, se apropriaram da Idéia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente *críticas*. Pois nenhum dos dois pode reivindicar a vocação do pensamento especulativo. Mas, com seu talento crítico, eles se situaram próximos ao ponto de vista da Idéia e, com grande fecundidade e ousadia na renovação, ainda que com ingredientes filosóficos escassos, se voltaram contra os pontos de vista até então vigentes, numa polêmica cheia de espírito e, assim, introduziram em diversos ramos da arte um novo parâmetro de julgamento e pontos de vista que se situavam acima dos que eram atacados. Pelo fato, entretanto, de suas críticas não serem acompanhadas por um conhecimento filosófico fundamental de

26. *Über Anmut und Würde* (1793) (N. da T.).

seu parâmetro, este se manteve numa certa indeterminação e hesitação, de modo que ora faziam muito ora pouco. Mesmo que se possa considerar um ganho de sua parte o de terem novamente com amor salientado e elevado as coisas antigas que eram desprezadas pela época, como a pintura mais antiga dos italianos e dos holandeses,^[93] os Nibelungos e assim por diante e de terem procurado conhecer e ensinar com afincos coisas menos conhecidas, como a poesia e mitologia indianas, eles, porém, davam a tais épocas um valor excessivamente alto; e logo eles mesmos incorriam no erro de admirar coisas medíocres como, por exemplo, as comédias de Holberg²⁷, e em atribuir uma dignidade universal às coisas apenas relativamente dotadas de valor ou mesmo, de modo ousado, se mostravam entusiasmados por uma direção equívoca ou por pontos de vista subordinados como se fossem os mais importantes.

3. A Ironia

A partir desta direção, e especialmente do modo de pensar e das doutrinas de Friedrich von Schlegel, desenvolveu-se em seguida sob diversas configurações a chamada *ironia*. A ironia encontrou seu profundo fundamento, segundo um de seus aspectos, na filosofia de *Fichte*, na medida em que os princípios dessa filosofia foram aplicados à arte. Tanto Friedrich von Schlegel quanto Schelling partiram do ponto de vista fichteano; este para ultrapassá-lo completamente e o primeiro para dele se libertar ao tratá-lo de um modo peculiar. No que se refere à dependência mais próxima de enunciados fichteanos com esta direção precisa da ironia, devemos neste contexto somente ressaltar o seguinte ponto: Fichte estabelece o eu e, na verdade, o eu total e constantemente abstrato e formal, como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento. Em segundo lugar, esse eu é por causa disso em si mesmo completamente simples; por um lado, nele são negados toda particularidade, determinação e conteúdo – pois todas as coisas sucumbem nesta liberdade e unidade abstrata –; por outro lado, todo conteúdo que deve valer para o eu somente é estabelecido e reconhecido pelo eu. O que é, somente é através de mim, e o que é através de mim posso do mesmo modo aniquilar novamente.

Se, porém, ficamos presos a estas formas totalmente vazias que têm ^[94] sua origem no caráter absoluto do eu abstrato, nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu. E então o eu também pode permanecer senhor e mestre de tudo o que existe e nada

27. Ludwig Freiherr von Holberg (1684-1754), escritor dinamarquês, elogiado por A. Schlegel, que o comparou a Molière em suas *Vorlesungen über die Dramatische Poesie der Griechen (Lições sobre a Poesia Dramática dos Gregos)* (1809) (N. da T.).

haverá em nenhuma esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado que não necessite ser primeiramente estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa igualmente ser destruído pelo eu. Por causa disso, tudo o que é em-si-e-para-si é apenas uma *aparência* e não é verdadeiro e efetivo devido a si mesmo e por meio de si mesmo, mas um mero *aparecer* por meio do eu que, com violência e arbitrariedade, dispõe livremente de tudo o que é em-si-e-para-si. Atribuir valor a algo [*Geltenlassen*] ou superá-lo depende totalmente do bel-prazer do eu que, enquanto eu, já é absoluto em si mesmo.

Em terceiro lugar, este eu é indivíduo *vivo*, atuante, e sua vida consiste em fazer sua individualidade para si e para os outros, em se manifestar e se tornar fenômeno. Pois cada homem, na medida em que vive, busca realizar-se e se realiza. No que diz respeito ao belo e à arte, isso adquire o sentido de viver como artista e de configurar sua vida *artisticamente*. No entanto, segundo este princípio, eu vivo como artista quando todo o meu agir e manifestar em geral, na medida em que se refere a algum conteúdo, somente permanece para mim uma *aparência* e assume uma forma que está totalmente em meu poder. E assim, não há para mim verdadeira *seriedade* neste conteúdo e nem em sua manifestação e efetivação em geral. Pois a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade e assim por diante, em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir. No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz,^[95] para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao formalismo do eu. — Minha aparição [*Erscheinung*], na qual me ofereço aos outros, pode até ser algo sério para eles, na medida em que me tomam como se eu estivesse tratando mesmo de algo sério, no entanto, deste modo eles apenas se enganam, são pobres sujeitos limitados que não possuem o órgão e a capacidade de apreender e de alcançar a altura do meu ponto de vista. Mostra-se então para mim que nem todos são assim tão livres [isto é, formalmente livres], para em tudo o que geralmente ainda vale para o homem, que possui dignidade e santidade, ver apenas um produto de seu próprio poder do arbítrio em que pode ou não valorá-lo, se deixar ou não determinar e preencher. Essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-

la. Aquele que se encontra em tal ponto de vista da genialidade divina observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo de sólido, de obrigatório e de essencial. É claro que tal indivíduo, que assim vive como artista, mantém relações com outras pessoas, vive com amigos e com as pessoas que gosta, mas como gênio, tal relação com sua efetividade determinada, com suas ações particulares, assim como com o em si e para si universal é para ele ao mesmo tempo algo nulo e ele se relaciona ironicamente com tudo isso.

Este é o significado universal da genial ironia divina, como concentração do eu em si mesmo, para quem todos os elos foram quebrados e que somente pode viver na beatitude do gozo próprio. Esta ironia foi inventada pelo senhor Friedrich von Schlegel e muitos outros a macaquearam ou a repetirão sempre novamente.

[96] A Forma mais imediata desta negatividade da ironia é, por um lado, a *vaidade* de toda coisa concreta [*Sachlichen*], de toda eticidade e de tudo o que é em si mesmo pleno de Conteúdo, isto é, a nulidade de tudo o que é objetivo e válido em si e para si. Se o eu permanece neste ponto de vista, tudo para ele surge como nulo e fútil [*eitel*], com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia e ainda mais *vaidosa*. Em contrapartida, este eu também não pode ficar satisfeito neste gozo de si mesmo, mas antes deve tornar-se ele mesmo insuficiente, de tal modo que sente sede por algo fixo e substancial e por interesses determinados e essenciais. Por causa disso, se apresentam o infortúnio e a contradição, dado que, por um lado, o sujeito quer entrar na verdade e traz consigo o desejo de objetividade; mas, por outro lado, não consegue se libertar desta solidão e retraimento em si mesmo, não consegue superar esta interioridade insatisfeita e abstrata e é acometido pela nostalgia, que vimos igualmente nascer da filosofia de Fichte. A insatisfação desta quietude e falta de vigor – que não consegue agir nem tocar em nada porque implicaria em abrir mão da harmonia interna e que, contudo, no desejo por realidade e pelo caráter absoluto permanece não efetiva e vazia, mesmo que em si mesma pura – permite o nascimento do culto doentio da bela alma e da nostalgia. Pois uma alma verdadeiramente bela age e é efetiva. Mas aquele ansiar é apenas o sentimento [*Gefühl*] da nulidade do sujeito vazio e vaidoso, para o qual falta a força para poder romper com esta vaidade e se preencher com um conteúdo substancial.

Na medida em que a ironia foi transformada em Forma de arte, não permaneceu apenas presa à configuração artística da própria vida e da individualidade particular do sujeito irônico, mas, além da obra de arte das próprias ações etc., o artista ainda deveria trazer à luz, como produtos da fantasia, obras de arte externas. O princípio destas produções, que só podem [97] surgir nomeadamente na poesia, é

por sua vez a exposição do divino como ironia. Mas o irônico [*das Ironische*], como individualidade genial, consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso e, assim, as configurações artísticas objetivas também somente necessitam expor o princípio da subjetividade absoluta por si, na medida em que mostram como nulo e em sua autodestruição o que para os homens têm valor e dignidade. Mostra-se nisso, portanto, que não só não há seriedade com o direito, a eticidade, o verdadeiro, mas que não há nada no elevado e melhor, uma vez que isso se contradiz e se aniquila a si mesmo em sua aparição [*Erscheinung*] em indivíduos, caracteres e ações e, dessa maneira, é a ironia sobre si mesma. Esta Forma, tomada em sua abstração, toca as raízes do princípio do cômico; mas o cômico deve ser neste parentesco essencialmente distinguido da ironia. Pois o cômico deve ficar restrito ao fato de que tudo o que se aniquila é algo em si mesmo nulo, um fenômeno falso e contraditório; por exemplo, uma mania, uma teimosia, um capricho particular contra uma paixão poderosa ou um princípio e uma máxima aparentemente sólidos e sustentáveis. É completamente diferente, porém, quando algo de fato ético e verdadeiro, um conteúdo em geral e em si mesmo substancial, se apresenta num indivíduo a partir dele mesmo como algo nulo. Pois, então, tal indivíduo é em seu caráter nulo e desprezível e também são expostas a fraqueza e a ausência de caráter. Por isso, nesta distinção entre o irônico e o cômico é preciso essencialmente atentar para o *Conteúdo* do que é destruído. Mas, os sujeitos, que não conseguem perseverar junto a seus fins sólidos e importantes e logo os abandonam e permitem que se destruam em si mesmos, são ruins e imprestáveis. Tal ironia da ausência de caráter ama a ironia. Ao verdadeiro caráter, pelo contrário, pertence, por um lado, um Conteúdo essencial em termos de fins; por outro lado, pertence a perseverança junto a tais fins, de modo que toda a existência da individualidade se perderia caso [98] ela tivesse de soltá-los e abandoná-los. Esta firmeza e substancialidade constituem o tom fundamental do caráter. Catão pode viver somente como romano e republicano. No entanto, se a ironia é tomada como tom fundamental da exposição, toma-se, na verdade, o menos artístico [*Allerumkünstlerische*] como princípio verdadeiro da obra de arte. Pois na obra de arte aparecem então figuras ora triviais ora sem conteúdo e postura, uma vez que o substancial neles se mostra como o que é nulo e, por fim, ainda surgem aquelas nostalgias e as contradições insolúveis do ânimo. Tais exposições não podem despertar um interesse verdadeiro. Por isso também sempre encontramos pelo lado da ironia as mesmas queixas de que o público não tem um senso [*Sinn*] profundo, uma visão artística e gênio, e que não entende estas alturas da ironia; isto é, ao público não agrada esta baixeza e o que em parte é trivial em parte destituído de caráter. Ainda bem que tais naturezas nostálgicas e sem conteúdo não agradam; é um consolo saber que esta improbidade e hipocrisia não são bem re-

INTRODUÇÃO

cebidas e que as pessoas, pelo contrário, anseiam tanto por interesses completos e verdadeiros quanto por caracteres que permanecem fiéis a seu conteúdo grave.

Como observação histórica deveríamos ainda acrescentar que foram principalmente *Solger* e *Ludwig Tieck* que acolheram a ironia como o princípio supremo da arte.

Não é possível falar aqui exaustivamente de *Solger*²⁸, tal como ele mereceria que se falasse dele; devo me contentar com algumas poucas indicações. *Solger* não era como os outros que se satisfaziam com uma formação filosófica superficial, pois uma necessidade interna autenticamente especulativa o impelia a descer na profundidade da Idéia filosófica. E assim ele chegou ao momento dialético da Idéia, ao estágio que denomino de “infinita negatividade absoluta”: a atividade da Idéia de se negar enquanto o infinito e o universal [99] para a finitude e para a particularidade e de igualmente superar esta negação e com isso restabelecer a universalidade e o infinito no finito e particular. *Solger* se ateu a esta negatividade e sem dúvida ela é um momento na Idéia especulativa. Compreendida como mera inquietação e dissolução dialéticas do infinito e do finito ela é, contudo, apenas um momento, e não como *Solger* quer, a Idéia toda. Infelizmente *Solger* morreu muito jovem para que pudesse chegar à realização concreta da Idéia filosófica. Com isso, ele permaneceu preso a este aspecto da negatividade que possui parentesco com a dissolução irônica do determinado bem como com o substancial em si mesmo e no que ele também via o princípio da atividade artística. Segundo nossa definição anterior, porém, *Solger* não era na efetividade de sua vida, na solidez, seriedade e valor de seu caráter, propriamente um artista irônico, nem era de natureza irônica seu profundo sentido por obras de arte verdadeiras, que o estudo demorado da arte lhe propiciou. É o que basta para a defesa de *Solger* que, por sua vida, filosofia e arte, merece ser distinguido dos apóstolos da ironia referidos anteriormente.

No que se refere a *Ludwig Tieck*²⁹, sua formação também provém daquele período cujo centro por algum tempo foi Jena. *Tieck* e outras destas distintas pessoas lidam com bastante familiaridade com tais expressões sem, no entanto, dizer o que elas significam. Assim, *Tieck* exige constantemente ironia; mas, quando ele mesmo se dedica ao julgamento de grandes obras de arte, seu reconhecimento e descrição da grandeza delas são realmente primorosos. Entretanto, se acreditamos que aqui se encontra a melhor oportunidade para mostrar o que é a ironia em tais obras como, por exemplo, *Romeu e Julieta*, somos iludidos – nenhum traço da ironia aparece.

28. Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819); *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (Erwino. Quatro Diálogos sobre o Belo e a Arte)* Berlim, 1815, 2 vols.

29. Ludwig Tieck (1773-1853), poeta do círculo romântico de Jena, autor de *Phantastus*, reunião de contos, novelas e poemas (N. da T.).

Depois de nossas observações preliminares, chegou a hora de passarmos para a consideração de nosso próprio objeto. Mas a introdução, na qual ainda nos encontramos, não pode aqui fazer mais do que apresentar um panorama de todo o percurso de nossas considerações científicas subseqüentes. No entanto, uma vez que tratamos da arte nascendo da própria Idéia absoluta e até mesmo indicamos a exposição sensível do próprio absoluto como sua finalidade, devemos proceder junto a esta visão panorâmica de modo que, ao menos em termos gerais, se mostre como as partes singulares se originam do conceito de belo artístico em geral enquanto exposição do absoluto. Por isso, devemos também procurar suscitar uma representação o mais universal possível deste conceito.

Já foi dito que o conteúdo da arte é a Idéia e que sua Forma é a configuração sensível imagética. A arte necessita mediar os dois lados numa totalidade livre e reconciliada. A *primeira* determinação que aqui se encontra é a exigência de que o conteúdo a ser exposto artisticamente se mostre em si mesmo adequado a esta exposição. Caso contrário, temos apenas uma união má, uma vez que um conteúdo por si rebelde à figuração imagética e ao fenômeno exterior deve aceitar esta Forma, e uma matéria por si mesma prosaica deve justamente achar na Forma oposta à sua natureza o modo de aparecer que lhe é adequada.

A *segunda* exigência, que deriva da primeira, requer que o conteúdo da arte não seja *algo* em si mesmo *abstrato* [*Abstraktum*] e, na verdade, não somente no sentido do sensível como o concreto, em oposição a tudo o que é espiritual e pensado como o simples e o abstrato em si mesmos. Pois todo verdadeiro do espírito como também da natureza é em si mesmo concreto e, não obstante a universalidade, ainda possui em si mesmo subjetividade e particularidade. Se enunciamos, por exemplo, [101] que Deus é o uno simples, o mais alto ser enquanto tal, apenas expressamos uma abstração morta do entendimento não racional. Tal Deus, uma vez que ele próprio não é apreendido em sua verdade concreta, também não oferecerá algum conteúdo para a arte, especialmente para as artes plásticas. Daí os judeus e os turcos não terem podido expor pela arte seu Deus de um modo positivo como os cristãos, pois seu Deus não é nem ao menos uma tal abstração do entendimento. Pois no cristianismo Deus está em sua verdade e por isso é também representado como em si mesmo totalmente concreto, enquanto pessoa, enquanto sujeito e, de modo mais determinado, como espírito. O que ele é como espírito explicita-se para a concepção religiosa como a trindade de pessoas que, ao mesmo tempo, por si é unidade. Aqui temos a essência, a universalidade e a particularização, assim como a sua unidade reconciliada, e apenas tal unidade é o concreto. Assim como um

conteúdo, para ser de fato verdadeiro, deve ser de tal natureza concreta, também a arte exige a mesma concreção, porque a universalidade apenas abstrata não possui em si mesma a determinação de progredir para a particularização, para a aparição [*Erscheinung*] e para a unidade consigo mesma no conteúdo.

Se a um conteúdo verdadeiro e, por isso, concreto devem corresponder uma Forma e uma configuração sensíveis, estas devem, *em terceiro lugar*, ser igualmente algo individual e em si mesmo completamente concreto e singular. O fato de o concreto pertencer aos dois lados da arte, tanto ao conteúdo quanto à exposição, é justamente o ponto segundo o qual ambos podem coincidir e se corresponder mutuamente, como, por exemplo, a forma natural do corpo humano é um tal concreto sensível que permite expor o espírito em si mesmo concreto e mostrar-se adequado a ele. Assim, pois, deve também ser afastada a concepção de que é apenas uma mera contingência que para tal forma verdadeira se tome um fenômeno efetivo do mundo exterior. Pois a arte não assume esta Forma apenas porque ela se encontra à disposição e porque não há outra, mas porque no [102] conteúdo concreto reside também propriamente o momento do fenômeno exterior e efetivo e, igualmente, sensível. Mas, em consequência, este sensível concreto, no qual se exprime um Conteúdo segundo sua essência espiritual, é também essencialmente para o interior; o exterior da forma, através do qual o conteúdo torna-se intuível e representável, tem a finalidade de somente existir para o nosso ânimo e espírito. É somente em razão disso que o conteúdo e a forma artística estão configurados reciprocamente [*ineinandergebildet*]. O concreto apenas sensível, a natureza exterior enquanto tal, não possui esta finalidade como sua única origem. A plumagem variegada e rica em cores dos pássaros brilha mesmo que ninguém a veja, seu canto soa mesmo sem que ninguém o ouça; o aloé, que somente floresce por uma noite, murcha sem ser admirado nos ambientes selvagens das florestas do sul; e estas florestas, constituídas de densas aglomerações das mais belas e exuberantes vegetações, do mesmo modo desaparecem e se estragam sem serem fruídas com seus aromas os mais suaves e ricos em odores. No entanto, a obra de arte não é tão despreocupada por si, mas é essencialmente uma pergunta, uma interpelação ao coração que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos.

Embora neste contexto a sensibilização da arte não seja casual, ela também não é, em contrapartida, o modo supremo de apreender o concreto espiritual. A Forma mais alta, diante da exposição por meio do concreto sensível é o pensamento que pode, na verdade, em sentido relativo ser abstrato; entretanto, para poder ser de natureza verdadeira e racional não deve ser um pensamento unilateral, mas concreto. A diferença quanto à possibilidade de um conteúdo determinado possuir como sua Forma adequada a exposição artística sensível ou exigir essencialmente, segun-

do sua natureza, uma Forma superior, mais espiritual, se mostra claramente, por exemplo, se compararmos os deuses gregos com o Deus tal como o concebem os cristãos. O deus grego não é abstrato, mas individual, e está próximo da forma natural; o Deus cristão também é uma personalidade concreta e isso enquanto *pura* espiritualidade, e deve ser sabido no espírito como *espírito*. Seu elemento de existência é, assim, [103] essencialmente o saber interior e não a forma exterior natural, por meio da qual ele apenas de modo incompleto é passível de exposição, mas não segundo toda a profundidade de seu conceito.

Mas, na medida em que a arte tem a tarefa de expor a Idéia para a intuição imediata numa forma sensível e não na Forma do pensamento e da pura espiritualidade em geral, e esta exposição possui seu valor e dignidade na correspondência e na unidade dos dois lados, da Idéia e de sua forma, a altura e excelência da arte na realidade adequada ao seu conceito dependerão do grau de interioridade e unidade com o qual a Idéia e a forma aparecem trabalhadas de modo recíproco.

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

Este trajeto que se dá no interior do espírito artístico possui por sua própria natureza novamente dois aspectos: *em primeiro lugar*, este desenvolvimento é propriamente *espiritual* e *universal*, na medida em que se configura artisticamente a série de determinadas *concepções de mundo*, tidas como a consciência determinada, mas abrangendo o natural, o humano e o divino; *em segundo lugar*, este desenvolvimento artístico interior deve dar a si existência [*Existenz*] imediata e presença [*Dasein*] sensível, e os modos determinados da existência artística [*Kunst-dasein*] sensível são propriamente uma totalidade de diferenças necessárias da arte – *as artes particulares*. Certamente a configuração artística e suas diferenças são, por um lado, enquanto espírito, de natureza universal e não estão presas a *um* material, e a existência sensível se distingue de múltiplas maneiras; entretanto, na medida em que essa existência em si [104] assim como o espírito tem o conceito como sua alma interior, um material sensível determinado guarda desse modo, por outro lado, uma relação precisa e uma concordância secreta com diferenças e Formas espirituais da configuração artística.

Quanto ao todo, contudo, nossa ciência se divide em três setores principais:

Em primeiro lugar, temos uma parte *geral*. Ela tem como conteúdo e objeto a Idéia universal do belo artístico enquanto *ideal* assim como a relação precisa do ideal, por um lado, com a natureza e, por outro, com a produção artística subjetiva.

Em segundo lugar, com base no conceito do belo artístico desenvolve-se um setor *particular*, na medida em que as diferenças essenciais que este conceito possui em si mesmo se desdobram numa progressão gradual de Formas de configuração particulares.

Em terceiro lugar, resulta uma *última* parte que trata da particularização do belo artístico, na medida em que a arte progride para uma realização sensível de suas configurações e se consolida num sistema de artes particulares e de seus gêneros e espécies.

I. No que se refere inicialmente à primeira e à segunda parte, devemos novamente lembrar, para efeito de compreensão do que se segue, que a Idéia, enquanto o belo artístico, não é a Idéia enquanto tal, tal como uma lógica metafísica tem de concebê-la como o absoluto, mas a Idéia na medida em que se configurou na efetividade e entrou em unidade imediata e correspondente com a mesma. Pois, certamente a *Idéia enquanto tal* é o verdadeiro em si e para si mesmo, mas é a verdade segundo sua universalidade que ainda não foi objetivada; em contrapartida, a *Idéia enquanto o belo artístico* é a Idéia com a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual, assim como uma configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a Idéia aparecer essencialmente em si mesma. Portanto, assim já está expressa a exigência [105] de que a Idéia e sua configuração enquanto efetividade concreta sejam tornadas completamente adequadas uma à outra. Concebida desse modo, a Idéia é, enquanto efetividade configurada segundo seu conceito, o *ideal*. A tarefa de tal correspondência poderia inicialmente ser compreendida de modo totalmente formal, no sentido de que a Idéia pudesse ser *esta* ou *aquela*, bastando apenas que a forma efetiva, independente de qual fosse, expusesse justamente esta Idéia determinada. Em tal caso, a *verdade* exigida pelo ideal é confundida com a mera *exatidão* [*Richtigkeit*], que consiste em expressar qualquer significado de um modo conveniente e, assim, reencontrar imediatamente seu sentido na forma. O ideal não deve ser tomado neste sentido. Pois qualquer conteúdo, segundo a norma de sua essência, pode ser exposto de modo completamente adequado, sem que possa reivindicar a beleza artística do ideal. Aliás, a exposição poderá até aparecer deficiente perante a beleza ideal. Neste contexto deve ser adiantado algo que somente mais tarde poderá ser demonstrado, a saber, que a deficiência da obra de arte não deve ser sempre atribuída apenas à falta de habilidade subjetiva, mas que a *deficiência da Forma* também provém da

deficiência do conteúdo. Por exemplo, os chineses, os indianos e os egípcios permaneceram em suas configurações artísticas figuras de deuses e ídolos desprovidos de Forma ou com uma determinidade ruim ou não verdadeira da Forma e não souberam dominar a verdadeira beleza porque suas representações mitológicas, o conteúdo e o pensamento de suas obras de arte ainda eram em si mesmos indeterminados ou de uma determinidade ruim, e não eram ainda o conteúdo em si mesmo absoluto. Neste sentido, quanto mais excelentes forem as obras de arte, tanto mais profunda e interior será a verdade de seu conteúdo e pensamento. Quanto a isso, não se trata apenas de pensar na maior ou menor habilidade com que são apreendidas e reproduzidas as configurações naturais tal como se apresentam na efetividade exterior. Pois, em certos estágios da consciência artística e da [106] exposição, o abandono e a deformação de formações naturais não decorre da falta de exercício e da falta de habilidade técnica involuntárias, mas da transformação intencional que parte do conteúdo que está na consciência e por ele é exigida. Desse modo, segundo este aspecto, existe de fato uma arte incompleta que em sua esfera determinada pode ser completamente acabada quanto a aspectos técnicos e de outra ordem, mas no tocante ao próprio conceito mesmo da arte e perante o ideal aparece como deficiente. Somente na arte suprema a Idéia e a exposição são verdadeiramente correspondentes uma à outra no sensível, de tal sorte que a forma da Idéia é em si mesma a forma verdadeira em si e para si, porque o conteúdo da Idéia que ela expressa é propriamente verdadeiro. Associado a isso, como já foi indicado, a Idéia é determinada como totalidade concreta em si e por si mesma e, por causa disso, tem em si mesma o princípio e a medida de sua particularização e determinidade da aparição [*Erscheinung*]. A fantasia cristã, por exemplo, somente poderá expor Deus na forma humana e na expressão *espiritual* dela, porque Deus mesmo é aqui inteiramente em si mesmo presente à consciência como *espírito*. A determinidade é como que a ponte para o fenômeno. Onde esta determinidade não é totalidade que decorre da própria Idéia, onde a Idéia não é representada como a que se determina e particulariza a si mesma, a Idéia permanece abstrata, e não possui em si mesma, senão fora de si a determinidade e, com isso, o princípio do modo de aparição [*Erscheinungsweise*] particular que somente a ela é adequado. Por causa disso, a Idéia ainda abstrata possui a forma como ainda não posta por ela, como algo exterior. Em contrapartida, a Idéia em si mesma concreta traz o princípio de seu modo de aparição [*Erscheinungsweise*] em si mesma e, assim, é seu próprio livre configurar. Deste modo, é somente a Idéia verdadeiramente concreta que produz a verdadeira forma, e esta correspondência de ambos é o ideal.

II. Entretanto, uma vez que a Idéia deste modo é unidade concreta, esta unidade somente poderá vir à consciência artística por meio da propagação e da media-

ção renovada das particularidades da Idéia, [107] e por meio deste desenvolvimento a beleza artística adquire uma *totalidade de fases e de Formas particulares*. Após termos tratado do belo artístico em si e para si, precisamos examinar como o todo do belo se decompõe em determinações particulares. Nisso consiste a *segunda parte, a doutrina das Formas da arte*. Estas Formas encontram sua origem no modo diverso de se conceber a Idéia como conteúdo, o que condiciona uma diferenciação da configuração na qual a Idéia aparece. Por isso, as Formas da arte nada mais são do que as diferentes relações de conteúdo e forma, relações que nascem da própria Idéia e, assim, fornecem o verdadeiro fundamento de divisão desta esfera. Pois, a divisão deve sempre residir *no* conceito, do qual é a particularização e a divisão.

Devemos tratar aqui de *três* relações da Idéia com sua configuração.

1. *Em primeiro lugar, o início é* constituído pela Idéia, na medida em que ainda em sua indeterminidade, confusão ou determinidade ruim e não verdadeira é transformada em Conteúdo das configurações artísticas. Enquanto indeterminada, ela ainda não possui em si mesma aquela individualidade que o ideal requer; sua abstração e unilateralidade deixa a forma externamente deficiente e casual. Por isso, a primeira Forma de arte é ainda um *mero procurar* o ato de figuração [*Verbildlichung*] do que uma capacidade de exposição verdadeira. A Idéia ainda não encontrou a Forma em si mesma e permanece assim apenas numa luta e aspiração por ela. Podemos denominar esta Forma, em termos universais, de Forma de arte *simbólica*. A Idéia abstrata tem nesta Forma sua forma fora de si, na matéria natural e sensível, da qual o configurar nasce e aparece ligado. Os objetos das intuições da natureza, por um lado, são deixados tal como são, mas logo a seguir a Idéia substancial é neles introduzida como seu significado, de tal modo que eles devem assumir a tarefa de expressá-la e serem interpretados [108] como se a Idéia estivesse propriamente presente neles. A isso se liga o fato de que os objetos da efetividade têm em si mesmos um aspecto capaz de expor um significado universal. Mas, dado que uma completa correspondência ainda não é possível, esta relação somente pode dizer respeito a uma *determinidade abstrata*, como, por exemplo, quando dizemos leão, compreendemos a força.

Por outro lado, nesta abstração da relação a *estranheza* da Idéia e dos fenômenos naturais vêm igualmente à consciência. E quando também a Idéia, que não se exprime em nenhuma outra efetividade, penetra em todas estas configurações, e em sua inquietação e desmesura se procura nelas, mas, no entanto, não as considera adequadas a si, ela eleva as configurações naturais e os fenômenos da efetividade à indeterminação e à desmedida. A Idéia vacila para lá e para cá entre eles, ferve e fermenta neles, exerce sua força sobre eles, os consome e se estende sobre eles de modo não natural e busca elevar o fenômeno à Idéia por meio da dispersão, da

desmesura e do luxo da figuração. Pois a Idéia é aqui ainda o mais ou menos indeterminado, o que não pode ser figurado; os objetos naturais, porém, são completamente determinados em sua forma.

Na inadequação de uma contra a outra, a relação da Idéia com a objetividade torna-se, por conseguinte, *negativa*, pois ela mesma, enquanto interioridade, permanece propriamente insatisfeita com tal exterioridade e se estabelece de modo *sublime* sobre toda esta plenitude de configurações, que não lhe correspondem como a sua substância interior e universal. Nesta sublimidade, tanto o fenômeno natural quanto a forma e o acontecimento humanos são decerto tomados e deixados tal como são, para logo serem reconhecidos como inadequados no que diz respeito a seu significado, que se ergue muito acima de qualquer conteúdo mundano.

Estes aspectos constituem, em termos gerais, o caráter do primeiro panteísmo artístico do oriente que, por um lado, mesmo nos piores objetos introduz o significado absoluto e, por outro lado, força violentamente os fenômenos [109] na direção da expressão de sua concepção de mundo; dessa maneira, se torna bizarro, grotesco e destituído de gosto ou, desprezando a liberdade infinita, porém, abstrata da substância, volta-se com desdém contra todos os fenômenos como se não fossem nada e perecíveis. Por causa disso, o significado não pode ser completamente configurado [*eingebildet*] na expressão e, apesar de toda aspiração e tentativa, permanece, contudo, insuperada a inadequação entre a Idéia e a forma. -- Esta seria a primeira Forma de arte, a simbólica, com sua procura, sua efervescência, seu enigma e sublimidade.

2. Na *segunda* Forma de arte, que gostaríamos de designar como sendo a *clássica*, a dupla deficiência da Forma de arte simbólica está eliminada. A forma simbólica é incompleta porque, por um lado, a Idéia nela apenas vem à consciência numa determinidade ou indeterminidade *abstratas* e porque, por outro lado, precisamente a concordância entre o significado e a forma deve sempre permanecer deficiente e apenas abstrata. Como solução desta dupla deficiência, a Forma de arte clássica é a livre e adequada conformação [*Einbildung*] da Idéia na forma que pertence de modo peculiar à própria Idéia segundo seu conceito, com a qual, assim, ela pode entrar numa sintonia livre e completa. E, assim, é a Forma clássica que pela primeira vez oferece a produção e intuição do ideal completo e o apresenta como efetivado.

Entretanto, a adequação entre o conceito e a realidade no clássico deve tampouco, como se isso pudesse concernir ao ideal, ser tomada no sentido meramente *formal* da concordância de um conteúdo com sua configuração exterior. Caso contrário, cada retrato da natureza, cada semblante, paisagem, flor, cena e assim por diante, que constituem a finalidade e o conteúdo da exposição, já seriam clássicos por meio de tal congruência entre conteúdo e Forma. Ao contrário, a peculiari-

dade do conteúdo no clássico reside no fato de que ele próprio é Idéia concreta e, enquanto tal, a espiritualidade concreta; pois somente a espiritualidade é a verdadeira interioridade. Em vista de tal conteúdo, portanto, deve-se perguntar entre tudo o que é natural [110] o que por si mesmo corresponde em si e para si ao espírito. Há de ser o próprio conceito *originário* que *inventou* [*erfunden*] a forma para a espiritualidade concreta, de tal modo que agora o conceito *subjetivo* – aqui o espírito da arte – apenas a *encontrou* [*gefunden*] e, enquanto existência natural figurada, a tornou adequada à livre espiritualidade individual. Esta forma, que possui em si mesma a Idéia como espiritualidade – na verdade, a espiritualidade individual e determinada, quando deve se desenvolver num fenômeno temporal, é a *forma humana*. É certo que freqüentemente a personificação e a antropomorfização foram denegridas como se fossem uma degradação do espírito; mas, a arte, na medida em que necessita levar o espírito de um modo sensível à intuição, deve progredir para esta antropomorfização, já que o espírito apenas em seu corpo aparece satisfatoriamente sensível. Neste contexto, a migração da alma é uma representação abstrata, sendo que a fisiologia deve ter tido como um de seus princípios que a vitalidade em seu desenvolvimento necessariamente precisa progredir para a forma do homem como sendo este o único fenômeno sensível adequado ao espírito.

Na Forma de arte clássica, porém, o corpo humano nas suas Formas não vale mais meramente como existência sensível, mas somente como existência e forma natural do espírito e deve, por isso, estar afastado de toda necessidade do que é apenas sensível e da finitude casual do fenômeno. Se a forma foi deste modo purificada para em si mesma expressar o conteúdo que lhe é adequado, é preciso, por outro lado, caso a concordância entre o significado e a forma deva ser completa, que igualmente a espiritualidade, que constitui o conteúdo, seja de *tal* natureza que seja capaz de se expressar completamente na forma natural do homem, sem nesta expressão precisar sair do sensível e do vivente. Desse modo, o espírito permanece aqui ao mesmo tempo determinado como mais particular, como mais humano, não como espírito pura e simplesmente absoluto e eterno, na medida em que este somente é capaz de se anunciar e de se expressar como a própria espiritualidade.

[111] Este último ponto constitui por sua vez novamente a deficiência na qual a Forma de arte clássica se dissolve e exige a passagem para uma *terceira* Forma de arte mais elevada, a saber, a *romântica*.

3. A Forma de arte *romântica* novamente suprime [*aufheben*] a completa unificação da Idéia com a sua realidade e se põe a si mesma, ainda que de um modo superior, atrás da diferença e da oposição dos dois lados que na Forma de arte simbólica permaneciam insuperados. A Forma de arte clássica, de fato, alcançou o

ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar, e se nela há algo de deficiente, tal coisa reside na arte mesma e na limitação da esfera artística. Esta limitação deve ser identificada no fato de que a arte em geral transforma em objeto, numa Forma concreta e *sensível*, o espírito que, segundo o seu conceito, é a universalidade infinita e concreta, e apresenta no clássico a consumada formação unificadora [*Ineinsbildung*] da existência espiritual e sensível como *correspondência* de ambos. Mas, nesta fusão, o espírito *não* chega de fato à exposição *segundo seu verdadeiro conceito*. Pois, o espírito é a subjetividade infinita da Idéia que, enquanto interioridade absoluta, não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada. A partir deste princípio, a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão. Este conteúdo – para lembrar representações já conhecidas – coincide com o que o cristianismo afirma acerca de Deus como espírito, à diferença da crença nos deuses dos gregos que constitui o conteúdo essencial e o mais adequado para a arte clássica. Nesta, o conteúdo concreto é *em si* a unidade da natureza humana e divina, uma unidade que, justamente por ser apenas *em si* e *imediata*, também chega de modo *sensível* e imediato a uma manifestação adequada. O deus grego se destina à intuição espontânea e à representação sensível [112] e, por isso, sua forma é o corpo do homem, o círculo de sua potência e de sua essência é individual e particular, é uma substância e poder perante o sujeito, com os quais a interioridade subjetiva apenas em si está em unidade, mas não tem esta unidade como saber subjetivo interior e próprio. O grau mais alto é, portanto, o *saber* desta unidade existente *em si*, que a Forma de arte clássica tem como seu conteúdo passível de exposição completa no corpo. Esta elevação do em-si [*Ansich*] no saber autoconsciente representa, porém, uma enorme diferença. Trata-se da diferença infinita que, por exemplo, separa o homem em geral do animal. O homem é animal, mas mesmo em suas funções animais não permanece preso a um em-si como o animal, pois toma consciência delas, as reconhece e as eleva à ciência autoconsciente, tal como o faz, por exemplo, com o processo da digestão. Por meio disso, o homem soluciona o limite de sua imediatez de existente em-si [*ansichseiende*], de tal modo que, pelo fato de *saber* que é animal, deixa de sê-lo e se dá o saber de si como espírito. – Se o em-si do estágio anterior, a unidade da natureza humana e divina, é elevada de uma unidade *imediata* para uma unidade *consciente*, então o *verdadeiro* elemento para a realidade deste conteúdo não é mais a existência sensível e imediata do espírito, a forma humana corporal, mas a *interioridade autoconsciente*. É por isso que o cristianismo – pelo fato de representar Deus *como espírito* e não como espírito individual e particular, mas como *absoluto*, no *espírito* e na verdade – recua

da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo. Do mesmo modo, a unidade da natureza humana e divina é algo sabido e apenas por meio do saber *espiritual* e *no* espírito é uma unidade realizada. O novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível, como a que lhe corresponde, mas está livre [113] desta existência imediata que deve ser estabelecida, superada e refletida negativamente na unidade espiritual. Deste modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando [*Hinausgehen*] a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística.

Por isso, atentemos brevemente para o fato de que o objeto deste terceiro estágio é a *espiritualidade livre e concreta* que, enquanto *espiritualidade*, deve aparecer para o *interior espiritual*. Neste sentido, a arte adequada a este objeto não pode, por um lado, trabalhar para a intuição sensível, mas para a simples interioridade [*Innerlichkeit*] que está conforme a seu objeto e consigo mesma, isto é, para a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva, o *ânimo*, o sentimento que, enquanto espírito, tendem para a liberdade em si mesmos e procuram e possuem sua reconciliação apenas no espírito interior. Este mundo *interior* constitui o conteúdo do romântico [*Romantischen*] e deve, por isso, ser levado à exposição como tal interior e com a aparência desta interioridade. A interioridade comemora seu triunfo sobre a exterioridade e faz com que esta vitória apareça no próprio exterior e por intermédio dele, fazendo com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor.

Por outro lado, também esta Forma, como toda arte, necessita da exterioridade para a sua expressão. Na medida em que a espiritualidade se retraiu em si mesma e se retirou da exterioridade e da unidade imediata com ela, a exterioridade sensível do configurar se torna justamente por isso inessencial e passageira, como no simbólico e, do mesmo modo, o espírito e a vontade subjetivos e finitos são aceitos e expostos até na particularidade e arbitrariedade da individualidade, do caráter, do agir, do acontecimento, da intriga e assim por diante. O lado da existência exterior é entregue à contingência e abandonado à aventura da fantasia, cuja arbitrariedade pode tanto espelhar o que está presente, tal *como* está presente, como também embaralhar [114] e distorcer grotescamente as configurações do mundo exterior. — Pois esta exterioridade não tem mais seu conceito e significado em si e junto a si mesma [*in sich und an sich selber*], como no clássico, mas no *ânimo* que tem sua aparição [*Erscheinung*] em si mesmo e não na exterioridade e na Forma e realidade desta, e é capaz de conservar ou reconquistar esta reconciliação consigo mesmo em todo tipo de contingência e acidentalidade que por si mesmo se configura, em todo infortúnio e dor e até mesmo no próprio crime.

Por meio disso surge novamente a indiferença, inadequação e separação entre a Idéia e a forma – como no simbólico –, mas com a *diferença* essencial de que no romântico a Idéia, cuja deficiência junto ao símbolo apresenta as deficiências do configurar, deve aparecer em si mesma *completa* como espírito e ânimo. Por esta razão, esta perfeição superior se priva da correspondente união com a exterioridade, sendo que somente pode buscar e completar sua verdadeira realidade e aparição [*Erscheinung*] em si mesma.

Em termos gerais, este é o caráter da Forma de arte simbólica, clássica e romântica que implica os três tipos de relações da Idéia com sua forma no âmbito da arte. As três Formas consistem na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal como a verdadeira Idéia da beleza.

III. A *terceira* parte, em relação às duas primeiras, pressupõe o conceito do ideal e as Formas de arte universais, na medida em que é apenas a realização das mesmas no material sensível determinado. Por isso, não necessitamos mais nos ocupar neste momento com o desenvolvimento interior da beleza artística segundo suas fundamentais determinações universais, mas devemos considerar como estas determinações se apresentam na existência, se distinguem externamente e no conceito da beleza efetivam cada momento por si de modo autônomo como *obra de arte* e não somente como *Forma universal*. Entretanto, uma vez que se trata somente de diferenças próprias, imanentes à Idéia de beleza, que a arte transpõe para a existência exterior, [115] as Formas de arte universais devem nesta terceira parte se mostrar também como determinação fundamental para a divisão e identificação das *artes particulares* – ou os tipos de arte têm as mesmas diferenças essenciais em si mesmos, as quais conhecemos acima como as Formas de arte universais. A objetividade *exterior*, na qual estas Formas se anunciam por meio de um material sensível e, por isso, *particular*, deixa estas Formas se *desfazem* autonomamente em modos determinados de sua realização, as artes particulares, na medida em que cada Forma também encontra seu caráter determinado num material determinado e exterior e sua efetivação adequada no modo de exposição que lhe é próprio. Por outro lado, porém, aquelas Formas de arte, enquanto Formas *universais* em sua determinidade, também ultrapassam a realização *particular* por meio de um tipo *determinado* de arte e assumem sua existência também por meio das outras artes, mesmo que num modo subordinado. Por isso, por um lado, as artes particulares pertencem especificamente *a uma* das Formas de arte universais e constituem sua *adequada* efetividade artística exterior; por outro lado, apresentam a totalidade das Formas de arte segundo seu modo de configuração exterior.

De modo geral, portanto, temos de nos ocupar nesta terceira parte principal com o desdobramento do belo artístico num *mundo* da beleza efetivada nas artes e

em suas obras. O conteúdo deste mundo é o belo, e o verdadeiro belo, como vimos, é a espiritualidade configurada, o ideal; mais precisamente, o espírito absoluto, a própria verdade. Esta região da verdade divina, exposta artisticamente para a intuição e a sensação [*Empfindung*], constitui o ponto central de todo o mundo artístico enquanto a forma autônoma, livre e divina, que se apropriou completamente da exterioridade da Forma e do material, e a traz em si apenas como sua própria manifestação. Entretanto, uma vez que o belo aqui se desenvolve como efetividade *objetiva* e, assim, também se diferencia numa particularidade autônoma de aspectos e [116] momentos particulares, este centro se confronta com seus extremos realizados numa efetividade peculiar. A *objetividade* ainda *não espiritualizada*, mero envolvimento natural do Deus, constitui, por isso, *um* destes extremos. Aqui é configurada a exterioridade enquanto tal, que não tem seu fim e conteúdo espiritual em si mesma, mas num outro.

Em contrapartida, o outro extremo é o divino como interior, sabido e a existência *subjetiva* variada e particular da divindade: a verdade que é ativa e viva no sentimento [*Sinn*], no ânimo e no espírito do sujeito particular e não permanece dispersa em sua forma exterior, mas retorna ao interior subjetivo particular. Em virtude disso, o divino enquanto tal permanece ao mesmo tempo diferenciado de sua manifestação pura como *divindade* e, assim, entra na particularidade que pertence a todo saber, sentir [*Fühlen*], contemplar e sentir [*Empfinden*] subjetivos particulares. No âmbito análogo da religião, com a qual a arte em seu mais alto grau está em conexão imediata, concebemos a mesma diferença *no* modo de que para nós, em primeiro lugar, por um lado, se apresenta a vida terrena e natural em sua finitude; num segundo momento, a consciência transforma *Deus* em objeto, no qual desaparece a diferença entre objetividade e subjetividade; por fim, num terceiro momento, progredimos de Deus enquanto tal para a devoção da *comunidade*, para Deus enquanto ser vivo e presente na consciência. Estas três diferenças principais também se apresentam num desenvolvimento autônomo no mundo da arte.

1. A *primeira* das artes particulares com a qual devemos começar, segundo esta determinação fundamental, é a bela *arquitetura*. Sua tarefa consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito. Seu material é o próprio elemento material [*Materielle*] em sua exterioridade imediata enquanto massa mecânica pesada, e suas Formas permanecem [117] as da natureza inorgânica, ordenadas segundo as abstratas relações simétricas do entendimento. Posto que neste material e Formas o ideal enquanto espiritualidade concreta não pode ser realizado, e assim a realidade exposta, diante da Idéia, se mantém impenetrável como exterior ou apenas se mantém numa relação abstrata, o tipo fundamental da arquitetura é a Forma de arte *simbóli-*

ca. Pois é a arquitetura que pela primeira vez abre o caminho para a efetividade adequada de Deus e trabalha a seu serviço com a natureza objetiva para tirá-la do matagal da finitude e da deformidade do acaso. E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito. Ela permite que uma envoltura [*Umschließung*] se erga para o alto para a reunião dos fiéis – enquanto proteção contra a ameaça da tempestade, contra a chuva, o mau tempo e animais selvagens –, e manifesta aquele querer-se reunir [*Sich-sammelnwollen*], mesmo que de um modo exterior, mas ainda assim artístico. Este significado ela pode em maior ou menor grau configurar em seu material e nas Formas dele, caso a determinidade do Conteúdo, para o qual ela assume seu trabalho, seja mais ou menos significativa, mais concreta ou abstrata, mais aprofundada em si mesma ou mais nebulosa ou superficial. Aliás, neste contexto ela pode até querer ir tão longe a ponto de conseguir em suas Formas e material uma existência artística adequada para aquele Conteúdo; em tal caso, ela já ultrapassou seu próprio âmbito e oscila em direção a seu estágio mais alto, a escultura. Pois seu limite consiste justamente em manter o espiritual como interior diante de suas Formas exteriores e, com isso, apontar para o que é pleno de alma apenas como uma outra coisa.

2. E, assim, é por meio da arquitetura que o mundo exterior inorgânico é purificado, ordenado simetricamente, aparentado ao espírito e o templo de Deus é concluído, a casa de sua comunidade. *Em segundo lugar*, neste templo entra [118] então o próprio Deus, na medida em que o raio da individualidade bate na massa inerte, a penetra, e a própria Forma infinita do espírito, não mais meramente simétrica, concentra e configura a corporeidade. Esta é a tarefa da *escultura*. Na medida em que nela o interior espiritual, para o qual a arquitetura apenas é capaz de apontar, habita a figura sensível e seu material exterior, e os dois lados se configuram um-no-outra [*ineinanderbilden*] de tal modo que nenhum deles prepondera, a escultura assume a *Forma de arte clássica* como seu tipo fundamental. Por isso, não resta mais nenhuma expressão para o sensível por si que não seja a expressão do espiritual mesmo, como, por outro lado, na escultura nenhum conteúdo espiritual é passível de exposição completa, a não ser aquele que se deixa intuir inteira e adequadamente na forma corporal. Pois o espírito deve por meio da escultura estar presente em silêncio e beato em sua Forma corporal numa unidade imediata e a Forma deve ser vivificada por meio do conteúdo da individualidade espiritual. Assim, o material sensível e exterior não é mais trabalhado apenas segundo sua qualidade mecânica, como massa pesada, nem nas Formas do inorgânico e nem como sendo indiferente à coloração e assim por diante, mas é trabalhado nas Formas ideais da forma humana e, na verdade, na totalidade das dimensões espaciais. Sob

este último aspecto, precisamos inicialmente destacar o fato de que na escultura o interior e o espírito pela primeira vez aparecem em seu repouso eterno e autonomia essencial. A este repouso e unidade consigo mesmo corresponde somente aquele exterior que ainda permanece propriamente em tal unidade e repouso. Isto é a figura segundo sua *espacialidade abstrata*. O espírito que a escultura expõe é em si mesmo sólido, e não multiplamente disperso no jogo das contingências e paixões; por isso, ela também não abandona a exterioridade a esta variedade do fenômeno, mas apreende ali unicamente este um aspecto da espacialidade abstrata em sua totalidade de dimensões.

[119] 3. Se a arquitetura construiu o templo e a mão da escultura nele erigiu a estátua do Deus, é a *comunidade* que, em *terceiro lugar*, encontra-se diante de tal Deus sensível e presente nas amplas galerias de sua casa. Ela é a reflexão espiritual em si mesma daquela existência sensível, é a subjetividade e interioridade animada com a qual, por isso, a particularização, a singularização e sua subjetividade são o princípio determinante para o conteúdo da arte, bem como para o material a ser exposto externamente. A sólida unidade em si mesma do Deus na escultura se fratura na multiplicidade da interioridade singularizada, cuja unidade não é sensível, mas pura e simplesmente ideal. E é assim que o próprio Deus nesse ir e vir, como esta modificação de sua unidade em si mesma e efetivação no saber subjetivo e sua particularização, bem como a universalidade e união do múltiplo, é então espírito verdadeiro: o espírito em sua comunidade. Deus é nela subtraído da identidade fechada em si mesma da abstração como também da submersão imediata na corporeidade, tal como a escultura o expõe, e é elevado à espiritualidade e ao saber, a este reflexo [*Gegenschein*] que aparece essencialmente como interior e como subjetividade. Por isso, o conteúdo superior é agora a espiritualidade e, na verdade, enquanto absoluta; por causa daquela dispersão, porém, ela aparece ao mesmo tempo como espiritualidade *particular* [*besondere*], como ânimo particular [*partikulär*]; e posto que se apresentam como a coisa principal não o repouso sem necessidade do Deus em si mesmo, senão a aparência em geral, o ser para outro e o manifestar, tornam-se agora por si mesmos objetos de exposição artística também a mais variada subjetividade – em seu movimento e atividade vivos como paixão, ação e acontecimento humanos –, em suma, o amplo âmbito do sentimento [*Empfindens*], da volição e da omissão humanas. – Segundo este conteúdo, o elemento sensível da arte igualmente se particularizou em si mesmo para mostrar-se adequado à interioridade subjetiva. Tal material oferece a cor, o som e, por fim, o som como mera [120] designação para intuições e representações interiores, e como modos de realização daquele Conteúdo por meio deste material temos a pintura, a música e a poesia. Uma vez que aqui a matéria sensível aparece em si mesma particularizada e

por todos os lados estabelecida idealmente, ela corresponde geralmente ao Conteúdo espiritual em geral da arte, e a conexão entre o significado espiritual e o material sensível progride para uma interioridade superior à que era possível na arquitetura e na escultura. Contudo, esta é uma unidade mais interior, que toma totalmente partido do subjetivo, e na medida em que Forma e conteúdo devem se particularizar e se estabelecer idealmente, ela somente se realiza às custas da universalidade objetiva do Conteúdo assim como da fusão com o imediatamente sensível.

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

A articulação interna desta *terceira esfera* das artes particulares deve ser estabelecida da seguinte maneira:

a) A *primeira* arte, que ainda se encontra próxima da escultura, é a *pintura*. Ela utiliza como material para seu conteúdo e sua configuração a visibilidade enquanto tal, na medida em que esta se particulariza imediatamente nela mesma, isto é, se determina como cor. O material da arquitetura e da escultura é, na verdade, igualmente visível e colorido, mas não é como na pintura o tornar visível enquanto tal, na qual a luz em si mesma simples, ao se especificar com o seu oposto, o escuro, e com ele se associar, se torna cor. Esta visibilidade assim subjetivada e estabelecida idealmente não requer nem a diferença de massa abstratamente mecânica da materialidade pesada, tal como na arquitetura, nem a totalidade da espacialidade sensível [121] tal como a escultura ainda a mantém, mesmo que concentrada e em Formas orgânicas; antes, a visibilidade e o tornar visível da pintura têm sua diferença idealizada, como a particularidade das cores, e assim libertam a arte da completude sensível-espacial do material, na medida em que se restringem à dimensão da superfície.

Por outro lado, o conteúdo também recebe a mais ampla particularização. Tudo o que no coração humano ganha espaço enquanto sensação [Empfindung], representação e finalidade, tudo o que o coração é capaz de configurar como fato, toda esta multiplicidade pode constituir o diversificado conteúdo da pintura. Todo o reino da particularidade, desde o mais alto Conteúdo do espírito até os mais singulares objetos da natureza, mantém sua posição. Pois também a natureza finita em suas cenas e fenômenos particulares pode aqui aparecer, basta que alguma alusão a um elemento do espírito as ligue mais intimamente com o pensamento e a sensação [Empfindung].

b) A *segunda* arte por meio da qual se efetiva o romântico é, depois da pintura, a *música*. Embora ainda sensível, seu material progride para uma subjetividade e particularização ainda mais profundas. O estabelecimento ideal do sensível pela

D.D. / FELCH / USP

música deve ser procurado no fato de que ela supera igualmente a indiferente separação do espaço, cuja aparência total a pintura ainda deixa subsistir e intencionalmente simula, e a idealiza na unidade individual [*individuelle Eins*] do ponto. Mas, enquanto tal negatividade, o ponto é em si mesmo concreto e superação ativa no seio da materialidade como movimento e vibração do corpo material em si mesmo na sua relação consigo mesmo. Tal idealidade inicial da matéria, que não mais aparece como idealidade espacial, mas como temporal, é o som, o sensível estabelecido negativamente, cuja visibilidade abstrata se transformou em audibilidade, na medida em que o som desprende o ideal como que de seu confinamento na materialidade. – Esta primeira interiorização e animação da matéria fornece o [122] material para a interioridade e alma propriamente ainda indeterminadas do espírito, e permite que em seus sons o ânimo soe e ressoe com toda a escala de suas sensações e paixões. Desse modo, assim como a escultura se apresenta como o centro entre a arquitetura e as artes da subjetividade romântica, a música constitui novamente o ponto central das artes românticas e o ponto de transição entre a sensibilidade espacial abstrata da pintura e a espiritualidade abstrata da poesia. Enquanto oposição à sensação [*Empfindung*] e interioridade, a música possui em si mesma como consequência, tal como a arquitetura, uma relação intelectual de quantidade e também o fundamento de uma sólida regularidade de sons e suas combinações.

c) Finalmente, a *terceira* exposição a mais espiritual da Forma de arte romântica devemos buscá-la na *poesia*. A sua peculiaridade característica reside na potência com que submete ao espírito e a suas representações o elemento sensível, do qual a música e a pintura já haviam começado a libertar a arte. Pois o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação [*Empfindung*] que ressoa, mas um *signo* [*Zeichen*] por si sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação [*Empfindung*] indefinida e de suas nuances e gradações. Por meio disso, o *som* torna-se *palavra* enquanto fonema em si mesmo articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos, na medida em que o ponto em si mesmo negativo, para o qual a música se dirigia, agora se apresenta como o ponto completamente concreto, como ponto do espírito, como o indivíduo autoconsciente que a partir de si mesmo une o espaço infinito da representação ao tempo do som. Este elemento sensível, contudo, que na música ainda se encontrava totalmente em união com a interioridade, é aqui separado do conteúdo da consciência, enquanto o espírito determina este conteúdo para si e em si mesmo para a representação, para [123] cuja expressão ele, na verdade, se serve do som, mas somente como um signo por si mesmo destituído de valor e de conteúdo. Assim, o som pode ser mera letra, pois o audível e do mesmo modo o visível se rebaixaram à mera alusão do espírito. Em consequência, o autên-

tico elemento da exposição poética é a própria *representação* poética e o processo de intuição [*Veranschaulichung*] espiritual; na medida em que este elemento é comum a todas as Formas de arte, a poesia também atravessa a todas e se desenvolve autonomamente nelas. A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento.

Esta é a totalidade articulada das artes particulares: a arte exterior da arquitetura, a arte objetiva da escultura e a arte subjetiva da pintura, da música e da poesia. Na verdade, tentaram-se muitas vezes outros tipos de divisões, pois a obra de arte oferece tal riqueza de aspectos que, como muitas vezes ocorreu, podemos estabelecer ora este, ora aquele como fundamento de divisão, como, por exemplo, o material sensível. A arquitetura é então a cristalização e a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível espacial; a pintura, a superfície colorida e a linha, enquanto na música o espaço em geral passa para o ponto em si mesmo preenchido do tempo; até, por fim, na poesia o material exterior ser totalmente desvalorizado. Estas diferenças foram também concebidas segundo seu lado totalmente abstrato da espacialidade e temporalidade. É certo que tal particularidade abstrata da obra de arte, como o material, pode ser perseguida de modo conseqüente em sua |124| peculiaridade, mas não pode ser executada como o que em última instância fundamenta, dado que tal aspecto mesmo tem sua origem num princípio superior e deve, por isso, submeter-se a ele.

Vimos que este princípio superior são as Formas de arte simbólica, clássica e romântica, que constituem os momentos universais da própria Idéia da beleza.

Sua relação com as artes particulares em sua forma concreta é de tal natureza que as artes constituem a existência real das Formas de arte. Pois a *arte simbólica* alcança sua efetividade mais adequada e sua maior aplicação na *arquitetura*, onde ela impera segundo o seu mais completo conceito e ainda não foi rebaixada, por assim dizer, à natureza inorgânica de uma outra arte; para a *Forma de arte clássica*, em contrapartida, a *escultura* é a realidade incondicionada que assume a arquitetura apenas como envoltura e, por outro lado, ainda não é capaz de modelar a pintura e a música como Formas absolutas para seu conteúdo; a *Forma de arte romântica*, por fim, se apropria da expressão pictural e musical de um modo autônomo e incondicionado como também da exposição poética; mas a poesia é adequada a

INTRODUÇÃO

todas as Formas do belo e se estende sobre todas elas, porque seu autêntico elemento é a bela fantasia, e a fantasia é necessária para toda produção da beleza, seja qual for a Forma a que pertença.

Portanto, o que as artes particulares realizam em obras de arte singulares, segundo o conceito, são apenas as Formas universais da Idéia de beleza que a si se desenvolve; enquanto que na sua efetivação exterior ergue-se o amplo panteão da arte, cujo construtor e mestre de obras é o espírito do belo que se apreende a si mesmo, mas que a história mundial irá consumir apenas em seu desenvolvimento de milênios.

PARTE I

A IDÉIA DO BELO ARTÍSTICO OU O IDEAL

|127| POSIÇÃO DA ARTE EM RELAÇÃO À
EFETIVIDADE FINITA E À RELIGIÃO E À FILOSOFIA

Uma vez que saímos da introdução e entramos na consideração científica de nosso objeto, devemos primeiramente indicar de modo breve a posição universal do belo artístico no âmbito da efetividade em geral bem como da estética em relação às outras disciplinas filosóficas, a fim de constituir o ponto a partir do qual uma verdadeira ciência do belo deve partir.

Neste caso, pode parecer conveniente fazer um relatório das diferentes tentativas de apreender o belo pelo pensamento, bem como analisá-las e julgá-las. No entanto, por um lado isso já aconteceu na introdução; por outro lado, uma verdadeira cientificidade não pode de fato consistir em *apenas* analisar o que os outros fizeram correta ou incorretamente ou apenas com eles aprender. Antes disso, pelo contrário, devemos ainda mencionar que muitos são de opinião que o belo, justamente por ser o belo, não pode em geral ser apreendido por conceitos e permanece, desse modo, um objeto inapreensível para o pensamento. A essa afirmação replicaremos aqui brevemente que, se bem hoje em dia todo o verdadeiro se tem por inconceituável e só se tem por conceituável a finitude do fenômeno e a contingência temporal, o certo é que precisamente apenas o verdadeiro é pura e simplesmente *conceituável*, pois tem como sua base o conceito absoluto e, de modo mais preciso, a Idéia. Mas a beleza é apenas um modo determinado de manifestação e exposição do verdadeiro e encontra-se, por isso, completamente aberta, segundo todos os lados, ao pensamento conceitual quando este está efetivamente equipado com a potência do conceito. Certamente *nenhum* conceito andou tão mal nos tempos modernos quanto o próprio conceito, o *conceito* em si e para si, pois por conceito |128|

costuma-se compreender uma determinidade abstrata e unilateral da representação ou do pensamento do entendimento, mediante o qual naturalmente nem a totalidade do verdadeiro nem a beleza em si concreta podem, segundo o pensamento [*denkend*], ser levadas à consciência. Pois a beleza, como já foi dito e mais tarde deverá ser mostrado, não é tal abstração do entendimento, mas o conceito em si mesmo concreto e absoluto e, concebido de modo mais determinado, a Idéia absoluta em sua aparição [*Erscheinung*] adequada a ela mesma.

Se quisermos indicar de modo breve o que é a *Idéia absoluta* em sua efetividade verdadeira, devemos dizer que ela é *espírito* e, certamente não o espírito em seu aprisionamento e limitação finitos, mas o espírito *absoluto*, universal e infinito, que a partir de si mesmo determina o que é verdadeiramente o verdadeiro. Se questionarmos apenas nossa consciência comum, impõe-se certamente a concepção de que o espírito se opõe à natureza, à qual, portanto, atribuímos dignidade idêntica. Contudo, nesta justaposição e nesta cumplicidade da natureza e do espírito enquanto âmbitos igualmente essenciais, o espírito é apenas considerado em sua finitude e limitação e não em sua infinitude e verdade. A natureza, perante o espírito absoluto, não se situa nem como tendo valor idêntico nem como fronteira, mas mantém a posição de ser posta por ele, donde ela se torna um produto que foi privado da potência de uma fronteira ou limite. Ao mesmo tempo, o espírito absoluto somente pode ser apreendido como atividade absoluta e, com isso, como diferença absoluta de si em si mesmo. Este outro que ele distingue de si é, sob certo aspecto, justamente a natureza, e o espírito tem a bondade de dar a este outro de si mesmo toda a plenitude de sua própria essência. Por isso, temos de apreender [*begreifen*] a própria natureza como trazendo em si mesma a Idéia absoluta; mas ela é a Idéia *na* Forma de ser posta por meio do espírito absoluto como o outro do espírito. Neste sentido, a denominamos como algo criado. Sua verdade, portanto, é o próprio ponente [*das Setzende*], [129] o espírito como a idealidade e negatividade, na medida em que ele de fato se particulariza e se nega em si mesmo, mas igualmente supera esta particularização e negação de si mesmo enquanto *posta por ele* e, em vez de possuir nisso uma fronteira e limite, se une com seu outro numa universalidade livre consigo mesmo. Esta idealidade e negatividade infinita constituem o profundo conceito da *subjetividade* do espírito. Mas como subjetividade, o espírito é primeiramente apenas *em si* a verdade da natureza, na medida em que ainda não tornou seu verdadeiro conceito para si mesmo. A natureza não lhe está contraposta como o outro *posto por meio dele*, no qual ele retorna a si mesmo, mas como ser-outro [*Andersseins*] insuperado e limitado, ao qual, como se o outro fosse um objeto encontrado à frente, o espírito permanece relacionado enquanto o subjetivo em sua existência de saber e de vontade e apenas pode figurar em natureza o outro lado.

Nesta esfera se situa a finitude do espírito teórico bem como do espírito prático, a limitação junto ao conhecimento e o mero dever [*Sollen*] na realização do bem. Aqui como na natureza, o fenômeno também é desigual quanto à sua verdadeira essência, e ainda conservamos a visão confusa de habilidades, paixões, fins, pontos de vista e talentos, que se atraem e se repelem, trabalham em conjunto e uns contra os outros, e se cruzam, enquanto que as mais variadas formas do acaso, em sua vontade e aspiração, opinar e pensar se misturam, fazendo exigências ou incomodando. Este é o ponto de vista do espírito apenas finito, temporal, contraditório e, por isso, passageiro, insatisfeito e não beato. Pois as satisfações que esta esfera oferece são na forma de sua finitude sempre ainda limitadas e raquíticas, relativas e singulares. Por isso a visão, a consciência, a vontade e o pensamento se elevam por sobre esta esfera buscando e encontrando sua verdadeira universalidade, unidade e satisfação em outro lugar: no infinito e verdadeiro. Esta unidade e satisfação, para a qual a racionalidade impulsionadora [130] do espírito eleva a matéria de sua finitude, é então primeiramente a verdadeira revelação daquilo que o mundo fenomênico é segundo seu conceito. O espírito apreende a própria finitude como o negativo de si mesmo e conquista a partir disso sua infinitude. Esta verdade do espírito finito é o espírito absoluto. — Mas nesta Forma o espírito só se efetiva como negatividade absoluta; ele põe sua finitude em si mesmo e a supera. Por meio disso ele se torna para si mesmo, em seu âmbito mais alto, objeto de seu saber e vontade. O próprio absoluto se torna *objeto* do espírito, na medida em que o espírito entra no estágio da *consciência* e se *diferencia* em si mesmo como *aquele que sabe* [*Wissendes*] e, em face desse saber, como *objeto* absoluto do saber. Partindo do ponto de vista anterior da finitude do espírito, o espírito, que sabe do absoluto como objeto infinito *que se lhe contrapõe*, é por meio disso determinado como a *finitude* que se diferencia desse absoluto. Mas na consideração especulativa superior, é o *próprio espírito absoluto* que, para ser para si o saber de si mesmo, diferencia-se *em si mesmo* e, assim, põe a finitude do espírito, no seio da qual ele se torna objeto absoluto do saber de si mesmo. Assim, ele é espírito absoluto em sua comunidade, o absoluto efetivo como espírito e saber de si mesmo.

Este é o ponto pelo qual devemos começar na filosofia da arte. Pois o belo artístico não é nem a *Idéia lógica*, o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento, nem, ao contrário, a *Idéia natural*, mas pertence ao âmbito *espiritual* sem, porém, permanecer preso a conhecimentos e fatos do espírito *finito*. O reino da bela arte é o reino do *espírito absoluto*. O fato de as coisas serem assim, podemos aqui apenas indicar; a *demonstração* científica compete às disciplinas filosóficas precedentes; à lógica, cujo conteúdo é a *Idéia absoluta* enquanto tal, à filosofia natural bem como à filosofia das esferas finitas do espírito.

Pois nestas ciências deve ser |131| mostrado como a Idéia lógica segundo seu próprio conceito deve converter-se tanto em existência da natureza quanto libertar-se desta exterioridade para o espírito e, em contrapartida, no seio dele, também libertar-se da finitude dele para o espírito em sua eternidade e verdade.

A partir deste ponto de vista, que convém à arte em sua dignidade suprema e verdadeira, se esclarece imediatamente que ela se situa no mesmo âmbito ao lado da religião e da filosofia. Em todas as esferas do espírito absoluto, o espírito se desobriga dos limites estreitos de sua existência, na medida em que, a partir das relações contingentes de sua mundanidade e do Conteúdo finito de seus fins e interesses, se abre para a consideração e execução de seu ser-em-si-e-para-si.

Para efeito de uma compreensão pormenorizada, podemos conceber mais concretamente esta posição da arte no âmbito total da vida natural e espiritual do seguinte modo:

Se atentarmos para o conteúdo total de nossa existência, encontraremos já em nossa consciência comum a maior multiplicidade de interesses e sua satisfação. Em primeiro lugar, temos o amplo sistema das necessidades físicas, para as quais trabalham os grandes círculos da indústria em sua larga produção e conexão, o comércio, a navegação e as artes técnicas; mais acima está o mundo do direito, das leis, da vida em família, a divisão de classes, todo o âmbito abrangente do Estado; a seguir, a necessidade da religião que se encontra em cada ânimo e se satisfaz na vida religiosa; por fim, a atividade multiplamente dividida e intrincada na ciência, o conjunto dos dados e conhecimentos, que tudo abarca em si mesmo. No seio destes círculos também se apresenta a atividade na arte, o interesse pela beleza e a satisfação espiritual com as suas configurações. Aqui surge então a questão acerca da necessidade interna de uma tal necessidade no contexto dos restantes âmbitos da vida e do mundo. Inicialmente encontramos estas esferas |132| como apenas presentes de modo geral. Mas de acordo com a exigência científica, trata-se de conhecer a conexão essencial e interior e a necessidade recíproca delas. Pois estas esferas não se encontram apenas na relação de mera utilidade umas em relação às outras, mas se completam, na medida em que num círculo residem modos de atividade mais altos do que noutro; é por isso também que um círculo subalterno impele para além de si próprio e, por meio de uma satisfação mais profunda de interesses mais abrangentes, completa-se aquilo que num âmbito anterior não pode conseguir nenhuma realização. É isso que pela primeira vez fornece a necessidade de uma conexão interior.

Se lembrarmos do que já dissemos acerca do conceito do belo e da arte, encontraremos um duplo aspecto: *em primeiro lugar*, um conteúdo, uma finalidade, um significado; *a seguir*, a expressão, o fenômeno e a realidade deste conteúdo; *em terceiro lugar*, os dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e parti-

cular aparecem exclusivamente como exposição do interior. Na obra de arte nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo e o exprima. Denominamos de conteúdo e significado o que é em si mesmo simples, a coisa mesma reduzida às suas determinações mais simples, mesmo que abrangentes, à diferença da execução. O conteúdo de um livro, por exemplo, pode ser indicado em algumas palavras ou períodos e nele não deve aparecer outra coisa a não ser o universal já indicado no índice¹. O abstrato é este elemento simples, que corresponde ao tema e constitui o fundamento para a execução; o concreto, em contrapartida, é a execução.

Entretanto, os dois aspectos desta contraposição não têm a determinação de permanecerem indiferentes e exteriores um ao lado do outro — como, por exemplo, uma figura [*Gestalt*] matemática, um triângulo e uma elipse, enquanto conteúdo em si mesmo simples, em sua aparição [*Erscheinung*] exterior são indiferentes quanto à grandeza determinada, cor etc. —, mas o significado abstrato como *mero* conteúdo tem [133] em si mesmo a determinação de chegar à execução e, por meio disso, de se tornar concreto. Assim, surge essencialmente um *dever* [*Sollen*]. Independente de quanto possa valer um Conteúdo por si mesmo, não nos contentamos com esta validade abstrata e exigimos algo ulterior. Inicialmente, trata-se apenas de uma necessidade não satisfeita e de uma insuficiência no sujeito, a qual aspira a superar-se e a caminhar para a satisfação. Neste sentido, podemos dizer que o conteúdo é primeiramente *subjetivo*, algo apenas interior, perante o qual está o objetivo, de sorte que se coloca a exigência de *objetivar* este *subjetivo*. Tal contraposição do subjetivo e da objetividade que lhe está contraposta, assim como o dever de superá-la, é uma determinação pura e simplesmente universal, que perpassa a tudo. Já nossa vitalidade física e ainda mais o mundo de nossos fins e interesses espirituais repousam sobre a exigência de realizar por meio da objetividade o que primeiramente é subjetiva e internamente presente, para então apenas encontrar satisfação nesta completa existência. Na medida em que, de início, o conteúdo dos interesses e dos fins está apenas dado na Forma unilateral do subjetivo, e a unilateralidade é um limite, esta deficiência logo se mostra como uma inquietação, uma dor, como algo *negativo* que necessita superar-se como negativo e que, por isso, para remediar a deficiência sentida, impulsiona para a ultrapassagem do limite sabido e pensado. E na verdade não no sentido de que falte ao subjetivo em geral apenas o outro lado, o objetivo, mas na conexão mais precisa de que esta falta é uma deficiência no próprio *sujeito* e *para ele*, e uma negação *nele mesmo* que ele aspira novamente negar. Em si mesmo, a saber segundo seu conceito, o sujeito é a *totalidade*, não

1. "Índice" e "conteúdo" em alemão são a mesma palavra: *Inhalt* (N. da T.).

somente a interioridade, mas igualmente também a realização deste interior no exterior e em meio ao exterior. Se ele existe *apenas* unilateralmente em uma Forma, ele entra justamente por isso na contradição de ser o todo segundo o conceito, [134] mas apenas um lado segundo sua existência. Somente pela superação de tal negação em si mesma, a vida se torna, por conseguinte, afirmativa. Passar por este processo de contraposição, de contradição e de solução da contradição é o privilégio superior das naturezas vivas; o que por si é e permanece *apenas* afirmativo, é e permanece sem vida. A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição.

Consideradas em sua abstração, são estas as determinações que necessitamos neste momento.

O conteúdo supremo, porém, que o subjetivo é capaz de abranger em si mesmo, podemos, sem rodeios, chamar de *liberdade*. A liberdade é a determinação suprema do espírito. Ela consiste inicialmente, segundo seu aspecto totalmente formal, no fato de que o sujeito não tem nada de estranho, nenhuma fronteira e limite naquilo que se lhe defronta, mas se encontra a si mesmo no que se lhe defronta. Já segundo esta determinação formal, toda necessidade e cada infortúnio desapareceram, o sujeito está reconciliado com o mundo, nele satisfeito e toda contraposição e contradição estão solucionadas. Mais precisamente, porém, a liberdade tem a racionalidade em geral como seu Conteúdo: por exemplo, a eticidade na ação e a verdade no pensamento. No entanto, na medida em que a própria liberdade é inicialmente apenas subjetiva e não é executada, se coloca perante o sujeito a não liberdade, o meramente objetivo enquanto necessidade natural, e nasce imediatamente a exigência de levar esta contraposição à reconciliação. Por outro lado, no próprio interior e subjetivo encontra-se uma contraposição semelhante. À liberdade pertence, por um lado, o que é em si mesmo universal e autônomo, as leis universais do direito, do bem, do verdadeiro e assim por diante; por outro lado, erguem-se os impulsos dos homens, os sentimentos, as inclinações, paixões e tudo o que o coração concreto do homem como singular [135] contém em si mesmo. Também esta contraposição caminha para a luta, para a contradição e neste conflito nasce então toda nostalgia, a dor mais profunda, o tormento e a ausência de satisfação em geral. Os animais vivem em satisfação consigo e com as coisas que estão à sua volta, mas a natureza espiritual do homem impulsiona a dualidade e o dilaceramento, em cuja contradição ele se debate. Pois o homem não pode subsistir no interior enquanto tal, no puro pensamento, no mundo das leis e em sua universalidade, mas antes também necessita da existência sensível, do sentimento, coração, ânimo etc. A fi-

losofia pensa a contraposição assim nascida tal como ela é, segundo sua universalidade radical, e também caminha para a superação dela em idêntico modo *universal*; mas o homem, na imediatez da vida, insiste numa satisfação *imediate*. Encontramos mais proximamente tal satisfação, decorrente da solução daquela contraposição, no sistema das necessidades sensíveis. Fome, sede, cansaço, comida, bebida, saciedade, sono e assim por diante são nesta esfera exemplos de uma tal contradição e de sua solução. Contudo, neste âmbito natural da existência humana, o conteúdo das satisfações é de natureza finita e limitada; a satisfação não é absoluta e, por isso, caminha novamente sem cessar para uma nova necessidade; de nada servem o comer, a saciedade, o dormir, pois a fome e o cansaço começam novamente no dia seguinte. A seguir, no elemento do espírito, o homem aspira então a uma satisfação e liberdade no saber e na vontade, no conhecimento e em ações. Aquele que não sabe, não é livre, pois diante dele se coloca um mundo estranho, um além e um outro lado, do qual ele depende, sem que tenha feito este mundo estranho para si mesmo e, com isso, esteja nele consigo mesmo como com algo que é seu. O impulso do desejo de saber, o ímpeto por conhecimento, desde os níveis mais baixos até o supremo estágio do conhecimento filosófico, decorre somente da aspiração de superar aquela relação de não-liberdade [136] e de se apropriar do mundo na representação e no pensamento. De modo oposto, a liberdade na ação parte do fato de que a razão da vontade alcance efetividade. A vontade efetiva esta razão na vida do Estado. No Estado verdadeiramente organizado segundo a razão, todas as leis e instituições não são nada mais a não ser uma realização da liberdade segundo suas determinações essenciais. Se este é o caso, a razão singular apenas encontra nestas instituições a efetividade de sua própria essência, e quando obedece a estas leis não se junta ao que lhe é estranho, mas somente ao que lhe é próprio. O arbítrio muitas vezes é igualmente chamado de liberdade; mas o arbítrio é apenas a liberdade irracional, a escolha e autodeterminação não a partir da razão da vontade, mas de impulsos casuais e da dependência destes do sensível e exterior.

As necessidades físicas, assim como o saber e a vontade do ser humano, encontram de fato uma satisfação no mundo e solucionam de um modo livre a oposição entre subjetivo e objetivo, entre liberdade interior e necessidade presente externamente. Mas o conteúdo desta liberdade e satisfação permanece ainda *limitado* e assim também a liberdade e o autocontentamento mantêm o aspecto da *finitude*. Onde há finitude, porém, sempre novamente irrompe de modo renovado a oposição e a contradição, e a satisfação não consegue sair do relativo. No direito e em sua efetividade, por exemplo, minha racionalidade, minha vontade e sua liberdade são de fato reconhecidas, valho como pessoa e sou respeitado enquanto tal; possuo

propriedade que deve permanecer como minha; caso ela corra perigo, a justiça outorga o meu direito. Mas este reconhecimento e liberdade se referem sempre somente a aspectos singulares relativos e aos seus objetos singulares: esta casa, esta soma de dinheiro, este direito determinado, esta lei etc., esta ação e efetividade singulares. O que a consciência neste caso tem à sua frente são singularidades, que certamente se relacionam umas às outras e constituem um conjunto de [137] relações, mas são elas mesmas apenas categorias relativas e submetidas a condições variadas, em cujo domínio a satisfação pode igualmente num momento acontecer como também noutra não acontecer. Mas a vida do Estado em seu todo constitui, mais acima, uma totalidade em si mesma completa; o príncipe, o governo, o exército, as instituições da sociedade civil, a sociabilidade e assim por diante, os direitos e os deveres, os fins e sua satisfação, os modos de agir prescritos, as realizações, por onde este todo sempre realiza e mantém sua efetividade — este organismo inteiro, num autêntico Estado, está acabado, completo e realizado em si mesmo. O próprio *princípio*, porém, cuja efetividade se dá como a vida do Estado e por onde o homem procura sua satisfação, por mais que se desenvolva de modo variado em sua organização interior e exterior, é, contudo, igualmente de novo *unilateral* e abstrato em si mesmo. É apenas a liberdade racional da *vontade* que nele se explicita; a liberdade se torna efetiva apenas no *Estado* e, por certo, apenas neste Estado *singular*, no qual alcança efetividade tão somente numa esfera particular da existência e em sua realidade singularizada. Assim, o homem também sente que os direitos e os deveres não são suficientes nestes âmbitos e sob a modalidade mundana e novamente finita da existência; que em sua objetividade como na relação com o sujeito ainda carecem de uma comprovação e sanção mais altas.

Por todos os lados sufocado na finitude, o que o ser humano procura, neste contexto, é a região de uma verdade mais alta, mais substancial, na qual todas as contraposições e contradições da finitude podem encontrar sua última solução e a liberdade sua completa satisfação. Esta é a região da verdade em si [*an sich*] mesma, não do verdadeiro relativo. A verdade suprema, a verdade enquanto tal, é a solução da suprema contraposição e contradição. Nela a contraposição entre liberdade e necessidade, entre espírito e natureza, entre saber e objeto e entre lei e [138] impulso, a contraposição e contradição em geral, seja qual Forma também possa assumir, não possui mais nenhuma validade e potência *enquanto* contraposição e contradição. Por meio da verdade suprema mostra-se que nem a liberdade por si como subjetiva, separada da necessidade, é absolutamente algo de verdadeiro assim como igualmente não pode ser atribuída veracidade à necessidade por si isolada. A consciência comum, em contrapartida, não consegue sair dessa contraposição e se desespera na contradição ou a deixa de lado e busca se ajudar de outra maneira.

A filosofia, porém, penetra nas determinações que se contradizem, conhece-as segundo seu conceito, isto é, como não sendo absolutas em sua unilateralidade, mas como se dissolvendo, e as coloca na harmonia e unidade que são a verdade. Aprender este conceito da verdade é a tarefa da filosofia. A filosofia certamente conhece o conceito em tudo e é por isso apenas pensamento conceitual, verdadeiro; mas outra coisa é o conceito, a verdade em si e a existência que lhe corresponde ou não corresponde. Na efetividade finita as determinações que pertencem à verdade aparecem como uma separação [*Außereinander*], como uma dissolução daquilo que, segundo sua verdade, é inseparável. Assim, o vivente, por exemplo, é indivíduo, mas como sujeito entra igualmente em contraposição com uma natureza inorgânica que o envolve. Ora, o conceito contém estes aspectos, mas como reconciliados; a existência finita, porém, os dispersa e é por isso uma realidade inadequada para o conceito e a verdade. Neste sentido, o conceito está certamente em todos os lugares; contudo, o ponto que interessa consiste em saber se o conceito segundo sua verdade também será efetivo nesta unidade, na qual os aspectos e as contraposições particulares não persistem uns contra os outros em nenhuma autonomia e estabilidade real, mas apenas ainda valem como momentos ideais, reconciliados numa livre sintonia. É primeiramente a efetividade desta unidade superior que é a região da verdade, liberdade [139] e satisfação. Podemos designar de modo universal a vida desta esfera, este gozo da verdade que, enquanto sentimento, é beatitude e, enquanto pensamento, é conhecimento, como a vida na religião. Pois a religião é a esfera universal, na qual a totalidade concreta vem à consciência para o homem como sua própria essência e essência da natureza; e esta uma verdadeira efetividade se mostra sozinha para ele como a potência suprema sobre o particular e finito, por meio do qual tudo o que antes estava desfeito e era oposto é trazido de volta à unidade superior e absoluta.

A arte, por meio da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião, no sentido mais específico do termo, e da filosofia. Pois também a filosofia não possui outro objeto a não ser Deus, sendo assim essencialmente teologia racional e, por estar a serviço da verdade, é culto divino continuado.

Nesta igualdade de conteúdo, os três reinos do espírito absoluto são apenas diferenciados segundo as *Formas*, sob as quais trazem à consciência seu objeto, o absoluto.

As diferenças destas Formas encontram-se no próprio conceito do espírito absoluto. O espírito, como espírito verdadeiro, é em si e para si; desse modo, não é um ser abstrato que se situa além da objetividade, e sim é a recordação [*Erinnerung*]

da essência de todas as coisas no seio da objetividade, no espírito finito: a finitude que se apreende [*sich ergreifend*] em sua essencialidade e, com isso, é propriamente essencial e absoluta. A primeira Forma desta apreensão [*Erfassen*] é um saber imediato, e exatamente por isso *sensível*, um saber na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] do próprio sensível e objetivo, no qual o absoluto chega à intuição e sensação. A segunda Forma, por conseguinte, é a consciência que representa; a terceira, por fim, é o livre pensamento do espírito absoluto.

[140] 1. A Forma da intuição sensível pertence, pois, à arte, de tal modo que é a arte que apresenta [*hinstellt*] para a consciência a verdade no modo da configuração sensível – e certamente numa configuração sensível que nesta sua aparição [*Erscheinung*] possui mesma um sentido e um significado mais altos e profundos sem, porém, através do meio sensível, querer tornar apreensível o conceito enquanto tal em sua universalidade. Pois justamente a unidade do conceito com o fenômeno individual é a essência do belo e de sua produção pela arte. Entretanto, esta unidade certamente se produz na arte também no elemento da representação, especialmente na poesia, e não apenas no elemento da exterioridade sensível. Mas também nesta arte a mais espiritualizada está presente a união entre o significado e sua configuração individual – mesmo que para a consciência representativa – e cada conteúdo é apreendido de modo imediato e levado à representação. É preciso desde logo assinalar, em termos gerais, que a arte, uma vez que possui o verdadeiro, o espírito, como seu próprio objeto, que ela não pode, por exemplo, fornecer a intuição deles por meio do sol, da lua, da terra, das constelações etc. Tais fenômenos são certamente existências sensíveis, mas particularizadas e que, tomadas por si, não garantem a intuição do espírito.

Se atribuímos à arte esta posição absoluta, deixamos com isso expressamente de lado a concepção anteriormente mencionada que aceita a arte como útil para uma série variada de conteúdos e outros interesses que lhe são estranhos. Em contrapartida, a religião freqüentemente se serve da arte para aproximar a verdade religiosa da sensação ou para tornar plástica a fantasia e, neste caso, a arte está certamente a serviço de um âmbito que lhe é diferente. Mas onde a arte está presente em sua mais alta completude, ela contém aí, justamente em seu modo imagético, o tipo de exposição [*Exposition*] o mais correspondente e mais essencial ao conteúdo da verdade. Assim, [141] entre os gregos, por exemplo, a arte era a Forma suprema pela qual o povo se representava os deuses e fornecia a si uma consciência da verdade. Por isso, os poetas e os artistas foram para os gregos os criadores de seus deuses, isto é, os artistas deram à nação a representação determinada do fazer, da vida e da atuação dos deuses, portanto, o conteúdo determinado da religião. E certamente não no sentido de que estas representações e ensinamentos já estavam

presentes *antes* da poesia [*Poesie*] num modo abstrato da consciência, enquanto proposições universais religiosas e determinações do pensamento que a seguir foram por artistas revestidas em imagens e envoltas externamente com o enfeite da poesia [*Dichtung*]. Antes, pelo contrário, o modo da produção artística era tal que aqueles poetas *apenas* podiam destacar o que neles fermentava nesta Forma da arte e da poesia. Em outros estágios da consciência religiosa, onde o conteúdo religioso se mostra menos acessível à exposição artística, a arte mantém a este respeito um espaço de jogo mais reduzido.

Esta seria a posição original, verdadeira, da arte enquanto primeira autosatisfação imediata do espírito absoluto.

Entretanto, assim como a arte na natureza e nos âmbitos finitos da vida tem *seu antes*, igualmente ela também tem um *depois*, isto é, um círculo que novamente ultrapassa seus modos de apreensão e de exposição do absoluto. Pois a arte ainda tem em si mesma um limite e, por isso, transforma-se em Formas mais altas da consciência. Esta limitação também determina, pois, a posição que agora em nossa vida atual estamos acostumados a atribuir à arte. Para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si. No conjunto, já desde muito cedo o pensamento se voltou contra a arte como representação sensibilizante do divino; por exemplo, junto aos judeus e maometanos, inclusive junto aos gregos, [142] no caso de Platão que já se opôs com veemência aos deuses de Homero e Hesíodo. No progresso da formação cultural surge em geral em cada povo uma época em que a arte aponta para além de si mesma. Assim, por exemplo, os elementos históricos do cristianismo, a aparição [*Erscheinen*] de Cristo, sua vida e morte deram oportunidade variada para se formar a arte, nomeadamente como pintura, e a própria igreja criou ou deixou estar a arte; mas quando o impulso do saber e da pesquisa e a necessidade da espiritualidade interior levaram à Reforma, a representação religiosa também foi chamada para fora do elemento sensível e reconduzida para a interioridade do ânimo e do pensamento. Deste modo, o *depois* da arte consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para a verdade. Em seus inícios, a arte ainda retém algo de misterioso, um presentir misterioso e uma nostalgia, porque suas configurações ainda não deram inteiramente relevo, pela intuição imagética, ao seu Conteúdo pleno. Mas se o conteúdo completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria

expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos.

2. O próximo âmbito, pois, que ultrapassa o reino da arte, é a religião. A *religião* tem a *representação* como Forma de sua consciência, na medida em que o absoluto está transferido da objetividade da arte para a interioridade do sujeito e está dado para a representação de um modo subjetivo, de tal sorte que o coração e o ânimo, em geral [143] a subjetividade interior, se tomam um momento principal. Podemos descrever este progresso da arte para a religião dizendo que a arte é apenas *um* aspecto para a consciência religiosa. Se a obra de arte, a saber, apresenta a verdade e o espírito enquanto objeto de modo sensível e toma esta Forma do absoluto como a adequada, a religião acrescenta a devoção do interior que se refere ao objeto absoluto. Pois a devoção não pertence à arte enquanto tal. A devoção apenas surge quando o sujeito permite que no ânimo igualmente penetre aquilo que a arte, enquanto sensibilidade exterior, torna objetivo, com o que o sujeito então se identifica, de modo que essa presença *interior* na representação e interioridade do sentimento seja o elemento essencial para a existência do absoluto. A devoção é este culto da comunidade em sua Forma mais pura, interior e subjetiva; um culto no qual a objetividade foi como que consumida e digerida e cujo conteúdo, sem esta objetividade, se tornou propriedade do coração e do ânimo.

3. Por fim, a *terceira* Forma do espírito absoluto é a *filosofia*. Pois a religião – na qual Deus é inicialmente um objeto exterior para a consciência, na medida em que precisa ser antes ensinado o que ele é e como se manifestou e se manifesta – certamente versa, em seguida, no elemento do interior, impulsiona e preenche a comunidade; mas a interioridade da devoção do ânimo e da representação não é a Forma suprema da interioridade. O *livre pensar* deve ser reconhecido como esta Forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou representação subjetivas. É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião: a *objetividade* da arte – que aqui certamente já perdeu a sensibilidade exterior, mas que, por causa disso, a trocou pela Forma suprema [144] da objetividade, a Forma do *pensamento* [*Gedanken*] – e a *subjetividade* da religião, que foi purificada em subjetividade do *pensar* [*Denken*]². Pois o pensar é, por um lado, a subjetividade a mais interior e própria, e o pensamento verdadeiro, a Idéia, é simul-

2. Note-se o jogo de palavras: *Gedanken* – pensamento objetivado, intuitivo; *Denken* – pensar ativo, subjetivo (N. da T.).

taneamente a universalidade a mais realista [*sachlichste*] e objetiva, que apenas no pensamento pode apreender-se na Forma de si mesma.

Devemos aqui nos contentar com esta alusão feita sobre a diferença entre a arte, a religião e a ciência.

O modo sensível da consciência é o mais antigo para o ser humano, e assim, os estágios mais antigos da religião também foram uma religião da arte e sua exposição sensível. Apenas na religião do espírito, Deus, enquanto espírito também é sabido de um modo superior, mais correspondente ao pensamento, donde simultaneamente se deu a conhecer que a manifestação da verdade na Forma sensível não é verdadeiramente adequada ao espírito.

Agora que conhecemos a posição que a arte ocupa no âmbito do espírito e a posição que a filosofia da arte ocupa nas disciplinas filosóficas particulares, temos de primeiramente considerar nesta parte universal a *Idéia universal* do belo artístico.

Para chegar à Idéia do belo artístico segundo sua totalidade, devemos, porém, percorrer novamente três estágios:

O *primeiro* estágio, a saber, se ocupa do *conceito do belo em geral*.

O *segundo* se ocupa do *belo natural*, cujas deficiências colocarão em evidência a necessidade do *ideal* enquanto *belo artístico*.

O *terceiro* estágio tem como objeto de consideração *o ideal em sua efetivação* enquanto sua *exposição artística em obras de arte*.

CONCEITO DO BELO EM GERAL

I. A IDÉIA

Denominamos o belo de *Idéia* do belo. Isto deve ser entendido no sentido de que o próprio belo deve ser tomado como Idéia e, na verdade, como Idéia numa Forma determinada, enquanto *ideal*. A Idéia em geral nada mais é, pois, do que o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos. Pois o conceito enquanto tal ainda não é a Idéia, embora muitas vezes conceito e Idéia sejam empregados *promiscuamente*; apenas o conceito presente [*gegenwärtige*] em sua realidade e posto em unidade com ela é Idéia. Esta unidade, todavia, não deve ser apenas concebida como mera *neutralização* do conceito e da realidade, de modo que ambos percam sua peculiaridade e qualidade, assim como o potássio e o ácido se neutralizaram no sal, ao deixarem de reagir reciprocamente em sua contraposição. Pelo contrário, nesta unidade o conceito permanece o dominante. Pois, ele já é em si, segundo sua própria natureza, esta unidade e por isso cria a realidade a partir de si mesmo como sendo sua, na qual, por conseguinte, na medida em que ela é o autodesenvolvimento dele, ele nada abdica de si, mas apenas se realiza a si mesmo nela, e, por isso, permanece em unidade consigo em sua objetividade. Tal unidade do conceito e da realidade é a definição abstrata da Idéia.

Por mais que também tenha sido feito uso da palavra Idéia nas teorias da arte, conhecedores da arte da mais alta distinção se demonstraram, pelo contrário, particularmente hostis a esta expressão. O caso mais recente e interessante desta espécie é a polêmica do senhor von Rumohr em suas *Investigações*

*Italianas*¹. Esta polêmica parte do [146] interesse prático pela arte e não se refere de modo algum àquilo que nós denominamos de Idéia. Pois o senhor von Rumohr, desconhecendo o que a filosofia mais recente denomina de Idéia, confunde a Idéia com representação indeterminada e com o ideal abstrato sem individualidade de teorias e escolas de arte conhecidas, em contraposição às Formas da natureza determinada e consumadamente características segundo sua verdade, as quais ele opõe à Idéia e ao ideal abstrato que o artista estabelece [*mache*] para si a partir de si mesmo. Produzir artisticamente segundo tais abstrações é certamente incorreto e igualmente insuficiente; é como quando o pensador pensa segundo representações indeterminadas e em seu pensamento fica preso ao conteúdo meramente indeterminado. Mas, o que nós designamos com a expressão Idéia de toda maneira está livre de tal censura, pois a Idéia é em si mesma pura e simplesmente concreta, uma totalidade de determinações, e é bela apenas enquanto imediatamente uma com a objetividade que lhe é adequada.

O senhor von Rumohr, segundo o que afirma em suas *Investigações Italianas* (vol. I, p. 145 ss.), entende que “a beleza abrange – no sentido o mais universal e, se se preferir, moderno – todas as propriedades das coisas que, ou estimulam o sentido do olhar, satisfazendo-o ou, por meio dele, estimulam a alma e alegram o espírito”. Estas propriedades devem, por sua vez, dividir-se em três espécies, “uma espécie que apenas tem efeito sobre o olhar sensível, a outra apenas sobre o sentido próprio para relações espaciais, presumivelmente inato ao ser humano; a terceira espécie tem inicialmente efeito sobre o entendimento e só depois, através do conhecimento, sobre o sentimento [*Gefühl*]”. Esta terceira determinação, a mais importante (p. 144), deve repousar sobre Formas que, “totalmente independentes tanto do comprazimento sensível quanto da beleza da proporção, despertam uma certa complacência ético-espiritual que em parte provém da satisfação das representações justamente suscitadas” (certamente se trata das representações ético-espirituais?), “em parte também diretamente do prazer, o qual já traz infalivelmente consigo a mera atividade de um conhecimento claro”.

[147] Estas são as principais determinações que este sólido conhecedor apresenta de sua parte em relação ao belo. Para um certo estágio da formação, elas podem bastar; em termos filosóficos, contudo, não podem satisfazer de modo algum. Pois, esta consideração essencialmente se detém apenas no fato de que o sentido da visão ou o espírito, também o entendimento, é levado a se alegrar, que o sentimento [*Gefühl*] é estimulado e um aprazimento é despertado. Tudo gira em torno de tal despertar que alegra. A esta redução do efeito do belo ao sentimento, ao

1. Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 vols., Berlim e Stettin (1826-1831).

agrado e ao aprazível, porém, Kant já pôs fim, na medida em que vai além do sentimento do belo.

Se nos voltarmos desta polêmica para a consideração da Idéia que não foi por ela contestada, encontraremos na Idéia, como já vimos, a *unidade* concreta do *conceito* e da *objetividade*.

a) No que se refere à natureza *do conceito enquanto tal*, ele em si mesmo não é de fato a *unidade abstrata* perante as *diferenças da realidade*, mas como conceito ele já é a unidade de diferentes determinidades e, assim, totalidade concreta. Desse modo, representações como homem, azul e assim por diante não devem inicialmente ser denominadas de conceitos, mas de representações abstratamente universais, que apenas se tornam conceitos quando neles é demonstrado que contém diferentes aspectos em unidade, já que esta unidade em si mesma determinada constitui o conceito; como, por exemplo, a representação “azul” enquanto cor possui a unidade e, na verdade, a unidade específica do claro e do escuro como seu conceito e a representação “homem” abrange as contraposições da sensibilidade e da razão, do corpo e do espírito; mas o homem não é apenas composto a partir destes aspectos como elementos indiferentes, e sim segundo o conceito, ele as contém em unidade concreta, mediada. O conceito, porém, é de tal modo unidade absoluta de suas determinidades que estas não permanecem nada para si mesmas e não podem alienar-se² para a singularização autônoma, pois sairiam de sua unidade. [148] Desse modo, o conceito contém todas as suas determinidades na Forma dessa sua unidade e universalidade *ideais*, que constituem sua subjetividade, à diferença do real e do objetivo. Assim, por exemplo, o ouro tem peso específico, cor determinada e relação particular com diversos ácidos. Estas são determinidades diferentes e, contudo, pura e simplesmente em uma só unidade [*und dennoch schlechthin in Einem*]. Pois cada uma das mais sutis partículas de ouro as contém numa unidade inseparável. Elas se separam umas das outras para nós, mas em si, segundo seu conceito, estão numa unidade inseparável. As diferenças que o verdadeiro conceito têm em si mesmo apresentam uma mesma identidade destituída de autonomia. Um exemplo mais preciso é oferecido pela representação que temos de nós mesmos, o eu autoconsciente em geral. Pois o que denominamos de alma e, mais precisamente, de eu, é o próprio conceito em sua existência livre. O eu contém em si mesmo uma gama dos mais diferentes pensamentos e representações, é um mundo de representações; contudo, este conteúdo infinitamente variado, na medida em que está no eu, permanece totalmente sem corpo e imaterial e como que comprimido nesta unidade ideal enquanto o puro aparecer [*Scheinen*] completamente transparente do eu em si mesmo. Este é

2. Na 1ª edição (1835) de Hotho: “não podem realizar-se”.

o modo segundo o qual o conceito contém suas diferentes determinações em unidade ideal.

As determinações conceituais mais precisas, pois, que pertencem ao conceito segundo sua própria natureza, são o *universal*, o *particular* e o *singular*. Cada uma destas determinações tomadas por si seria uma mera abstração unilateral. Nesta unilateralidade, contudo, elas não estão presentes no conceito, já que ele constitui a *unidade* ideal delas. O conceito é, por isso, o *universal* que, por um lado, se nega a si por meio de si mesmo para a determinidade e *particularização*, mas que, por outro lado, igualmente *supera* esta particularidade enquanto negação do universal. Pois o universal não chega no particular – que constitui apenas os lados particulares do *próprio universal* – [149] a nenhum absolutamente outro e, por isso, restabelece no particular sua unidade consigo enquanto universal. Neste retorno a si, o conceito é negação infinita; negação não contra um outro, mas autodeterminação, na qual ele apenas permanece unidade afirmativa que se refere a si. Assim, ele é a *singularidade* verdadeira enquanto a universalidade que apenas se une a si mesma em suas particularidades. Como exemplo supremo desta natureza do conceito pode valer o que anteriormente foi brevemente mencionado acerca da essência do espírito.

Mediante esta infinitude em si mesma [*in sich*], o conceito já é em si [*an sich*] mesmo totalidade. Pois ele é a unidade consigo no ser-outro [*Anderssein*] e, por meio disso, é o que é livre [*das Freie*], que possui toda negação apenas como autodeterminação e não como limitação estranha por meio de outro. Mas, enquanto esta totalidade, o conceito já contém tudo o que a realidade enquanto tal leva à aparição [*Erscheinung*] e o que a Idéia reconduz à unidade mediada. Aqueles que nesse caso pensam que possuem na Idéia algo totalmente outro, particular contra o conceito, não conhecem a natureza nem da Idéia nem do conceito. Ao mesmo tempo, porém, o conceito se distingue da Idéia pelo fato de ser a particularização apenas *in abstracto*, pois a determinidade, enquanto no conceito, permanece mantida na unidade e na universalidade ideal, que é o elemento do conceito.

Desse modo, porém, o próprio conceito ainda permanece preso à unilateralidade e é acometido da deficiência de, embora em si mesmo já ser a totalidade, contudo apenas permitir ao aspecto da unidade e da universalidade o direito do livre desenvolvimento. Mas pelo fato de esta unilateralidade ser inadequada à própria essência do conceito, o conceito a supera segundo seu próprio conceito. Ele se nega enquanto esta unidade e universalidade ideais e libera para a *objetividade* real autônoma o que elas, a unidade e universalidade ideais, abrangiam em si mesmas na subjetividade ideal. O conceito, por meio da própria atividade, se põe a si como a *objetividade*.

b) Por conseguinte, a objetividade, considerada por si, não é ela mesma [150] nada mais do que a *realidade do conceito*, mas o conceito na Forma da particularização autônoma e da *distinção real* de todos os momentos, de quem o conceito, enquanto subjetivo, era a unidade ideal.

Mas, já que é apenas o *conceito* que deve dar existência e realidade a si na objetividade, a objetividade terá de levar nela mesma o *conceito* à efetividade. O conceito, contudo, é a *unidade ideal* mediada de seus momentos particulares. No seio de sua diferença real, a unidade ideal e conforme ao conceito, das particularidades, necessita, por isso, restabelecer-se igualmente nestas particularidades. Assim como a particularidade real, também sua unidade mediada em idealidade tem de existir nestas particularidades. Esta é a potência do conceito, que não renuncia ou perde sua universalidade na objetividade dispersa, mas justamente revela [*offenbar*] esta sua unidade por meio da realidade e nela. Pois constitui seu próprio conceito conservar a unidade consigo em seu outro. Apenas assim ele é a totalidade efetiva e verdadeira.

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

2. A EXISTÊNCIA DA IDÉIA

Tudo o que existe tem, por isso, apenas verdade na medida em que é uma existência [*Existenz*] da *Idéia*. Pois, a *Idéia* apenas é o que é própria e verdadeiramente efetivo. O fenômeno [*das Erscheinende*], a saber, não é ainda verdadeiro apenas porque tem existência [*Dasein*] interior ou exterior e é em geral [151] realidade, mas somente porque esta realidade corresponde ao conceito. Apenas então a existência tem efetividade e verdade. E, de fato, verdade não em sentido *subjetivo*, quando uma existência se mostra adequada às *minhas* representações, mas na significação *objetiva*, quando o eu ou um objeto exterior, a ação, o acontecimento e o estado, realizam em sua efetividade o próprio conceito. Se esta identidade não se dá, o existente [*Daseiende*] é apenas um fenômeno no qual, em vez de se objetivar o conceito total, apenas se objetiva algum aspecto abstrato dele; aspecto que pode atrofiar-se até a oposição contra o verdadeiro conceito, na medida em que se autonomiza em si mesmo contra a totalidade e unidade. E assim, pois, apenas a

realidade adequada ao conceito é uma realidade verdadeira, e é de fato verdadeira porque nela a própria Idéia se leva a si à existência.

3. A IDÉIA DO BELO

Se dissemos que a beleza é Idéia, *beleza* e *verdade* são, por um lado, *a mesma coisa*. O belo, a saber, deve ser verdadeiro em si mesmo. Mais precisamente, porém, o verdadeiro se *distingue* igualmente do belo. A Idéia é *verdadeira* tal como ela é segundo seu em-si e princípio universal e, enquanto tal, é pensada. Em tal caso, sua existência sensível e exterior não é para o pensamento e sim nesta existência apenas a *Idéia universal* é para o pensamento. Mas a Idéia também deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual. O verdadeiro que enquanto tal é, também existe. Na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em unidade com seu fenômeno exterior, a Idéia não é apenas verdadeira, mas também *bela*. O *belo* se determina, desse modo, como *aparência* [*Scheinen*] sensível da Idéia. Pois o sensível e objetivo em geral não guardam na beleza nenhuma autonomia em si mesmos, mas têm de abdicar da imediatez de seu *ser*, já que este ser é apenas [152] existência e objetividade do conceito e é posto enquanto uma realidade que expõe [*zur Darstellung bringt*] o *conceito* enquanto em unidade com sua objetividade e, por isso, nesta existência objetiva, que apenas vale como aparência do conceito, expõe a própria Idéia.

a) Por esta razão, também é impossível para o entendimento apreender a beleza, porque o entendimento, em vez de penetrar naquela unidade, apreende constantemente as diferenças dela apenas na separação autônoma, na medida em que a realidade é algo bem diferente da idealidade, o sensível é algo bem diferente do conceito, o objetivo é algo bem diferente do subjetivo e tais oposições não devem ser unidas. Assim, o entendimento sempre permanece preso ao finito, unilateral e não-verdadeiro. O belo, em contrapartida, é em si mesmo *infinito* e livre. Pois se o belo também pode ser de conteúdo particular e, desse modo, novamente limitado, este conteúdo deve, porém, aparecer em sua existência como totalidade em si mesma infinita e como *liberdade*, na medida em que o belo é sempre o conceito que não faz frente à sua objetividade e por meio disso se volta contra ela na oposição da finitude e da abstração unilaterais, mas se une com sua objetividade e por meio desta unidade e perfeição imanentes é em si mesmo infinito. Do mesmo modo, o conceito, na medida em que no seio de sua existência real anima esta mesma existência, está nesta objetividade livre, desse modo, *junto a si mesmo* [*bei sich selber*].

Pois o conceito não permite à existência [*Existenz*] exterior seguir por si mesma leis próprias no belo, mas determina a partir de si sua articulação e forma fenomênicas que, enquanto concordância do conceito consigo mesmo, constituem igualmente em sua existência [*Dasein*] a essência do belo. No entanto, o elo e a potência da coesão é a subjetividade, a unidade, a alma, a individualidade.

b) Em virtude disso, se considerarmos o belo em relação ao espírito *subjetivo*, ele não se destina nem para a inteligência não livre que persevera em sua *finitude* nem para a finitude do querer [*Wollen*].

[153] Enquanto inteligência finita, sentimos os objetos interiores e exteriores, os observamos e percebemos de modo sensível, deixamos que venham à nossa intuição e representação e inclusive às abstrações de nosso entendimento pensante, que lhes dá a Forma abstrata da universalidade. Neste caso, a finitude e a não-liberdade residem no fato de as coisas serem pressupostas como autônomas. Por isso, nos orientamos pelas coisas, deixamos que elas atuem e mantemos nossa representação etc. presa à crença nas coisas, já que estamos convencidos de apenas apreender corretamente os objetos quando nos portamos de modo passivo e limitamos toda a nossa atividade à formalidade da atenção e ao impedimento negativo de nossas imaginações [*Einbildungen*], opiniões prévias e preconceitos. Mediante esta liberdade unilateral dos objetos está imediatamente posta a não-liberdade da apreensão subjetiva. Pois, para a apreensão subjetiva, o conteúdo está *dado* [*gegeben*] e, no lugar da autodeterminação subjetiva, surge a mera recepção e o acolhimento do existente, tal como se encontra à nossa frente enquanto objetividade. A verdade só deve ser alcançada pela submissão da subjetividade.

A mesma coisa tem lugar junto à *volição* finita, mesmo que de um modo *oposto*. Aqui os interesses, os fins e as intenções estão no *sujeito* que quer fazer valê-los contra o ser e as propriedades das coisas. Pois ele apenas pode executar suas resoluções na medida em que destrói os objetos ou mesmo os modifica, trabalha, forma, suspende [*aufhebt*] suas qualidades ou deixa que atuem uns sobre os outros, como a água, por exemplo, contra o fogo, o fogo contra o ferro, o ferro contra a madeira e assim por diante. Agora, pois, retira-se a autonomia das coisas, na medida em que o sujeito as coloca à seu serviço e as observa e manipula como *úteis*, isto é, como objetos que possuem seu conceito e finalidade não em si mesmos, mas no sujeito, de tal modo que sua relação e, na verdade, sua relação utilitária com fins subjetivos, constitua sua autêntica essência. Sujeito e objeto trocaram reciprocamente [154] seus papéis. Os objetos se tornaram não livres e os sujeitos se tornaram livres.

Com efeito, nas duas relações *ambos* os lados são finitos e unilaterais e suas liberdades constituem apenas uma mera liberdade presumida.

O *sujeito* é finito e não-livre no *teorizar* por meio das coisas, cuja autonomia é pressuposta; no *campo prático* não é livre por causa da unilateralidade, da luta e da contradição interna dos fins e dos impulsos e paixões suscitados a partir do exterior, bem como por causa da resistência nunca totalmente eliminada dos objetos. Pois a separação e a oposição de ambos os lados, dos objetos e da subjetividade, constituem o pressuposto nestas relações e são consideradas como o seu verdadeiro conceito.

Idêntica finitude e não-liberdade atinge o *objeto* em ambas as relações. Embora pressuposta, sua autonomia no *teórico* é apenas uma liberdade aparente. Pois a objetividade enquanto tal apenas *é*, sem que seu conceito como unidade e universalidade subjetivas seja em seu seio *para ela*. O conceito está fora dela. Por isso, cada objeto nesta exterioridade do conceito existe como mera particularidade que, com sua multiplicidade, está dirigida para o exterior e aparece entregue a outros no nascimento, na mudança, na violência e na decadência em relações multifacetadas. Na relação *prática*, esta dependência enquanto tal é expressamente posta [*gesetzt*], e a resistência das coisas diante da vontade permanece relativa, sem que possua em si mesma a potência da autonomia última.

c) A consideração e a existência dos objetos como *belos* são, porém, a unificação dos dois pontos de vista, na medida em que essa união supera a unilateralidade de ambos, tanto no que se refere ao sujeito quanto à seu objeto e, desse modo, à finitude e não-liberdade deles.

Pois, da parte da relação *teórica*, o *objeto* [*Objekt*] não é apenas tomado como objeto [*Gegenstand*] singular existente que, por causa disso, tem seu conceito subjetivo fora [155] de sua objetividade e em sua realidade particular se perde e se dispersa de modo variado em relações exteriores nas mais diferentes direções; pelo contrário, o objeto *belo* deixa aparecer em sua existência seu próprio conceito como realizado e mostra nele mesmo a unidade e vitalidade subjetivas. Desse modo, o objeto voltou para si a direção ao exterior, eliminou a dependência a outros e transformou, para a consideração, sua finitude não-livre em infinitude livre.

Mas, na relação com o objeto, o eu deixa igualmente de ser apenas a abstração da atenção, do intuir sensível, do observar e da dissolução das intuições e observações singulares em pensamentos abstratos. Ele se torna em si mesmo concreto nestes objetos, na medida em que transforma para si mesmo, em sua concreção, tanto a unidade do conceito e da realidade quanto a unificação dos lados até agora separados e, por isso, abstratos, entre o eu e os objetos.

No que se refere à relação *prática*, conforme anteriormente já vimos de modo exaustivo, o desejo retrocede igualmente na consideração do belo; o sujeito suprime [*hebt auf*] seus fins perante o objeto e o considera como autônomo em si mesmo,

como tendo o objeto nele mesmo seu fim [*Selbstzweck*]. Desse modo, desfaz-se a mera relação finita do objeto, na qual ele servia a fins externos como meio de execução útil e ora se opunha como não-livre contra a execução deles, ora era forçado a receber em si mesmo a finalidade estranha. Ao mesmo tempo, também desapareceu a relação não-livre do sujeito prático, já que ele não mais se distingue em intenções subjetivas, em seu material e meio etc., e na relação finita do mero dever [*Sollen*] não permanece mais preso à execução de intenções subjetivas, mas tem à sua frente o conceito e a finalidade completamente realizados.

Por isso, a consideração do belo é de natureza liberal, um deixar atuar [*Gewährenlassen*] os objetos enquanto em si mesmos livres e infinitos, e não um querer possuir e utilizá-los como úteis [156] para necessidades e intenções finitas, de modo que o objeto como belo também não aparecerá nem oprimido e forçado por nós, nem combatido e superado pelas demais coisas externas.

Pois segundo a essência do belo, no *objeto belo* devem aparecer tanto o conceito, sua finalidade e sua alma assim como sua determinidade, multiplicidade e realidade exteriores em geral, operados a partir dele mesmo e não por outros, na medida em que, como vimos, o objeto apenas tem verdade enquanto unidade e concordância imanentes da existência determinada e da essência e do conceito autênticos. Além disso, uma vez que o próprio conceito é o concreto, sua realidade também aparece pura e simplesmente como uma configuração [*Gebilde*] completa, cujas partes singulares se mostram igualmente como estando em animação e unidade ideais. Pois a concordância entre o conceito e o fenômeno constitui a interpenetração consumada. Por causa disso, a Forma [*Form*] e a forma [*Gestalt*] externas não permanecem separadas da matéria ou impostas mecanicamente sobre ela para outros fins, mas aparecem como a Forma que se configura [*herausgestaltende Form*] e que é inerente à realidade segundo seu conceito. Por fim, porém, por mais que os aspectos, as partes e os membros particulares do objeto belo também concordem com a unidade ideal e deixem aparecer esta unidade, a concordância deve apenas tornar-se neles transparente para conservarem um perante o outro a aparência da liberdade autônoma; isto é, eles não necessitam possuir, como no *conceito enquanto tal*, uma unidade *apenas* ideal, mas devem também mostrar o aspecto da realidade autônoma. As duas coisas tem de estar presentes no objeto belo: a *necessidade*, posta pelo conceito, na coesão recíproca dos lados particulares e a aparência de sua *liberdade* enquanto partes que se ressaltaram para si e *não apenas* para a *unidade*. A necessidade enquanto tal é a relação dos lados que, segundo sua essência, estão de tal maneira encadeados uns aos outros que, quando um deles é posto, imediatamente se põe o outro. É certo que tal necessidade não deve faltar nos objetos belos, mas ela [157] não deve surgir na

Forma da própria necessidade, e sim deve ocultar-se atrás da aparência da contingência não intencional. Caso contrário, as partes reais e particulares perdem a posição de, em vista de sua própria efetividade, também estarem presentes, e aparecem apenas a serviço de sua unidade ideal, à qual permanecem submetidas de modo abstrato.

Mediante esta liberdade e infinitude, que o conceito do belo assim como a bela objetividade e sua consideração subjetiva trazem em si mesmos, o âmbito do belo é arrancado da relatividade das relações finitas e elevado ao reino absoluto da Idéia e de sua verdade.

Segundo Capítulo

O BELO NATURAL

O belo é a Idéia enquanto unidade imediata do conceito e de sua realidade, isto é, ele é a Idéia na medida em que esta sua unidade está presente de modo imediato no aparecer [*Scheinen*] sensível e real. A existência inicial da Idéia é, pois, a *natureza* e a primeira beleza é a *beleza natural*.

A. O BELO NATURAL ENQUANTO TAL

1. A Idéia como Vida

No mundo natural devemos imediatamente estabelecer uma diferença no que diz respeito ao modo de como o conceito, para ser Idéia, adquire existência em sua realidade.

a) *Em primeiro lugar*, o conceito mergulha de tal modo imediatamente na objetividade que ele não aparece propriamente enquanto unidade ideal subjetiva, mas antes, inanimado, transformou-se totalmente em materialidade sensível. [158] De tal espécie são os corpos *particulares* isolados, apenas mecânicos e físicos. Um metal, por exemplo, constitui certamente em si [*an sich*] mesmo uma multiplicidade de qualidades mecânicas e físicas, mas cada partícula as possui em si [*in sich*] mesma de modo idêntico. Para tais corpos falta tanto uma articulação total, de modo que cada uma das diferenças mantenha por si uma existência material particular, quanto também a unidade negativa e ideal destas diferenças, que se exprimiria como

animação. A diferença constitui apenas uma pluralidade abstrata e a unidade é a unidade indiferente da igualdade destas mesmas qualidades.

Este é o primeiro modo da existência do conceito. Suas diferenças não alcançaram nenhuma existência autônoma e sua unidade ideal não se ressalta enquanto ideal; por isso, tais corpos isolados em si [*an sich*] mesmos são existências abstratas defeituosas.

b) *Em segundo lugar*, em contrapartida, naturezas superiores deixam as diferenças conceituais livres, de modo que cada uma fora da outra está presente por si mesma. É aqui que pela primeira vez se mostra a verdadeira natureza da objetividade. A objetividade, a saber, é justamente esta separação [*Auseinandertreten*] autônoma das diferenças do conceito. Neste estágio, pois, o conceito se faz valer de tal modo que, mesmo tornando-se real a totalidade de suas determinidades, os corpos particulares ainda assim se conectam a *um e mesmo sistema*, embora tenham cada um por si autonomia de existência. É de tal espécie, por exemplo, o sistema solar. O sol, os cometas, as luas e os planetas aparecem, por um lado, como corpos celestes autônomos separados uns dos outros; por outro lado, porém, eles são o que são apenas por meio de sua posição determinada no seio de um sistema total de corpos. Sua natureza específica de movimento assim como suas propriedades físicas apenas podem ser deduzidas a partir de sua relação no seio deste sistema. Esta conexão constitui sua unidade interna, que relaciona as existências particulares umas com as outras e as mantém unidas.

[159] O conceito, contudo, não permanece preso a esta unidade meramente *existente em si* [*an sich seienden*] dos corpos particulares existentes [*existierenden*] autonomamente. Pois, assim como suas diferenças, também sua unidade que se refere a si tem de tornar-se real. A unidade, pois, se distingue da separação recíproca [*Auseinander*]¹ dos corpos objetivos e particulares e, por isso, recebe neste estágio uma existência real, corporal e autônoma contra a própria separação recíproca. No sistema solar, por exemplo, o sol existe como esta unidade do sistema perante suas diferenças reais. — Mas tal existência da unidade ideal é ela mesma ainda de natureza deficiente, na medida em que, por um lado, somente se torna real enquanto referência e relação dos corpos autônomos particulares; por outro lado, enquanto *um* corpo do sistema que representa [*repräsentiert*] a unidade enquanto tal, se defronta com as diferenças reais. O sol, se quisermos considerá-lo como a alma de todo o sistema, tem ele mesmo ainda uma subsistência autônoma fora dos membros que são a explicação desta alma. Ele mesmo é apenas *um* momento do conceito, o da unidade — à *diferença* da particularização real, por onde a unidade permanece

1. *Auseinander* literalmente: "um-fora-do-outro" (N. da T.).

apenas *em si* e, por isso, abstrata. Como pois o sol que, segundo sua qualidade física, é também o pura e simplesmente idêntico, o que ilumina, o corpo de luz enquanto tal, mas também apenas esta identidade abstrata. Pois a luz é brilho em si mesmo simples, destituído de diferença. — E assim encontramos certamente no sistema solar o próprio conceito tornado real e a totalidade de suas diferenças explicadas [*expliziert*], na medida em que cada corpo deixa aparecer *um* momento particular, mas também aqui o conceito ainda permanece mergulhado em sua realidade, ao não sair da idealidade e do ser-para-si interior desta realidade. A Forma rigorosa de sua existência permanece a separação recíproca autônoma de seus momentos.

Mas à existência verdadeira do conceito pertence que as próprias *diversidades reais* — a saber, a realidade das diferenças autônomas e da unidade enquanto tal igualmente objetivada de modo autônomo — sejam elas mesmas levadas de volta à unidade; que, portanto, um tal conjunto de diferenças naturais, por um lado, [160] explique [*expliziere*] o conceito como separação recíproca real de suas determinidades, por outro lado, porém, ponha em cada particular, enquanto superada, sua autonomia em si mesma acabada, e deixe, pois, que se sobressaia no particular, como sua animação universal, a idealidade, na qual as diferenças retornaram à unidade subjetiva. Em tal caso, as diferenças não são mais meramente *partes* concatenadas e relacionadas umas às outras, mas *membros*; isto é, não são mais separadas e existentes por si, mas apenas têm verdadeira existência em sua unidade ideal. Apenas em tal articulação orgânica habita nos membros a unidade ideal do conceito, que é sua portadora e alma imanente. O conceito não permanece mais mergulhado na realidade, mas vem à existência nela, enquanto a própria identidade e universalidade interiores que constituem sua essência.

c) Somente este *terceiro* modo do fenômeno natural é uma existência da *Idéia* e a *Idéia*, enquanto natural, é a *vida*. A natureza morta inorgânica não é adequada à *Idéia* e apenas a natureza viva orgânica é uma efetividade dela. Pois na vitalidade *primeiramente* está presente a realidade das diferenças conceituais enquanto reais; *em segundo lugar*, porém, a negação destas diferenças enquanto meramente diferenciadas de modo real, na medida em que a subjetividade ideal do conceito se submete a esta realidade; *em terceiro lugar*, apresenta-se o elemento anímico como aparição [*Erscheinung*] afirmativa do conceito em sua corporeidade, como Forma infinita que, enquanto Forma, tem a potência de se manter em seu conteúdo.

α) Se questionarmos nossa consciência comum no que diz respeito à vitalidade, teremos nela, por um lado, a representação do corpo, por outro lado, a da alma. A ambos atribuímos diferentes qualidades peculiares. Esta *distinção* entre alma e corpo é de grande importância também para a consideração filosófica e temos de admiti-la aqui igualmente. Entretanto, interesse igualmente importante do conhe-

cimento concerne à *unidade* da alma e do corpo, que desde sempre colocou as maiores dificuldades ao conhecimento de natureza pensante. [161] Por causa desta unidade, a vida é justamente uma primeira aparição natural [*Naturerscheinung*] da Idéia. Por isso, não devemos conceber a identidade da alma e do corpo como mera *conexão*, mas de um modo mais profundo. O corpo e sua articulação, a saber, devemos considerar como a existência da articulação sistemática do próprio conceito que, nos membros do organismo vivo, fornece uma existência natural exterior às suas determinidades, tal como isso já é o caso, num estágio mais inferior, no sistema solar. No seio desta existência real, pois, o conceito igualmente se eleva à unidade ideal de todas estas determinidades e esta unidade ideal é a alma. Ela é a unidade substancial e a universalidade penetrante que é igualmente relação simples a si e ser-para-si subjetivo. A unidade da alma e do corpo deve ser tomada neste sentido mais elevado. Ambas não são diferenças que coincidem, mas uma e mesma totalidade das mesmas determinações; e assim como a Idéia em geral só pode ser apreendida como conceito existente para si em sua realidade enquanto conceito, a quem pertence tanto a diferença como a unidade de ambos – do conceito e de sua realidade –, assim também a vida só deve ser conhecida como a unidade da alma e de seu corpo. A unidade tanto subjetiva quanto substancial da alma no seio do próprio corpo mostra-se, por exemplo, como a sensação [*Empfindung*]. A sensação [*Empfindung*] do organismo vivo não pertence apenas de modo autônomo a uma parte específica, mas é esta unidade ideal simples do próprio organismo inteiro. Ela perpassa todos os membros, está em todos os lugares, em centenas e centenas de lugares e, contudo, no mesmo organismo não há milhares de seres que sentem, mas apenas um só, *um* sujeito. Devido ao fato de a vitalidade da natureza orgânica conter tal diferença da existência real dos membros e da alma neles existente por si de modo simples e, contudo, igualmente esta diferença como unidade mediada, ela é superior [*das Höhere*] perante a natureza inorgânica. Pois somente o vivente é a Idéia e somente a [162] Idéia é o verdadeiro. Esta verdade pode certamente também ser abalada no orgânico, na medida em que o corpo não realiza de modo completo sua idealidade e animação, como, por exemplo, na doença. Então o conceito não domina como única potência, e sim outras potências compartilham o domínio. Tal existência, porém, é então também uma vitalidade ruim e atrofiada, que apenas ainda vive porque a inadequação do conceito e da realidade não é absolutamente rigorosa, mas apenas relativa. Pois caso não houvesse mais concórdância entre ambos, se ao corpo faltasse inteiramente a autêntica articulação assim como sua verdadeira idealidade, a vida se transformaria imediatamente em morte, a qual deixaria ruir autonomamente o que a animação mantém em unidade inseparada.

β) Ao dizermos, pois, que a alma é a totalidade do conceito enquanto a unidade ideal em si mesma subjetiva, que o corpo articulado, em contrapartida, é a mesma totalidade, mas enquanto a explicação e a separação sensível de todos os lados particulares, e que ambos, a alma e o corpo, estão postos em *unidade* na vitalidade, reside nisso sem dúvida uma contradição. Pois, a unidade ideal não apenas *não* é a separação recíproca sensível na qual cada particularidade tem uma subsistência autônoma e peculiaridade fechada, e sim ela é o que diretamente se contrapõe a tal realidade exterior. A contradição está justamente em o oposto dever ser o idêntico. Mas exigir que nada exista trazendo em si mesmo uma contradição enquanto identidade de oposições, é exigir ao mesmo tempo que nada de vivo exista. Pois a força da vida e, mais ainda, a potência do espírito consiste justamente em pôr em si mesmo a contradição, de suportá-la e de superá-la. Este pôr e solucionar a contradição da unidade ideal e da separação recíproca real dos membros constitui o constante processo da vida e a vida apenas existe enquanto *processo* [*Prozeß*]. O processo da vida compreende a dupla atividade: por um lado, levar constantemente as diferenças reais de todos os membros e determinidades do organismo [163] à existência sensível; por outro lado, porém, quando estas diferenças reais querem petrificar-se em particularização autônoma e se fechar umas contra as outras em diferenças firmes, fazer valer nelas sua idealidade universal, que constitui sua vivificação. Este é o idealismo da vitalidade. Pois idealista não é apenas a filosofia, e sim já a natureza enquanto vida faz facticamente [*faktisch*] o mesmo que a filosofia idealista realiza em seu campo espiritual. — Mas somente ambas as atividades unificadas — a constante realização das determinidades do organismo assim como o pôr ideal das determinidades reais existentes em sua unidade subjetiva — que constituem o processo consumado da vida, cujas Formas mais precisas não podemos aqui considerar. Todos os membros do organismo são constantemente mantidos e levados de volta à idealidade de sua vivificação por meio desta unidade da dupla atividade. Os membros também mostram, pois, imediatamente esta idealidade no fato de que para eles sua unidade vivificada não é indiferente; pelo contrário, é a substância na qual e pela qual eles apenas podem resguardar sua individualidade particular. É isto que constitui justamente a diferença essencial entre a parte de um todo e o membro de um organismo. As partes específicas de uma casa, por exemplo, as pedras singulares, as janelas e assim por diante permanecem as mesmas, constituindo ou não em conjunto uma casa; a comunidade com outros lhes é indiferente e o conceito permanece-lhes uma Forma meramente exterior que não vive nas partes reais para elevá-las à idealidade de uma unidade subjetiva. Os membros de um organismo, em contrapartida, possuem certamente também realidade exterior; mas o conceito é de tal modo a própria essência inerente deles que ele não está neles apenas impresso ex-

ternamente como Forma conjugadora, e sim constitui a subsistência exclusiva deles. Desse modo, os membros não possuem uma tal realidade como as pedras de uma construção ou os planetas, as luas, os cometas no sistema planetário, e sim uma existência posta idealmente no seio do organismo, não obstante toda realidade. Por exemplo, a mão cortada perde sua [164] subsistência autônoma; ela não permanece como era no organismo; a sua agilidade, movimento, forma, cor e assim por diante se modificam; aliás, ela apodrece e toda a sua existência acaba. Subsistência ela apenas possui enquanto membro do organismo, e realidade apenas enquanto sempre é reconduzida à unidade ideal. É aqui que consiste o modo superior da realidade no seio do organismo vivo; o real, positivo, é sempre posto negativa e idealmente ao passo que esta idealidade é ao mesmo tempo justamente a manutenção e o elemento da subsistência para as diferenças reais.

y) A realidade, que a Idéia enquanto vitalidade natural conquista, é, por isso, realidade *fenomênica*. O fenômeno, a saber, não significa nada mais a não ser que uma realidade existe [*existiert*] e que não tem, todavia, imediatamente seu ser em si mesma, e sim é ao mesmo tempo em sua existência [*Dasein*] posta negativamente. Mas o negar dos membros, cuja existência é imediatamente exterior, não possui apenas a relação negativa, enquanto a atividade do idealizar, mas é nesta negação ao mesmo tempo ser-para-si afirmativo. Até o momento consideramos o real particular em sua particularidade acabada enquanto o afirmativo. Esta autonomia, entretanto, é negada no vivente e apenas a unidade ideal no seio do organismo corporal conquista a potência da relação afirmativa sobre si mesma. A alma deve ser concebida como esta idealidade que em seu negar é igualmente afirmativa. Se, portanto, é a alma que aparece no corpo, o fenômeno é simultaneamente afirmativo. Ela, na verdade, se exprime como a potência contra a particularização autônoma dos membros; mas é também a escultora [*Bildnerin*] deles, na medida em que contém, como interior e ideal, o que se manifesta externamente nas Formas e nos membros. Assim, ela é este próprio interior positivo que aparece no exterior; o exterior, que apenas permanece exterior, nada mais é do que uma abstração e unilateralidade. Entretanto, no organismo vivo temos um exterior no qual aparece o interior, na medida em que o exterior se mostra nele mesmo como este interior que é seu conceito. A este conceito, [165] por sua vez, pertence a realidade na qual ele aparece como conceito. Mas uma vez que na objetividade o conceito enquanto conceito é a subjetividade que se refere a si, em sua realidade existente *para si*, a vida existe apenas como *algo vivo* [*Lebendiges*], enquanto sujeito singular. É principalmente a vida que encontrou este ponto de união negativo; negativo ele é porque o ser-para-si subjetivo apenas pode surgir por meio do pór-idealmente [*Ideelsetzen*] as diferenças reais enquanto *apenas reais*, ao que está ligada, porém, ao mesmo tempo a

unidade subjetiva e afirmativa do ser-para-si. – Ressaltar este aspecto da subjetividade é de grande importância. A vida é somente efetiva enquanto subjetividade singular e viva.

Se, além disso, questionarmos sobre onde é possível reconhecer a Idéia de vida em meio aos indivíduos efetivos e vivos, a resposta é a seguinte. A vitalidade deve, *em primeiro lugar*, ser real enquanto totalidade de um organismo corpóreo que, *em segundo lugar*, porém, não apareça como algo estático, mas como um processo de idealização que perdura em si mesmo, no qual igualmente se exprime a alma viva. *Em terceiro lugar*, esta totalidade não está determinada a partir de fora e é mutável, e sim se configura e se processa a partir de si mesma, estando assim sempre referida a si como unidade subjetiva e finalidade própria.

Esta autonomia em si mesma livre da vitalidade subjetiva mostra-se principalmente no *movimento próprio* [*Selbstbewegung*]. Os corpos inanimados da natureza inorgânica possuem sua firme espacialidade, são uma única coisa só com seu lugar e a ele estão presos ou são movidos a partir do exterior. Pois seu movimento não parte deles mesmos e quando neles se produz, aparece, por isso, como uma autuação que lhes é estranha, e para a qual eles têm o impulso reagente de superá-lo. E se também o movimento dos planetas e assim por diante não aparece como impulso exterior e enquanto estranho aos corpos, este movimento está, todavia, ligado a uma lei fixa e à sua necessidade abstrata. O animal vivo, entretanto, em seu automovimento livre, nega a partir de si mesmo o estar preso ao [166] lugar determinado e é a libertação ininterrupta do estar-unido [*Einssein*] sensível com tal determinidade. Igualmente ele é em seu movimento a superação – mesmo que apenas relativa – da abstração nas espécies determinadas do movimento, de seu rumo, velocidade e assim por diante. Mais precisamente, porém, o animal ainda tem em seu organismo espacialidade sensível a partir dele mesmo e a vitalidade é automovimento no seio desta própria realidade, como circulação sanguínea, movimento dos membros e assim por diante.

Mas o movimento não é a única manifestação da vitalidade. O livre ressoar da voz animal que falta aos corpos inorgânicos, na medida em que apenas murmuram e ressoam por meio do impulso exterior, já é uma expressão superior da subjetividade animada. Mas de modo mais radical se mostra a atividade idealizadora no fato de o indivíduo vivo, por um lado, na verdade se isolar em si mesmo contra a realidade restante, mas, por outro lado, tornar o mundo exterior igualmente *para si*: em parte teoricamente por meio do ver e assim por diante, em parte praticamente, na medida em que submete a si as coisas exteriores, as utiliza, as assimila para si no processo de nutrição e, assim, sempre se reproduz a si mesmo como indivíduo em seu outro; e isso certamente nos organismos mais robustos em determinados intervalos separados de carência, consumo, satisfação e saciedade.

Tudo isso são atividades nas quais o conceito de vitalidade vem à aparição [*Erscheinung*] em indivíduos animados. Esta idealidade, portanto, não é apenas nossa reflexão, mas está *objetivamente* presente no próprio sujeito vivo, cuja existência podemos, por isso, denominar de um idealismo objetivo. Enquanto esta idealidade [*Idee*], a alma *se faz aparecer*, na medida em que sempre rebaixa a realidade *apenas* exterior do corpo [*Leib*] ao aparecer [*Scheinen*] e, com isso, aparece ela mesma objetiva na corporeidade [*Körperlichkeit*].

[167]2. A Vitalidade Natural enquanto Bela

Enquanto a Idéia sensivelmente objetiva, a vitalidade na natureza é, pois, *bela*, na medida em que o verdadeiro, a Idéia, em sua Forma natural mais próxima enquanto vida, existe imediatamente na efetividade singular e adequada. Devido a esta imediatez apenas sensível, o belo natural vivo não é, contudo, nem belo *para si* mesmo nem *produzido a partir de si* mesmo como belo e em vista da bela aparição [*Erscheinung*]. A beleza natural é apenas bela para um outro, isto é, *para nós*, para a *consciência* que concebe a beleza. Por causa disso, questionamos de que modo e por que meio a vitalidade em sua existência imediata aparece para nós como *bela*.

a) Se considerarmos inicialmente o vivente em seu produzir-se e manter-se práticos, a primeira coisa que salta ao olhos é o *movimento arbitrário*. Este movimento, visto enquanto movimento em geral, nada mais é do que a liberdade totalmente abstrata da mudança temporal de lugar, na qual o animal se mostra completamente arbitrário e seu movimento como casual. A música, a dança, em contrapartida, certamente também possuem movimento em si mesmas; este, porém, não é apenas casual e arbitrário, mas em si mesmo conforme a leis, determinado, concreto e mensurável – mesmo que ainda façamos totalmente abstração do significado, de quem o movimento é a bela expressão. Se, além disso, considerarmos o movimento animal como realização de uma finalidade interior, esta também é, enquanto um impulso provocado, completamente casual e uma finalidade totalmente limitada. Se avançarmos mais adiante e julgarmos o movimento como fazer conforme a fins e cooperação de todas as partes, tal modo de consideração é, porém, apenas produzido pela atividade de nosso entendimento. – O mesmo ocorre quando refletimos sobre como o animal satisfaz suas necessidades, se nutre, como agarra a comida, a consome, a digere e em geral realiza tudo o que é necessário para a sua própria conservação. Pois também aqui temos ou apenas o espetáculo exterior [168] dos desejos singulares e suas satisfações arbitrarias e casuais – onde, além disso, a atividade interior do organismo nem chega à intuição – ou todas estas atividades e modos de manifestação tornam-se objeto do entendimento que se esforça por com-

preender o que nisso é conforme a fins, o que é a concordância das finalidades animais interiores e o que são os órgãos que os realizam.

Nem a intuição sensível dos desejos singulares e casuais, dos movimentos e satisfações arbitrários nem a consideração do entendimento da conformidade a fins do organismo transformam, para nós, a vitalidade animal em belo natural; pelo contrário, a *beleza* se refere ao aparecer [*Scheinen*] da forma singular em seu repouso como em seu movimento, não obstante sua conformidade a fins para a satisfação das necessidades como da contingência completamente singularizada do mover-se [*Sichbewegens*]. A beleza, porém, apenas pode entrar na *forma* porque esta é unicamente o fenômeno exterior no qual o idealismo objetivo da vitalidade se torna para nós algo intuído e algo observado [*Betrachtende*] sensivelmente. O pensamento apreende este idealismo em seu *conceito* e o transforma para si segundo sua *universalidade*, ao passo que a consideração da beleza o transforma para si segundo sua *realidade que aparece*. E esta realidade é a forma exterior do organismo articulado que para nós é tanto algo existente quanto algo *que aparece* [*Scheinendes*], na medida em que a multiplicidade meramente real dos membros particulares deve estar posta enquanto aparência na totalidade *animada* da forma.

b) Segundo o conceito já esclarecido da vitalidade, os seguintes pontos se mostram enquanto espécie precisa desta aparência: a forma é extensão espacial, delimitação e figuração diferenciadas em Formas, coloração, movimento e assim por diante e uma multiplicidade de tais diferenças. Mas se o organismo deve exprimir-se como animado, deve mostrar-se que ele não possui sua verdadeira existência nesta *multiplicidade*. Isto acontece no sentido de que as diferentes partes e modos do fenômeno, que [169] para nós são como sensíveis, simultaneamente se unem a um conjunto e, desse modo, aparecem como um *indivíduo*, que é algo uno [*Eins ist*] e tem estas particularidades – mesmo que também diferenciadas – como concordantes umas com as outras.

α) Esta unidade deve, porém, *em primeiro lugar*, apresentar-se como identidade *não intencional* e, por isso, não se fazer valer como conformidade a fins abstrata. As partes não devem apenas vir à intuição como meios de uma finalidade determinada e como estando a seu serviço, nem devem renunciar à sua diferenciação [*Unterscheidung*] recíproca na construção e na forma.

β) *Em segundo lugar*, em contrapartida, os membros mantêm para a intuição a aparência da *contingência*, isto é, num membro não está posta também a determinidade do outro. Nenhum membro recebe esta ou aquela forma porque o outro a tem, como é o caso, por exemplo, na regularidade enquanto tal. Na regularidade qualquer determinidade abstrata determina a forma, grandeza e assim por diante de todas as partes. As janelas, por exemplo, em uma construção, são todas de

uma mesma grandeza ou, pelo menos, as que se situam numa e mesma fileira; igualmente os soldados de um regimento de tropas regulares estão vestidos uns como os outros. Aqui as partes específicas do traje, sua Forma, cor e assim por diante não aparecem como casuais umas perante as outras, e sim uma tem sua Forma determinada devido à outra. Nem a diferença das Formas nem sua autonomia peculiar adquirem aqui seu direito. No indivíduo orgânico vivo isto é bem diferente. Cada parte é aí diferenciada, o nariz se diferencia da testa, a boca da face, o peito do pescoço, os braços das pernas e assim por diante. Na medida em que, para a intuição, cada membro não tem a forma de um outro, mas sua Forma peculiar que não é absolutamente determinada por um outro membro, os membros aparecem como autônomos em si mesmos e, por isso, livres e casuais uns em relação aos outros. Pois a conexão material não se refere à sua Forma enquanto tal.

γ) *Em terceiro lugar*, porém, deve ainda tornar-se visível para a intuição uma [170] conexão interna nesta autonomia, embora a unidade, diferente na regularidade, não deva ser abstrata e exterior, mas antes provocar e conservar as particularidades peculiares, em vez de apagá-las. Esta identidade não está presente sensível e imediatamente para a intuição como a diferenciação dos membros e permanece, por isso, uma necessidade e concordância secreta, *interior*. Mas, se ela fosse apenas interior e não também visível externamente, ela seria apenas apreensível pelo pensamento e se subtrairia totalmente à intuição. Então ela, contudo, seria deficiente para a visão do belo e a contemplação não veria no vivente a Idéia como aparecendo realmente à sua frente. A unidade deve, por isso, também apresentar-se no exterior, quando ela, enquanto o que anima idealmente, não pode ser meramente sensível e espacial. Ela aparece no indivíduo como a idealidade universal de seus membros, que constitui o fundamento sustentador e portador, o *subjectum* do sujeito vivo. A unidade subjetiva aparece no vivente orgânico como a sensação [*Empfindung*]. Na sensação [*Empfindung*] e em sua expressão mostra-se a alma como alma. Pois, para ela, o mero subsistir lado a lado dos membros não tem verdade e a pluralidade das Formas espaciais não está presente para a sua idealidade subjetiva. Ela certamente pressupõe a multiplicidade, a formação peculiar e a articulação orgânica das partes; mas na medida em que nela se ressalta a alma que sente e sua expressão, a unidade interior onipresente aparece justamente como a superação das autonomias meramente reais, as quais, pois, não mais se expõem apenas a si mesmas, mas sua animação que sente [*empfindende*].

c) Inicialmente, porém, a expressão da sensação [*Empfindung*] anímica não fornece nem a visão de uma coesão recíproca necessária dos membros particulares entre si nem a intuição da identidade necessária da articulação *real* e da unidade subjetiva da sensação [*Empfindung*] enquanto tal.

[171] α) Se, todavia, a forma enquanto forma deve deixar aparecer esta concordância interior e sua necessidade, então a conexão para nós pode estar no *hábito* do estar lado a lado de tais membros, que produz um certo tipo [*Typus*] e as imagens repetidas deste tipo. O hábito, entretanto, é ele mesmo de novo apenas uma mera *necessidade subjetiva*. Segundo este critério, podemos, por exemplo, achar os animais feios, porque mostram um organismo que se afasta de nossas intuições habituais ou as contradiz. Por isso também, designamos organismos animais de bizarros, na medida em que o modo da composição de seus órgãos se afasta daquilo que freqüentemente vemos e que para nós, por isso, é corriqueiro: por exemplo, peixes cujo corpo grande de modo desproporcional acaba num rabo curto e cujos olhos, num lado, estão um ao lado do outro. Quanto às plantas, já estamos mais acostumados com os mais variados desvios, embora para nós, por exemplo, os cactos com seus espinhos e a formação mais retilínea de seus braços angulares possam parecer estranhos. Quem possui formação e conhecimento vastos de história natural, a este respeito irá tanto conhecer precisamente as partes singulares como também guardará na memória a maior quantidade de tipos, segundo sua coesão recíproca, de tal modo que pouca coisa incomum lhe aparecerá diante dos olhos.

β) Um aprofundamento mais penetrante nesta concordância pode então, *em segundo lugar*, capacitar para o conhecimento e a habilidade em indicar, a partir de um membro *singularizado*, o conjunto da forma à qual ele deve pertencer. Neste sentido, por exemplo, era famoso Cuvier² que, pela visão [*Anschauung*] de um só osso — seja ele fóssil ou não —, sabia estabelecer à qual espécie animal o indivíduo detentor deste osso deveria pertencer. O *ex ungue leonem*³ vale aqui no sentido próprio da palavra; das garras, do fêmur, é [172] extraída a constituição dos dentes, destes, em contrapartida, a figura do osso ílfaco, a forma da vértebra dorsal. Em tal observação [*Betrachtung*], porém, o conhecimento do tipo não é mera questão de hábito, mas já é conduzido por reflexões e determinações de pensamento singulares. Cuvier, por exemplo, em suas averiguações tem diante de si uma determinidade plena de conteúdo e uma propriedade decisiva, que devem fazer-se valer como a unidade em todas as partes específicas, diferentes umas das outras e, desse modo, reconhecer-se nelas. Tal determinidade é, por exemplo, a qualidade do carnívoro, que então constitui a lei para a organização de todas as partes. Um animal carnívo-

2. Georges Cuvier, 1769-1832, cientista natural francês. Baseando-se em observações, estabeleceu os princípios fundamentais da subordinação dos órgãos e da correlação das formas, a partir de que empreendeu o estabelecimento de uma classificação das espécies animais e reconstituiu os esqueletos fósseis. É autor de *Leçons d'anatomie comparée* [*Lições de Anatomia Comparada*] (1800-1805) e *Recherches sur les ossements fossiles* [*Investigações sobre as Estruturas Ósseas*] (1812-1813) (N. da T.).

3. Em latim no original: "da unha o leão" (N. da T.).

ro, por exemplo, necessita de outros dentes, maxilares e assim por diante; quando vai à caça, precisa agarrá-la, não pode servir-se das patas, e sim necessita de garras. A determinidade é aqui, portanto, o que conduz para a forma e a coesão recíproca necessárias de todos os membros. A representação comum também se encaminha para tais determinidades universais, como no caso da força do leão, da águia e assim por diante. Tal modo de consideração, pois, podemos certamente, enquanto *consideração*, denominar de *belo* e rico de espírito, na medida em que nos ensina a conhecer uma unidade da configuração e de suas Formas, sem que esta unidade se repita de modo uniforme, mas permita ao mesmo tempo aos membros sua completa diferenciação. Nesta consideração, todavia, não é a *intuição* que predomina, mas um *pensamento* universal condutor. Por isso, segundo este aspecto, não iremos dizer que nos relacionamos com o objeto enquanto *belo*, e sim denominaremos a consideração, enquanto subjetiva, de *bela*. Vistas de mais perto, estas reflexões partem de um aspecto singular e limitado enquanto princípio condutor, a saber, do tipo da nutrição animal, da determinação, por exemplo, do carnívoro, do herbívoro e assim por diante. Mas por meio de tal determinidade não é aquela conexão do conjunto, do conceito e da própria alma que vem à intuição.

[173| γ) Se, pois, nesta esfera devêssemos tornar consciente a unidade total e interior da vida, isto apenas poderia acontecer pelo pensamento e pelo conceituar; pois no natural a alma *enquanto tal* ainda não pode fazer-se conhecer, já que a unidade subjetiva em sua idealidade ainda não se tornou para si mesma. Se, entretanto, apreendermos a alma pelo pensamento segundo seu conceito, teremos duas coisas: a intuição da forma e o conceito pensado da alma enquanto alma. Este, porém, não deve ser o caso na intuição do belo; o objeto não deve surgir para nós como pensamento e nem formar como interesse do pensamento uma diferença e oposição contra a intuição. Por isso, não resta mais nada a não ser que o objeto esteja presente para o *sentido* [*Sinn*] em geral, e enquanto o modo autêntico da consideração do belo na natureza alcançamos, desse modo, uma intuição *plena de sentido* da configuração natural. "Sentido", com efeito, é esta palavra admirável empregada com dois significados opostos. Por um lado, designa os órgãos da apreensão imediata; por outro lado, porém, chamamos de sentido: o significado, o pensamento, o universal da coisa. E assim, o sentido se refere, por um lado, ao que é imediatamente exterior da existência, por outro lado, à essência interior dela. Uma consideração plena de sentido, pois, não *separa* os dois lados, e sim numa única direção contém também os lados opostos e concebe imediatamente a essência e o conceito numa intuição sensível imediata. Mas dado que ela ainda carrega em si mesma justamente estas determinações em unidade ainda inseparável, ela não torna o conceito enquanto tal consciente, mas detém-se no pressentimento [*Ahnung*] dele.

Por exemplo, se fixarmos três reinos naturais, o reino mineral, o vegetal e o animal, pressentimos nesta graduação uma necessidade interna de articulação de ordem conceitual, sem nos deter na mera representação de uma conformidade a fins exterior. Também na multiplicidade das configurações no seio destes reinos, a intuição dotada de sentido [*sinnige Beschauung*] [174] pressente um progresso de ordem racional nas diferentes formações de montanhas bem como nas séries das espécies vegetais e animais. De modo semelhante, o organismo animal singular, este inseto com sua divisão em cabeça, tórax, abdômen e extremidades, também é intuído como uma articulação em si mesma racional; e nos cinco sentidos, embora inicialmente possam certamente aparecer como uma pluralidade casual, será encontrada, todavia, igualmente uma adequação ao conceito. São de tal espécie a contemplação e a exposição da racionalidade interior da natureza e de seus fenômenos feitas por Goethe. Com grande senso [*Sinn*], Goethe abordou de modo ingênuo os objetos, mediante consideração sensível, e possuía ao mesmo tempo o completo pressentimento de sua conexão de ordem conceitual. Também a história pode ser assim apreendida e narrada, de modo que por meio dos acontecimentos e indivíduos singulares transpareçam secretamente sua significação essencial e sua conexão necessária.

3. Modos de Consideração da Vitalidade Natural

Assim, portanto, a natureza em geral, como exposição sensível do conceito concreto e da Idéia, haveria de determinar-se bela, na medida em que a intuição das configurações naturais de ordem conceitual é pressentida uma tal correspondência e na consideração sensível nasce ao mesmo tempo, para o sentido, a necessidade interna e a concordância da articulação total. A intuição da natureza enquanto bela não avança para além desse pressentimento do conceito. Mas então esta apreensão permanece apenas *indeterminada* e *abstrata*, para a qual as partes, embora apareçam como tendo surgido livremente por si mesmas, ainda tornam visível sua concordância na forma, no contorno, no movimento e assim por diante. A unidade interna *permanece interior*, ela não aparece para a intuição na Forma concretamente ideal, e a consideração contenta-se com a universalidade de uma necessária concordância animada em geral.

[175] a) Agora, portanto, temos inicialmente diante de nós apenas a conexão em si mesma animada na objetividade de ordem conceitual das configurações da natureza enquanto a beleza da natureza. Mediante esta conexão, a matéria é imediatamente idêntica, a Forma habita imediatamente a matéria enquanto sua verdadeira essência e potência configuradora. É isto que fornece a determinação universal para a beleza neste estágio. Assim, por exemplo, o cristal natural nos causa admira-

ção por meio de sua forma regular que não é produzida por nenhuma influência mecânica apenas externa, mas por meio da determinação interior peculiar e força livre, livre do ponto de vista do próprio objeto [*Gegenstand*]. Pois uma atividade exterior ao objeto poderia, na verdade, enquanto tal, ser igualmente livre, mas nos cristais a atividade configuradora não é estranha ao objeto [*Objekt*]; pelo contrário, é uma Forma ativa que pertence a este mineral segundo sua própria natureza; é a livre força da própria matéria que se forma por meio da atividade imanente e não recebe passivamente sua determinidade a partir de fora. E assim, a matéria permanece, em sua Forma realizada enquanto sua própria Forma, livre junto a si mesma. De um modo ainda mais concreto e superior, a atividade semelhante da Forma imanente se mostra no organismo vivo e seus contornos na forma dos membros e sobretudo no movimento e na expressão dos sentimentos. Pois aqui é a própria atividade interior que se ressalta de modo vivo.

b) Mas também nesta indeterminação da beleza natural enquanto animação interior estabelecemos:

α) diferenciações essenciais segundo a representação da vitalidade, assim como segundo o pressentimento de seu verdadeiro conceito e dos tipos comuns de seu fenômeno adequado, a partir de cujas diferenciações denominamos os animais de belos ou feios. O bicho-preguiça, por exemplo, pelo fato de apenas se arrastar com dificuldade e cuja totalidade do hábito apresenta a incapacidade para o movimento rápido e a atividade, desagradada por causa desta preguiça sonolenta. Pois a atividade, a mobilidade, exprimem justamente a idealidade superior [176] da vida. Igualmente não podemos achar belos os anfíbios, alguns tipos de peixes, crocodilos, sapos, tantas espécies de insetos etc. Mas em particular, seres híbridos, que constituem a passagem de uma Forma determinada para outra e mesclam sua forma, poderão chamar nossa atenção, embora aparecerão como feios, como o ornitorrinco, que é uma mistura de pássaro e animal quadrúpede. Também este modo de julgar pode primeiramente parecer mero hábito, na medida em que concebemos um tipo sólido dos gêneros animais. Mas, neste hábito, o pressentimento não está ao mesmo tempo inativo, de modo que a formação de um pássaro, por exemplo, pertence necessariamente ao mesmo grupo e que, segundo sua essência, não pode assumir Formas que são próprias a outros gêneros sem produzir criaturas híbridas. Tais misturas se mostram, por isso, como estranhas e contraditórias. Nem a limitação unilateral da organização – que aparece deficiente e insignificante e apenas aponta para a indigência exterior e limitada – nem tais misturas e passagens – que embora não sejam em si tão unilaterais, não são capazes, porém, de assegurar as determinidades das diferenças – pertencem ao âmbito da beleza natural viva.

β) Falamos ainda, num outro sentido, da beleza da natureza quando não temos diante de nós nenhuma configuração organicamente viva, como, por exemplo, no caso da contemplação [*Anschauung*] de uma paisagem. Aqui não está dada nenhuma articulação orgânica das partes enquanto determinada pelo conceito e se vivificando para a sua unidade ideal, e sim, por um lado, apenas uma rica multiplicidade de objetos e uma combinação exterior de diferentes configurações, orgânicas ou inorgânicas: contornos de montanhas, sinuosidades de rios, grupos de árvores, cabanas, casas, cidades, palácios, estradas, navios, céu e mar, bosques e precipícios; por outro lado, ressalta-se em meio a essa diversidade uma concordância externa agradável ou imponente, que nos interessa.

[177] γ) A beleza natural adquire, por fim, uma relação peculiar ao suscitar as disposições do ânimo e pela concordância com elas. Isso se dá, por exemplo, na quietude de uma noite de luar, no repouso de um vale por onde serpenteia um riacho, na sublimidade do mar imenso e revolto e na silenciosa grandeza do céu estrelado. O significado aqui não mais pertence aos objetos enquanto tais, mas deve ser procurado na disposição anímica [*Gemütstimmung*] suscitada. Do mesmo modo, denominamos animais de belos quando mostram uma expressão da alma que possui uma consonância com propriedades humanas, como coragem, força, astúcia, bondade e assim por diante. Trata-se de uma expressão que, por um lado, é certamente própria aos objetos e expõe um aspecto da vida animal, por outro lado, porém, reside em nossa representação e em nosso próprio ânimo.

c) Mas por mais que a vida animal enquanto ápice da beleza natural também já expresse uma animação, toda a vida animal é, contudo, completamente limitada e está presa a qualidades inteiramente determinadas. O círculo de sua existência é estreito e seus interesses são dominados pela necessidade natural da nutrição, do instinto sexual e assim por diante. Sua vida psíquica, enquanto o interior que alcança expressão na forma, é pobre, abstrata e sem conteúdo. —Além disso, este interior não se apresenta *como interior* no fenômeno, o vivente-natural [*Natürlich-Lebendigen*] não revela sua alma nele mesmo, pois o natural é justamente isso: sua alma permanece apenas interior, isto é, não se exterioriza a si mesma como ideal [*Ideelles*]. A alma do animal, como já indicamos, não é *para si mesma* esta unidade ideal; se ela fosse *para si*, também se *manifestaria* para outros neste ser-para-si. Pela primeira vez o eu consciente é o ideal [*Ideelle*] simples, que, enquanto ideal para si mesmo, sabe de si enquanto esta unidade simples e, por isso, dá a si uma realidade, que não é apenas externamente sensível e corporal, mas propriamente de espécie ideal. Aqui primeiramente a realidade tem a Forma do próprio conceito, o conceito surge diante de si, [178] possui a *si* para a sua objetividade e é nela para si. A vida animal, em contrapartida, é apenas *em si* esta unidade, na qual a realidade

enquanto corporeidade tem uma outra Forma do que a unidade ideal da alma. Mas o eu consciente é *para si* mesmo esta unidade, cujos lados possuem a idêntica idealidade enquanto seu elemento. O eu, enquanto esta concreção consciente, também se manifesta para os outros. O animal, contudo, por meio de sua forma, permite à intuição apenas pressentir uma alma, pois ele mesmo – enquanto hábito e aroma que se espalha pelo conjunto – possui apenas a aparência opaca de uma alma, leva os membros à unidade e torno no todo do hábito [*Habitus*] manifesto o primeiro começo de um caráter particular. Esta é a primeira deficiência do belo natural – considerada também segundo sua configuração suprema; uma deficiência que nos conduzirá para a necessidade do *ideal* enquanto o *belo artístico*. Antes de chegarmos ao ideal, porém, apresentam-se *duas* determinações que constituem as conseqüências diretas daquela deficiência de toda beleza natural.

Dissemos que a alma aparece na forma animal apenas opacamente como conexão do organismo, como ponto de união da animação, ao qual falta uma realização [*Erfüllung*] plena de Conteúdo. Apenas uma animação [*Seelenhaftigkeit*] indeterminada e totalmente limitada se manifesta. Este fenômeno abstrato devemos considerar por si de modo breve.

B. A BELEZA EXTERIOR DA FORMA ABSTRATA E DA UNIDADE ABSTRATA DA MATÉRIA SENSÍVEL

Existe uma realidade exterior que, enquanto exterior, é, na verdade, determinada, mas cujo interior, em vez de chegar à interioridade concreta, enquanto unidade da alma, apenas é capaz de conduzir à indeterminidade e à abstração. Por causa disso, esta interioridade não alcança sua existência adequada enquanto para si interior na Forma ideal e enquanto conteúdo ideal, mas aparece como unidade exteriormente determinante no real exterior. A unidade concreta do interior consistiria [179] nisso, por um lado, no fato de que a animação [*Seelenhaftigkeit*] seria em si e para si mesma [*in sich und für sich*] plena de conteúdo e que, por outro lado, perpassaria a realidade exterior com este seu interior e, assim, faria da forma real manifestação aberta do interior. A beleza neste estágio não alcançou, porém, uma tal unidade concreta, mas ainda a tem diante de si enquanto ideal. A unidade concreta, por isso, agora ainda não pode penetrar na forma, mas apenas ser analisada, isto é, ser considerada de modo *separado* e singularizado segundo os *diferentes* lados que a unidade contém. Assim, inicialmente a *Forma* configuradora [*gestaltende Form*] e a *realidade exterior sensível*, enquanto diferenciadas, *se separam* e obtemos *dois* lados diferenciados que necessitamos aqui considerar. Mas nesta separação, por um

lado, e em sua abstração, por outro lado, a unidade interior é para a realidade exterior ela mesma uma unidade exterior e aparece, por isso, no próprio exterior não como a Forma pura e simplesmente imanente do conceito interior total, mas como idealidade e determinidade que dominam exteriormente.

Estes são os pontos de vista de cujo desenvolvimento detalhado nos ocuparemos agora.

O primeiro ponto que devemos examinar neste contexto é:

1. A beleza da Forma abstrata

A Forma do belo natural enquanto abstrata é, por um lado, Forma determinada e, por isso, limitada; por outro lado, contém uma unidade e relação abstrata consigo mesmo. Mais precisamente, porém, ela regula a multiplicidade exterior segundo esta sua determinidade e unidade, que não se torna interioridade imanente e forma animadora, mas permanece determinidade e unidade exterior no exterior. — Esta espécie de Forma é o que se denomina de regularidade, de simetria, além disso, de conformidade a leis e, por fim, de harmonia.

[180] a. A regularidade

α) A regularidade enquanto tal é em geral igualdade no que é exterior e, mais precisamente, a repetição igual de uma e mesma forma determinada que fornece a unidade determinante para a Forma dos objetos. Por causa de sua primeira abstração, tal unidade encontra-se num máximo afastamento da totalidade racional do conceito concreto, donde sua beleza se torna uma beleza do entendimento [*Verständigkeit*] abstrato; pois o entendimento tem como seu princípio a igualdade e identidade abstratas, não determinadas em si mesmas. Assim, por exemplo, entre as linhas, a linha reta é a mais regular porque tem apenas *uma* direção abstrata constante. Igualmente o cubo é um corpo completamente regular. Ele apresenta por todos os lados superfícies de igual grandeza, linhas e ângulos iguais que, enquanto retos, não são passíveis de modificação de sua grandeza como os ângulos obtuso e agudo.

β) A *simetria* encontra-se em conexão com a regularidade. A Forma não permanece presa àquela abstração a mais exterior, a saber, à igualdade na determinidade. À igualdade se associa a desigualdade e na identidade vazia aparece, interrompendo, a diferença. Desse modo, surge a *simetria*. Ela consiste no fato de uma Forma abstratamente igual não se repetir apenas a si mesma, mas ser unida a uma outra Forma da mesma espécie que, considerada por si, é igualmente uma Forma determinada igual a si mesma, mas que, colocada diante da primeira, é desigual perante

ela. Mediante esta união deve realizar-se uma nova igualdade e unidade, já mais determinada e em si mesma mais variada. Possuímos a visão de uma ordenação simétrica quando, por exemplo, num lado de uma casa três janelas de igual grandeza estão afastadas em igual distância umas das outras e se seguem três ou quatro janelas mais altas em relação às primeiras, num afastamento maior ou menor e, por fim, novamente se juntam às três primeiras três janelas iguais em grandeza e separação. [181] A mera uniformidade e repetição de uma e mesma determinidade não constitui, por isso, ainda uma simetria; a esta também pertence a diferença na grandeza, posição, forma, cor, sons e outras determinações, mas que então necessitam novamente ser juntadas de modo uniforme. Apenas a união uniforme de tais determinidades desiguais umas perante às outras fornece simetria.

Ambas as Formas, pois, a regularidade e a simetria enquanto mera unidade e ordem exteriores, recaem principalmente na *determinidade de grandeza*. Pois a determinidade enquanto posta externamente, não pura e simplesmente imanente, é em geral a determinidade quantitativa, em vista da qual a qualidade transforma uma coisa determinada no que ela é, de tal modo que por meio da mudança de sua determinidade qualitativa a coisa se torna algo totalmente diferente. Mas a grandeza e sua mudança enquanto mera grandeza, é uma determinidade indiferente para o qualitativo, quando não se faz valer como medida. A medida, de fato, é a quantidade, enquanto é de novo ela mesma determinante qualitativamente, de tal modo que a qualidade determinada está vinculada a uma determinidade quantitativa. Regularidade e simetria limitam-se principalmente às determinidades de grandeza e sua uniformidade e ordem no desigual.

Se continuarmos o questionamento sobre onde esta ordenação das grandezas manterá sua posição adequada, encontraremos tanto configurações da natureza orgânica como também da inorgânica regulares e simétricas em sua grandeza e Forma. Nosso próprio organismo, por exemplo, é pelo menos em parte regular e simétrico. Possuímos dois olhos, dois braços, duas pernas, ossos ilíacos e omoplatas idênticos etc. Em contrapartida, sabemos que outras partes são irregulares, como o coração, o pulmão, o fígado, os intestinos e assim por diante. A questão que se coloca é: em que consiste esta diferença? O lado no qual se anuncia a regularidade da grandeza, [182] da forma, da posição e assim por diante é igualmente no organismo o lado da exterioridade enquanto tal. Com efeito, a determinidade regular e simétrica surge segundo o conceito da coisa onde o objetivo, de acordo com a sua determinação, é o exterior a si mesmo e não mostra nenhuma animação subjetiva. A realidade que permanece presa a esta exterioridade cabe àquela unidade exterior e abstrata. Na vitalidade animada, em contrapartida, e, mais acima ainda, na livre espiritualidade, a mera regularidade retrocede perante a unidade viva e subjetiva. A natureza em

geral, perante o espirito, é certamente a existência exterior a si mesma, mas também nela apenas domina a regularidade onde a exterioridade enquanto tal é predominante.

αα) Mais precisamente, se percorrermos de modo breve os principais estágios, veremos, por exemplo, que os minerais e os cristais, enquanto configurações inanimadas, possuem a regularidade e a simetria como sua Forma fundamental. Sua forma, como já foi observado, é lhes certamente imanente e não meramente determinada por influência externa; a Forma que lhes cabe segundo sua natureza trabalha em atividade secreta a estrutura interna e externa. Mas esta atividade ainda não é a atividade total do conceito concreto idealizante, que põe o subsistir das partes autônomas como algo negativo e, desse modo, dá ânimo como na vida animal; e sim a unidade e a determinidade da Forma permanecem na unilateralidade abstrata do entendimento e conduzem, por isso, como unidade no exterior a si mesmo, a uma mera regularidade e simetria, a Formas onde apenas abstrações são ativas como determinantes.

ββ) A *planta*, a seguir, já se situa acima do cristal. Ela já se desenvolve para o começo de uma articulação e consome o material na constante nutrição ativa. Mas também a planta ainda não tem vitalidade propriamente animada, pois embora já seja articulada organicamente, sua atividade é, porém, sempre arrancada para o exterior. Ela finca as raízes sem movimento e mudança de lugar autônomos, [183] cresce de maneira contínua e sua assimilação e nutrição ininterrupta não constituem nenhuma manutenção tranqüila de um organismo em si mesmo acabado, mas uma constante produção nova de si para fora. O animal certamente também cresce, mas permanece estagnado num determinado ponto de grandeza e se reproduz enquanto autoconservação de um e mesmo indivíduo. A planta, porém, cresce sem parar; o aumento de seus galhos, folhas e assim por diante se suspende apenas com a sua morte. Neste crescimento ela sempre produz um novo exemplar do mesmo organismo inteiro. Pois cada galho é uma nova planta e não é como no organismo animal apenas um membro singularizado. Falta à planta, neste aumento permanente de si mesmo em muitos indivíduos vegetais, a subjetividade animada e sua unidade ideal de sensação [*Empfindung*]. Por mais que na planta a digestão se efetue internamente, ela assimile a nutrição de modo ativo e também se determine a partir de si por meio de seu conceito que se torna livre e é atuante no material, ela em geral, segundo o conjunto de sua existência e de seu processo de vida, sempre está presa à exterioridade sem autonomia e unidade subjetivas, e sua autoconservação se exterioriza continuamente. Este caráter do constante impulsionar-se-a-si-sobre-si-para-fora [*Sich-über-sich-Hinaustreibens*] no exterior, transforma, pois, também a regularidade e a simetria, enquanto unidade no exterior-a-si-mesmo [*Sichselber-äußerlichen*], em um momento principal para as configurações vegetais. A regularidade, na verdade, não impera mais aqui tão rigorosamente como no reino mineral

e não se configura mais em linhas e ângulos tão abstratos, embora permaneça ainda preponderante. O tronco cresce na maior parte das vezes na vertical, os anéis das plantas maiores são circulares, as folhas se aproximam de Formas cristalizadas e as flores trazem no número das folhas, posição e forma -- segundo o tipo fundamental -- o caráter da determinidade regular e simétrica.

γγ) No organismo vivo *animal*, por fim, surge a diferença essencial de um duplo modo de configuração [184] dos membros. Pois no corpo animal, principalmente em estágios superiores, o organismo é, por um lado, organismo interior em si mesmo acabado referindo-se a si e, enquanto esfera, como que retorna a si; por outro lado, é organismo exterior, enquanto processo exterior e processo dirigido contra a exterioridade. Os órgãos mais nobres são os interiores, como o fígado, o coração, o pulmão e assim por diante, aos quais está presa a vida enquanto tal. Eles não são determinados segundo meros tipos da regularidade. Quanto aos membros, em contrapartida, que estão em relação constante com o mundo exterior, também impera no organismo animal uma ordenação simétrica. Aqui os membros e os órgãos tanto do processo teórico quanto do prático dirigem-se ao exterior. O processo puramente teórico é operado pelos órgãos sensoriais da visão e da audição; o que vemos, o que ouvimos, deixamos tal como é. Os órgãos do olfato e do paladar, em contrapartida, já pertencem ao começo da relação prática. Pois cheiramos apenas o que já está se autodissolvendo e apenas podemos saborear na medida em que destruímos. Possuímos certamente apenas *um* nariz, mas ele está dividido em dois e em suas metades formado completamente de modo regular. Algo semelhante acontece com os lábios, dentes e assim por diante. Mas completamente regulares em sua posição, forma e assim por diante são os olhos, os ouvidos e os membros -- as pernas e os braços -- para a locomoção, a apropriação e a modificação prática dos objetos externos.

Também no orgânico, portanto, a regularidade tem o seu direito de ordem conceitual, mas apenas junto aos membros que fornecem os instrumentos para a relação imediata com o mundo exterior e não operam a referência do organismo a si mesmo enquanto subjetividade da vida que retorna a si mesma.

Estas seriam as principais determinações das Formas regulares e simétricas e de seu domínio configurante nos fenômenos da natureza.

Entretanto, é preciso ainda distinguir mais precisamente desta Forma mais abstrata:

[185] b. A conformidade a leis

na medida em que ela já se encontra num estágio superior e constitui a passagem para a liberdade do vivente, tanto do vivente natural quanto do espiritual. Conside-

rada por si, todavia, a conformidade a leis ainda não é certamente a própria unidade e liberdade subjetivas e totais, embora já seja uma *totalidade* de diferenças *essenciais* que não apenas se distinguem como *diferenças* e contraposições, mas em sua totalidade mostram *unidade* e conexão. Tal unidade conforme a leis e seu domínio, embora ainda se faça valer no quantitativo, não deve mais ser reduzida às diferenças em si mesmas exteriores e apenas enumeráveis da mera grandeza, mas antes já permite que sobrevenha uma relação [*Verhalten*] *qualitativa* dos diferentes aspectos. Desse modo, em sua relação [*Verhältnis*] não se mostra nem a repetição abstrata de uma e mesma determinidade nem uma alternância uniforme do igual e do desigual, e sim a reunião de aspectos essencialmente diferenciados. Ficamos satisfeitos quando vemos estas diferenças reunidas em sua completude. Nesta satisfação reside a racionalidade de o sentido apenas se satisfazer por meio da totalidade e, na verdade, por meio da totalidade de diferenças exigida segundo a essência da coisa. A conexão, porém, permanece por sua vez apenas como vínculo secreto que, para a intuição, é uma questão em parte de hábito em parte de pressentimento mais profundo.

No que se refere à passagem mais determinada da regularidade para a conformidade a leis, ela pode ser facilmente aclarada mediante alguns exemplos. Linhas paralelas de idêntica grandeza, por exemplo, são abstratamente regulares. Em contrapartida, a mera igualdade de relações junto à grandeza desigual, como, por exemplo, nos triângulos similares, já constitui um passo além. A inclinação do ângulo e a relação das linhas é a mesma; mas, os quanta possuem diversidade. – O círculo não tem igualmente a regularidade da linha reta, mas encontra-se do mesmo modo [186] ainda sob a determinação da igualdade abstrata, pois todos os raios possuem o mesmo comprimento. Por isso, o círculo é uma linha curva ainda pouco interessante. A *elipse* e a *parábola*, em contrapartida, já mostram menos regularidade e apenas podem ser reconhecidas com base em suas leis. Assim, por exemplo, os *radii vectores* da elipse são desiguais, mas conforme a leis; do mesmo modo, o eixo maior e menor são de diferença essencial e os focos não recaem no centro como no círculo. Aqui já se mostram, portanto, diferenças qualitativas, fundadas na lei destas linhas, cuja conexão constitui a lei. Mas se dividirmos a elipse segundo o eixo maior e menor, obteremos ainda quatro peças iguais; no conjunto, portanto, também aqui ainda impera a igualdade. – A linha oval possui liberdade superior na interior conformidade a leis. Ela é conforme a leis, todavia não se conseguiu encontrar e calcular matematicamente a sua lei. Ela não é uma elipse, e sim está curvada no alto de modo diferente do que embaixo. Mas mesmo esta linha mais livre da natureza, quando dividida segundo o eixo maior, ainda fornece duas metades iguais.

A última superação do meramente regular na conformidade a leis encontra-se nas linhas que, semelhantes às linhas ovais, porém seccionadas segundo seu eixo

maior, fornecem metades desiguais, na medida em que um lado não se repete no outro, mas oscila de modo diferente. A assim chamada linha ondulante é desta espécie, tal como Hogarth⁴ a designou como linha da beleza. Assim, por exemplo, as linhas do braço giram num lado de modo diferente do que noutro. Há aqui conformidade a leis sem mera regularidade. Tal espécie de conformidade a leis determina em grande variedade as Formas dos organismos vivos superiores.

A conformidade a leis é, pois, o substancial que estabelece as diferenças e sua unidade; mas, por um lado, *apenas* domina abstratamente e não deixa de modo algum a individualidade chegar a um movimento livre; por outro lado, ainda dispensa a liberdade superior da subjetividade e, [187] por isso, ainda não consegue levar a animação e idealidade dela à aparição [*Erscheinung*].

Mais acima da mera conformidade a leis encontra-se, por conseguinte, neste estágio:

c. A harmonia

A harmonia, de fato, é uma relação de diferenças qualitativas e, na verdade, de uma totalidade de tais diferenças tal como encontram seu fundamento na própria essência da coisa. Esta relação sai da conformidade a leis, na medida em que tem em si mesma o aspecto do regular e ultrapassa a igualdade e a repetição. Mas, ao mesmo tempo, as diversidades qualitativas não se fazem apenas valer como diferenças e sua oposição e contradição, mas como unidade concordante que, na verdade, põe em evidência todos os momentos que lhe pertencem, embora os contenha como um conjunto em si mesmo unificado. Esta sua concordância [*Zusammenstimmen*] é a harmonia. Ela consiste, por um lado, na *totalidade* dos lados *essenciais* como, por outro lado, na mera *oposição dissolvida* deles, por onde se exprime seu *pertencimento recíproco* e sua conexão interior enquanto sua unidade. Neste sentido, falamos da harmonia da forma, das cores, dos sons e assim por diante. Assim, por exemplo, o azul, o amarelo, o verde e o vermelho são diferenças de cor necessárias que residem na própria essência da cor. Nelas não temos apenas desigualdades como na simetria, que se combinam regularmente para a unidade externa, mas contraposições diretas, como a do amarelo e do azul e sua neutralização e identidade concreta. A beleza de sua harmonia consiste, pois, em evitar sua diferença e contraposição crua, que deve ser apagada enquanto tal, de tal modo que sua concordância [*Übereinstimmung*] se mostre nas próprias diferenças. Pois elas se

4. William Hogarth (1697-1764), pintor inglês, autor de uma obra de estética, *A Análise da Beleza* (1753), onde a linha serpenteada é considerada como elemento primordial do belo, superior à linha reta (N. da T.).

pertencem reciprocamente, uma vez que a cor não é unilateral e sim totalidade essencial. A exigência de tal totalidade pode ir tão longe a ponto de, como diz Goethe, o olho, mesmo tendo apenas *uma* cor enquanto objeto à sua frente, ver de modo subjetivo [188] igualmente a outra. Entre os sons, por exemplo, a tónica, a mediana e a dominante constituem tais diferenças de som essenciais que, reunidas num conjunto, concordam em suas diferenças. Algo semelhante acontece com a harmonia da forma, sua posição, repouso, movimento e assim por diante. Nenhuma diferença pode aqui surgir unilateralmente para si, pois deste modo a concordância será alterada.

Mas também a harmonia enquanto tal ainda não é a subjetividade e a alma livres e ideais. Nestas a unidade não é mera correspondência recíproca e concordância, mas um pôr negativo das diferenças, mediante as quais se realiza apenas sua unidade ideal. A harmonia não chega a tal idealidade. Por exemplo, todo o melódico, embora já possua a harmonia à sua base, tem em si mesmo uma subjetividade superior e mais livre e a expressa. A mera harmonia não deixa em geral aparecer a animação subjetiva enquanto tal nem a espiritualidade, embora já constitua por parte da Forma abstrata o mais alto estágio e já se dirija para a livre subjetividade.

Esta seria a primeira determinação da unidade abstrata enquanto as espécies da *Forma abstrata*.

2. A Beleza como Unidade Abstrata da Matéria Sensível

O segundo aspecto da unidade abstrata não se refere mais à Forma [*Form*] e à forma [*Gestalt*], mas ao material, ao sensível enquanto tal. Aqui se apresenta a unidade como a concordância totalmente em si mesma indiferenciada da matéria sensível determinada. Esta é a única unidade para a qual o material [*das Materielle*], tomado por si como matéria [*Stoff*] sensível, é receptivo. Nesta relação, a pureza abstrata da matéria na forma, cor, som e assim por diante se torna neste estágio o essencial. Linhas retas, traçadas com pureza e que se prolongam indiferenciadas, sem se desviar para cá ou para lá, superfícies lisas e outras do gênero satisfazem por meio de sua determinidade firme e de sua unidade uniforme consigo. A pureza do céu, [189] a claridade do ar, um lago reluzente como espelho e a superfície lisa do mar nos alegam devido a este aspecto. O mesmo acontece com a pureza dos sons. O puro ressoar da voz já possui como mero som puro este agrado e solicitação infinitos, ao passo que uma voz impura deixa o órgão ressoar junto e não emite o ressoar em sua relação consigo mesmo, descolando um som impuro de sua determinidade. De modo semelhante também a linguagem possui sons puros, como

as vogais *a, e, i, o, u*, e sons misturados, como *ä, ü, ö*⁵. Principalmente os dialetos apresentam sons impuros, sons intermediários como *oa*. À pureza dos sons pertence, além disso, que as vogais também estejam envolvidas por consoantes que não abafem a pureza de seus sons vocálicos, como as línguas nórdicas, que frequentemente deformam o som das vogais por meio de suas consoantes, ao passo que a língua italiana mantém esta pureza e por isso é tão cantante. — Efeito idêntico tem as cores puras, em si mesmas simples e não misturadas; por exemplo, um puro vermelho ou um puro azul — que é raro —, uma vez que frequentemente se mistura com o vermelho ou o amarelo e o verde. O violeta pode certamente também ser puro, mas apenas externamente, isto é, não ser manchado, pois não é em si mesmo simples e não pertence às diferenças de cores determinadas por meio da essência da cor. Estas cores cardinais são as que o sentido em sua pureza facilmente reconhece, embora combinadas sejam mais difíceis de serem harmonizadas, porque sua diferença se destaca mais vivamente. As cores abafadas, misturadas variadamente, são as menos agradáveis, mesmo que concordem mais facilmente, na medida em que lhes falta a energia da oposição. O verde é certamente também uma cor misturada do amarelo e do azul, mas é uma simples neutralização destas contraposições [*Gegensätze*] e, em sua pureza autêntica enquanto esta dissolução da oposição [*Entgegensetzung*], é justamente aprazível e menos agressivo do que o azul e o amarelo em suas diferenças firmes.

Isto seria o que de mais importante teríamos a destacar em relação à unidade abstrata da Forma como também no que se refere à simplicidade [190] e pureza da matéria sensível. Mas as duas espécies, devido à sua abstração, são sem vida e não são nenhuma unidade verdadeiramente efetiva. Pois a esta pertence a subjetividade ideal, que falta ao belo natural em geral, segundo a aparição [*Erscheinung*] completa. Esta deficiência essencial nos conduz, pois, à necessidade do ideal, o qual não pode ser encontrado na natureza e em vista do qual a beleza natural aparece como subordinada.

C. DEFICIÊNCIA DO BELO NATURAL

Nosso autêntico objeto é a beleza artística enquanto a realidade apenas adequada à Idéia do belo. Até o momento consideramos o belo natural como a primeira existência do belo; é preciso agora perguntar como o belo natural se distingue do belo artístico.

Podemos dizer de modo abstrato que o ideal é o belo em si mesmo perfeito e a natureza, em contrapartida, o belo imperfeito. Mediante tais predicados vazios,

5. Na língua alemã, o trema equivale à letra "e" (N. da T.).

todavia, não alcançamos nada, pois trata-se justamente de fornecer uma indicação determinada do que constitui esta perfeição do belo artístico e a imperfeição do belo apenas natural. Devemos, por isso, estabelecer do seguinte modo nossa pergunta: por que a natureza é necessariamente imperfeita em sua beleza e de onde brota esta imperfeição? Apenas então a necessidade e a essência do ideal se nos mostrarão de modo mais preciso.

Tendo em vista que até agora nos elevamos à vitalidade animal e vimos como a beleza pode aqui se apresentar, a próxima tarefa que se impõe consiste em apreender de modo mais determinado este momento da subjetividade e individualidade no vivente.

Falamos do belo enquanto Idéia no mesmo sentido em que se fala do bem e do verdadeiro como Idéia, a saber, no sentido de que a Idéia é pura e simplesmente o substancial e universal, a matéria absoluta – e não certamente sensível –, [191] a estabilidade do mundo. Compreendida de modo mais determinado, porém, como inclusive já vimos, a Idéia não é apenas substância e *universalidade*, mas justamente a união do *conceito* e de sua *realidade*, o conceito produzido no seio de sua objetividade enquanto conceito. Conforme já mencionamos na “Introdução”⁶, foi Platão quem ressaltou a idéia enquanto o que é unicamente verdadeiro e universal e, na verdade, enquanto o universal em si mesmo *concreto*. A idéia platônica, todavia, ainda não é ela mesma o verdadeiramente concreto, pois, apreendida em seu *conceito* e em sua *universalidade*, ela já vale como o verdadeiro. Tomada nesta universalidade, porém, ela ainda não se *efetivou* e não é em sua efetividade o *verdadeiro por si mesmo*. Ela permanece presa ao mero *em-si*. Mas assim como o conceito sem sua objetividade não é verdadeiramente conceito, também a Idéia sem sua efetividade e fora dela não é verdadeiramente Idéia. A Idéia deve, por isso, progredir para a efetividade, e apenas conquista a efetividade por meio da subjetividade efetiva em si mesma [*an sich selbst*] de ordem conceitual e do ser-para-si ideal desta subjetividade. Assim, por exemplo, a espécie é primeiramente efetiva enquanto indivíduo concreto e livre; a *vida* apenas existe como *ser vivo singular*, o *bem* é efetivado pelos homens *singulares* e toda a verdade apenas é enquanto consciência *que sabe*, enquanto espírito *existente para si*. Pois apenas a singularidade concreta é verdadeira e efetiva, não a universalidade e a particularidade abstratas. Este ser-para-si, esta subjetividade, é, por isso, o ponto que devemos apreender de modo essencial. A subjetividade, porém, reside na unidade negativa pela qual as diferenças em seu subsistir real se mostram ao mesmo tempo como postas idealmente.

6. Na página 39 da edição alemã, que corresponde ao final da Parte II: “Espécies de Tratamento Científicos do Belo e da Arte” da “Introdução”: cf. *supra*, p. 44 (N. da T.).

A unidade da Idéia e de sua efetividade, portanto, é a unidade *negativa* da Idéia enquanto tal e de sua *realidade* enquanto *pôr e superar* da diferença dos dois lados. Apenas nesta atividade ela é de modo afirmativo ser-para-si, unidade e subjetividade infinitas que se referem a si. Por conseguinte, também devemos apreender de modo essencial a Idéia do belo em sua existência efetiva enquanto subjetividade concreta [192] e, assim, como singularidade, na medida em que ela apenas é Idéia enquanto Idéia efetiva e tem sua efetividade na singularidade concreta.

Aqui deve ser imediatamente distinguida uma *dupla* Forma de singularidade: a *natural* imediata e a *espiritual*. Nas duas Formas, a Idéia dá existência a si e, assim, em ambas o conteúdo substancial, a Idéia e em nosso âmbito a Idéia do belo são o mesmo. Supõe-se neste contexto que o belo da natureza possui com o ideal o *mesmo* conteúdo. No lado oposto, porém, a mencionada duplicidade da Forma, na qual a Idéia alcança efetividade, a diferença da singularidade natural e espiritual, introduz uma *diferença essencial* no próprio conteúdo que aparece numa ou noutra Forma. Pois questiona-se qual é a Forma que verdadeiramente corresponde à Idéia; e apenas na Forma que lhe é verdadeiramente adequada a Idéia explicita o *conjunto da verdadeira totalidade* de seu conteúdo.

Este é o próximo ponto que agora devemos considerar, na medida em que nesta diferença de Forma da singularidade também recai a diferença do belo natural e do ideal.

No que se refere primeiramente à singularidade *imediata*, ela pertence tanto ao natural enquanto tal como também ao espírito, uma vez que o espírito, em primeiro lugar, tem sua existência exterior no *corpo* e, em segundo lugar, também adquire nas relações *espirituais* inicialmente apenas uma existência na efetividade imediata. Podemos, por isso, considerar a existência imediata no que diz respeito a *três* pontos.

1. O Interior no Imediato enquanto apenas Interior

a) Já vimos que o organismo animal mantém seu ser-para-si apenas por meio do constante processo em si mesmo e contra uma natureza que lhe é inorgânica – que ele consome, digere e assimila para si –, transforma o exterior em interior e apenas por meio disso torna efetivo seu ser-em-si-mesmo [*Insichsein*]. Ao mesmo tempo vimos [193] que este processo constante da vida é um sistema de atividades que se efetiva num sistema de órgãos, nos quais aquelas atividades se cumprem. Este sistema em si mesmo fechado tem como sua única finalidade a autoconservação do vivente mediante este processo, e, por isso, a vida animal consiste apenas numa vida de desejos, cujo transcurso e satisfação se realiza no mencionado sistema de

órgãos. O vivente está, deste modo, articulado segundo a *conformidade a fins*; todos os membros apenas servem como meio para esta única finalidade da autoconservação. A vida é imanente aos membros; eles estão presos à vida e esta a eles. O resultado daquele processo, pois, é o animal enquanto o que se sente a si [*Sichempfindendes*] e é animado, donde ele mantém o seu gozo próprio de si [*Selbstgenußseiner*] enquanto singular. Se nesta relação comparamos o animal com a planta, mostra-se de imediato que à planta falta justamente o sentimento de si [*Selbstgefühl*] e o traço anímico [*Seelenhaftigkeit*], na medida em que ela sempre apenas produz novos indivíduos em si mesma [*an sich selbst*] sem concentrá-los no ponto negativo que constitui o próprio [*Selbst*] singular. Entretanto, no organismo animal em sua vitalidade, não é este *ponto de unidade* da vida, mas apenas a *multiplicidade* dos órgãos que vemos diante de nós; o vivo ainda possui a não-liberdade de não poder *enquanto* sujeito pontual singular levar-se à aparição [*Erscheinung*] contra o estar fora [*das Ausgelassensein*] da realidade exterior de seus membros. A autêntica sede das atividades da vida orgânica permanece-nos oculta, apenas vemos os contornos exteriores da forma e esta é por sua vez completamente revestida por penas, escamas, cabelos, couro, agulhões e peles. Tal tipo de cobertura certamente pertence ao animal, contudo, enquanto produções animais na Forma do vegetal. Aqui reside imediatamente uma deficiência principal da beleza no vivente animal. Não é a alma que nos é visível no organismo; não é a vida interior que se dirige por toda a parte para o exterior, e sim as formações de um estágio inferior enquanto a [194] autêntica vitalidade. O animal é *apenas vivo em si mesmo*; isto é, o ser-em-si-mesmo não se torna *real* na própria Forma da interioridade e, por isso, esta vitalidade não pode ser vista por toda parte. Porque o interior permanece *apenas* um *interior*, o exterior também aparece *apenas* como um *exterior* e não completamente penetrado em cada parte pela alma.

b) O corpo *humano*, em contrapartida, situa-se a este respeito num estágio superior, na medida em que nele se presentifica completamente o fato de o homem ser um ser animado e que sente. A pele não está coberta por proteções não vivas de tipo vegetal, a pulsão do sangue aparece em toda a superfície, o coração pulsante da vitalidade é como que onipresente e também surge no fenômeno exterior como vitalidade [*Belebtheit*] peculiar, como *turgor vitae*⁷, enquanto esta vida transbordante. A pele mostra-se igualmente como sensível [*empfindlich*] em todos os pontos e mostra a *morbidez*, a cor da carne e dos nervos da tez, esta cruz para os artistas. Entretanto, por mais que o corpo humano, à diferença do animal, também

7. Em latim no original: "plenitude de vida" (N. da T.).

deixe aparecer sua vitalidade para o exterior, nesta superfície se expressa, contudo, igualmente a indigência da natureza na singularização da pele, nos cortes, nas rugas, nos poros, nos cabelos, nos pequenos vasos e assim por diante. A própria pele, que deixa aparecer a vida interior por meio de si mesma, é uma cobertura para a autoconservação em vista do exterior, um meio apenas conforme a fins à serviço da indigência natural. A enorme vantagem, todavia, que permanece para o fenômeno do corpo humano, consiste na capacidade da sensação [*Empfindlichkeit*] que, embora não seja completamente sensação [*Empfinden*] efetiva, pelo menos demonstra a possibilidade dela em geral. Ao mesmo tempo, porém, surge também aqui a deficiência de que este sentir [*Empfinden*] não se elabora para a presença em todos os membros como interior e em si mesmo concentrado, e sim no próprio corpo uma parte dos órgãos e suas formas apenas é dedicada a funções animais, ao passo que uma outra parte, mais precisamente, acolhe em si mesma a expressão da vida anímica, dos sentimentos [195] e das paixões. Sob este aspecto, também a alma com a sua vida interior não aparece através de toda a realidade da forma corporal.

c) Mais acima, a mesma deficiência igualmente se exprime no mundo *espiritual* e seus organismos quando os consideramos em sua vitalidade imediata. Quanto mais amplas e ricas forem suas configurações, tanto mais a *única* finalidade que anima este conjunto e constitui sua alma interior necessitará de meios auxiliares. Na efetividade imediata estes meios mostram-se, sem dúvida, como órgãos conforme a fins, e o que acontece e é produzido apenas se realiza por meio da mediação da vontade; cada ponto em tal organismo – como um Estado, uma família – isto é, cada indivíduo singular, *quer* e também se mostra em conexão com os demais membros do mesmo organismo; entretanto, a *única* alma interior desta conexão, a liberdade e a razão da única finalidade, não se mostra na realidade enquanto esta uma animação interior livre e total e não se revela em cada parte.

O mesmo ocorre junto às ações e acontecimentos singulares que de modo semelhante constituem um conjunto em si mesmo orgânico. O interior do qual decorrem não se eleva por toda a parte até a superfície e até a forma exterior de sua efetivação imediata. Apenas uma totalidade *real* aparece, cuja vivificação, porém, reunida de um modo o mais interior possível, *permanece enquanto interior em segundo plano*.

O indivíduo singular, por fim, nos fornece a este respeito a mesma visão. O indivíduo espiritual é uma totalidade em si mesma, mantida em unidade por meio de um ponto central espiritual. Em sua efetividade imediata, ele aparece apenas de modo fragmentado na vida, na ação, na omissão, no desejar e no impulsionar; todavia, seu caráter só pode ser reconhecido a partir da inteira série de suas ações e sofrimentos. Nesta série que constitui sua realidade, o ponto de união concentrado não é visível e apreensível enquanto centro que tudo abrange.

|196| 2. A Dependência da Existência Singular Imediata

O próximo ponto importante que se deriva desta questão é o seguinte. Com a imediatez do singular, a Idéia penetra na existência efetiva. Por meio desta imediatez, porém, ela é ao mesmo tempo envolvida no enredamento com o mundo exterior, e em geral comprometida com a condicionalidade [*Bedingtheit*] às circunstâncias externas assim como à relatividade de fins e meios e à inteira finitude do fenômeno. Pois a singularidade imediata é primeiramente uma unidade em si mesma acabada; a seguir, porém, pela mesma razão, ela se fecha negativamente contra um outro e, devido à sua singularização imediata, na qual apenas possui uma existência condicionada, é forçada pela potência da totalidade, que não é nela mesma efetiva, a uma relação com o outro e a uma a mais variada dependência do outro. A Idéia realizou *singularmente* nesta imediatez todos os seus aspectos e permanece, por isso, apenas a potência *interior* que relaciona as existências singulares umas às outras, tanto naturais quanto espirituais. Esta relação é nas existências singulares mesmas exterior e também aparece nelas como uma *necessidade exterior* das dependências recíprocas as mais variadas e do ser determinado por meio de outro. Vista sob este aspecto, a imediatez da existência é um sistema de relações necessárias entre indivíduos e potências aparentemente autônomos, onde cada ser singular é empregado como meio a serviço de fins que lhe são estranhos ou necessita ele mesmo do que lhe é exterior como meio. E uma vez que a Idéia em geral aqui apenas se realiza no terreno do exterior, o jogo descontraído do arbítrio e do acaso aparece ao mesmo tempo também solto, assim como o conjunto da miséria da indigência. Trata-se do âmbito da não liberdade na qual vive o singular imediato.

a) O *animal* singular, por exemplo, está imediatamente preso a um elemento da natureza determinado — ar, água ou terra — pelo qual é determinado o conjunto de seu modo de vida, a espécie de nutrição e, assim, |197| o conjunto do hábito. É disso que resultam as grandes diferenças na vida animal. Certamente surgem então outros seres intermediários, como as aves aquáticas e os mamíferos que vivem na água, os anfíbios e as espécies de transição; mas estes casos constituem apenas misturas e não são mediações superiores, abrangentes. Além disso, o animal, em sua autoconservação, permanece numa constante submissão à natureza exterior, ao frio, à aridez, à falta de nutrição e pode nesta tutela, por meio da escassez de seu ambiente, perder a plenitude de sua forma, a flor de sua beleza, emagrecer e apenas fornecer a visão desta indigência universal. A conservação ou a perda do que lhe coube em beleza depende das condições externas.

b) Ao organismo *humano* em sua existência corporal, mesmo que não na mesma medida, cabe, porém, uma dependência semelhante às potências naturais exterior-

res, e ele está exposto a uma contingência idêntica, às necessidades naturais não satisfeitas, às doenças destrutivas como a toda espécie de falta e miséria.

c) Mais acima, é na efetividade imediata dos interesses *espirituais* que a dependência aparece pela primeira vez na mais completa relatividade. Aqui abre-se o todo da amplitude da prosa na existência humana. Já o contraste dos fins da vida meramente físicos com os fins superiores do espírito, na medida em que aqueles fins podem se obstruir, incomodar e se eliminar reciprocamente, é desta espécie. A seguir, para se manter em sua singularidade, o homem singular deve fazer-se finalidade para os outros de múltiplos modos, servir a seus fins limitados; e para satisfazer seus próprios interesses estreitos rebaixa os outros igualmente a meros meios. O indivíduo tal como aparece neste mundo do cotidiano e da prosa não é, por isso, ativo a partir de sua própria totalidade e compreendido a partir de si mesmo, e sim a partir dos outros. Pois o ser humano singular se encontra na dependência de influências, de leis, de instituições estatais e de relações civis externas, que ele encontra [198] à sua frente e às quais ele deve curvar-se, possua-as como seu próprio interior ou não. Mais ainda, o sujeito singular não é para os outros enquanto uma tal totalidade em si mesma, mas apresenta-se para os outros apenas segundo os interesses singularizados mais diretos que eles possuem em suas ações, desejos e opiniões. Aos homens interessa inicialmente apenas a relação com suas próprias intenções e fins. – Mesmo as grandes ações e acontecimentos, para os quais uma coletividade se reúne, neste campo de fenômenos relativos, se dão apenas como multiplicidade de aspirações singulares. Este ou aquele contribui com sua parcela, por causa desta ou daquela finalidade que malogra ou que consegue realizar e, em caso de sorte, no final é algo alcançado que, porém, em contraste com o conjunto é de espécie muito inferior. A este respeito, o resultado da ação da maioria dos indivíduos, em comparação com a grandeza do conjunto do acontecimento e da finalidade total, para a qual dão a sua contribuição, é apenas uma obra parcial [*Stückwerk*]; mesmo aqueles que estão no topo e sentem o conjunto da coisa como sendo algo seu e se tornam conscientes, aparecem como enredados em circunstâncias, condicionamentos e barreiras particulares de muitas facetas e em relações relativas. Segundo todas estas considerações, o indivíduo não resguarda nesta esfera a visão da vitalidade e liberdade autônomas e totais que estão na base do conceito de beleza. Certamente também não falta um sistema e uma totalidade de atividades à efetividade humana e imediata, e a seus acontecimentos e organizações; entretanto, o conjunto aparece apenas como uma multidão de singularidades; as ocupações e as atividades são divididas e fragmentadas em infinitas partes, de tal modo que sobre o indivíduo singular apenas pode sobrevir uma partícula mínima do todo; e por mais que os indivíduos com suas próprias finalidades também possam, pois, participar e pôr a

descoberto o que por meio de seu próprio interesse é mediado, a autonomia e a liberdade de sua vontade permanecem, contudo, em maior ou menor grau formais, [199] determinadas pelas circunstâncias e acasos exteriores e obstadas pelos impedimentos da naturalidade.

Esta é a prosa do mundo, tal como aparece à consciência tanto de um quanto de outro indivíduo, um mundo da finitude e da mutabilidade, do entrelaçamento no relativo e da pressão da necessidade à qual o indivíduo singular não é capaz de se subtrair. Pois cada vivente singular permanece preso à contradição de ser para si mesmo fechado enquanto este ser uno e igualmente depender dos outros; e a luta pela solução da contradição não consegue ultrapassar a tentativa e a continuação da constante guerra.

3. O Aspecto Limitado da Existência Singular Imediata

Em terceiro lugar, porém, o singular imediato do mundo natural e espiritual não se encontra apenas em geral na dependência, e sim a autonomia absoluta lhe falta porque é *limitado* e, mais precisamente, porque é em si mesmo *particularizado*.

a) Cada animal singular pertence a uma espécie determinada, e por isso, limitada e permanente, cujas fronteiras ele não pode ultrapassar. O espírito certamente entrevê uma imagem universal da vitalidade e de sua organização; na natureza efetiva, porém, este organismo universal se despedaça num reino de particularidades, no qual cada particularidade tem seu tipo delimitado de forma e seu estágio particular de desenvolvimento. No seio deste limite insuperável, além disso, apenas aquele acaso de condições, exterioridades e sua dependência em cada indivíduo singular se expressa de modo propriamente particular e casual, e sob este aspecto, também define a visão da autonomia e da liberdade que são necessárias à autêntica beleza.

b) O espírito encontra certamente o conceito pleno da vitalidade natural efetivado de modo autônomo em seu organismo corporal próprio, [200] de tal modo que, em comparação com este organismo, as espécies animais, principalmente em estágios inferiores, podem aparecer como seres vivos miseráveis; entretanto, o organismo humano também se cinde, mesmo que num grau menor, igualmente em diferenças de raças e em sua gradação de belas configurações. Além destas diferenças, certamente mais universais, aproxima-se a seguir novamente a contingência das propriedades familiares arraigadas e sua mistura enquanto hábito, expressão e comportamento determinados; e a esta particularidade [*Besonderheit*], que introduz o traço de uma particularidade [*Partikularität*] em si mesma não-livre, associam-se ainda, portanto, as peculiaridades do modo de ocupação nos círculos de vida finitos, na indústria e na profissão, às quais, por fim, ainda se ligam todas as singularidades

do caráter e do temperamento específicos, com a comitiva de outras deformações e perturbações. A pobreza, a preocupação, a ira, a frieza e a indiferença, a fúria das paixões, a perseverança junto a fins unilaterais e a mutabilidade e dispersão espiritual, a dependência à natureza exterior, o conjunto da finitude da existência humana em geral, se explicitam na contingência de fisionomias totalmente particulares e em sua expressão permanente. Assim, encontramos fisionomias decompostas, nas quais todas as paixões deixaram para trás a expressão de suas tempestades destruidoras; outras apenas resguardam a visão da pobreza e da superficialidade interiores; outras então são tão particulares que o tipo universal das Formas quase desapareceu completamente. A contingência das formas não encontra fim. Por isso, quanto ao conjunto, as crianças são as mais belas, porque nelas ainda estão adormecidas todas as particularidades como num embrião fechado e em silêncio, na medida em que ainda nenhuma paixão limitada revolve seu peito e nenhum dos múltiplos interesses humanos, com a expressão de sua miséria, afixou-se firmemente nos traços passageiros. Mas embora a criança em sua vitalidade apareça como a possibilidade de tudo, faltam a esta inocência igualmente [201] os traços mais profundos do espírito, que é impellido a exercer-se a si em si mesmo e a encontrar direções e fins essenciais.

c) Esta deficiência da existência imediata, tanto física quanto espiritual, deve ser apreendida essencialmente como uma *finitude* e, mais precisamente, como uma finitude que não corresponde ao seu conceito e que, por meio desta não correspondência, anuncia justamente sua finitude. Pois o conceito, e de modo ainda mais concreto a *Idéia*, é o *infinito e livre* em si mesmo. A vida animal, embora como vida seja *Idéia*, não expõe a própria infinitude e liberdade — que apenas aparecem quando o conceito perpassou a si completamente por toda a sua realidade adequada, de tal modo que tenha nela apenas a si mesmo e não deixe surgir nela nada a não ser o que ele próprio é. Apenas então o conceito é a singularidade verdadeiramente infinita e livre. A vida natural, contudo, não consegue ir além da sensação [*Empfindung*], que permanece *em si mesma*, sem penetrar totalmente na realidade inteira; além disso, a sensação condiciona-se a si imediatamente em si mesma, encontra-se limitada e dependente, porque não é livremente determinada por si, e sim por outro. A mesma sorte cabe à efetividade finita imediata do espírito em seu saber, querer, em seus acontecimentos, ações e destinos [*Schicksalen*].

Pois embora aqui já se constituam pontos centrais mais essenciais, estes são, entretanto, apenas pontos centrais que, como as singularidades particulares, tampouco possuem verdade em si e para si mesmos, mas apenas expõem as singularidades na relação recíproca por meio do todo. Este todo, considerado enquanto tal, corresponde certamente a seu conceito, sem, contudo, manifestar-se em sua totalidade,

permanecendo deste modo apenas um interior e, por isso, apenas para o interior do conhecimento pensante, em vez de surgir visivelmente na realidade exterior, como a própria correspondência plena, e chamar de volta as milhares de singularidades de sua dispersão para concentrá-las *numa* expressão e *numa* forma.

[202] Esta é a razão porque o espírito não pode reencontrar a visão e o gozo imediatos desta sua verdadeira liberdade também na finitude da existência, no caráter limitado e na necessidade exterior dela, e, por isso, ser forçado a realizar a necessidade desta liberdade num outro terreno superior. Este terreno é a arte e sua efetividade o ideal.

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

Terceiro Capítulo

O BELO ARTÍSTICO OU O IDEAL

Em relação ao belo artístico, temos de considerar três aspectos principais:

Em primeiro lugar, o ideal enquanto tal.

Em segundo lugar, sua determinidade como obra de arte.

Em terceiro lugar, a subjetividade produtora do artista.

[203] A. O IDEAL ENQUANTO TAL

1. A Bela Individualidade

Partindo de nossas considerações precedentes, a coisa a mais universal que pode ser enunciada, de modo totalmente formal, sobre o ideal da arte é que, por um lado, o verdadeiro certamente apenas têm existência e verdade em seu desdobramento para a realidade exterior; mas, por outro lado, o verdadeiro é de tal modo capaz de reunir e manter a separação recíproca da realidade numa unidade, que cada parte do desdobramento faz nela surgir esta alma, o todo. Se, para ilustrar esta questão de modo mais preciso, considerarmos a forma humana, ela constitui, como já vimos anteriormente, uma totalidade de órgãos na qual o conceito se dispersou e em cada membro apenas exprime uma atividade particular qualquer e um movimento parcial. Entretanto, se perguntarmos em qual órgão particular o todo da alma enquanto alma aparece, indicaremos imediatamente o olho; pois no olho se concentra a alma e ela não apenas olha através dele, mas também é vista nele. Assim como

na superfície do corpo humano, em contraposição ao corpo animal, o coração pulsante mostra-se em todas as partes, no mesmo sentido podemos afirmar que a arte transforma cada forma, em todos os pontos da superfície visível, em olho, o qual é a sede da alma e leva o espírito à aparição [*Erscheinung*]. – Ou como exclama Platão no célebre dístico a Aster:

Quisera ser eu o céu, ó minha estrela, quando você olha para as estrelas!
Para observá-la do alto com mil olhos!

Inversamente, a arte transforma cada uma de suas configurações num Argos¹ de mil olhos, para que a alma e a espiritualidade internas sejam vistas em todos os pontos. E ela não deve permitir que apenas a forma corporal, as feições do rosto, os gestos e a posição se transformem por toda parte em olho – no qual a alma livre se deixa conhecer em sua infinitude interior –, mas igualmente também as ações e os acontecimentos, os discursos e os sons, e a série de seus decursos, [204] passando por todas as condições do aparecer.

a) Diante desta exigência da animação universal emerge imediatamente a questão mais específica sobre *qual* é a alma para cujos olhos todos os pontos do fenômeno devem ser e, de modo mais determinado ainda, questiona-se de que espécie é a alma para que, segundo a sua natureza, mostre-se apta a manifestar-se [*Manifestation*] pela arte de modo autêntico. Pois no sentido comum fala-se também de uma alma específica dos metais, das pedras, das constelações, das estrelas, dos animais e dos caracteres humanos multiplamente particularizados e de suas exteriorizações [*Äußerungen*]. Segundo a significação acima, porém, a expressão alma pode apenas ser empregada de modo impróprio para as coisas naturais, como para as pedras, as plantas etc. A alma das coisas meramente naturais é para si mesma finita, passageira, e deve antes ser nomeada uma natureza explicitada do que uma alma. A individualidade determinada de tais existências, por isso, já se apresenta de modo completo em sua existência finita. Ela apenas pode expor qualquer limitação, e a elevação à autonomia e liberdade infinitas não é nada mais a não ser uma aparência, que deve certamente também ser conferida a esta esfera, mas quando acontece efetivamente, sempre é apenas produzida por meio da arte a partir do exterior, sem que esta infinitude esteja fundada nas próprias coisas. De modo idêntico, também a alma que sente, enquanto vitalidade natural, é certamente uma individualidade subjetiva, embora apenas interior, que apenas está presente *em si* na realidade, sem

1. Argos, filho de Arestor, possuía olhos espalhados por todo o corpo. Hera o encarregou de vigiar a vaca Io, mas Hermes, seguindo ordens de Zeus, matou o monstro. Para imortalizar o servidor, Hera tirou-lhe os olhos e os espalhou pela cauda do pavão, ave que lhe era consagrada (N. da T.).

saber-se a si mesma enquanto retorno a si e, desse modo, ser infinita em si mesma. Seu conteúdo, por conseguinte, permanece ele mesmo limitado e sua manifestação conduz em parte apenas a uma vitalidade, inquietação, mobilidade, avidez, angústia e temor formais desta vida dependente, e em parte apenas à exteriorização [*Äußerung*] de uma interioridade em si mesma finita. Apenas a animação e a vida do *espírito* são a infinitude livre que na existência real é para si [205] mesma enquanto interior, porque ela retorna a si mesma em sua exteriorização [*Äußerung*] e permanece junto a si. Por isso, apenas ao espírito está dado imprimir em sua exterioridade [*Äußerlichkeit*], mesmo que por meio dela também penetre na limitação, ao mesmo tempo a marca de sua própria infinitude e livre retorno a si. Entretanto, o espírito, na medida em que é primeiramente livre e infinito quando apreende efetivamente sua universalidade e eleva a ela os fins que estabelece em si mesmo, também é capaz, segundo seu próprio conceito, quando *não* apreendeu esta sua liberdade, de existir como conteúdo limitado, caráter raquítico e ânimo definhado e superficial. Mediante tal conteúdo em si mesmo nulo, a manifestação infinita do espírito permanece novamente apenas formal, uma vez que não conservamos nada mais a não ser a Forma abstrata da espiritualidade autoconsciente, cujo conteúdo contradiz a infinitude do espírito livre. A existência mutável e limitada têm apenas autonomia e substancialidade mediante um conteúdo em si mesmo substancial e autêntico, de tal modo que então a determinidade e a consistência em si mesmas, bem como o conteúdo limitadamente substancial e fechado, são em uma e mesma coisa efetivos, e a existência alcança por meio disso a possibilidade de ser ao mesmo tempo, na limitação de seu próprio conteúdo, manifestada como universalidade e como alma existente junto a si. — Em uma palavra, a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto *verdadeira*, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si. A verdade da arte não pode, por isso, ser uma mera exatidão, ao que se limita a assim chamada imitação da natureza, mas o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior.

b) Na medida em que a arte, pois, reconduz o que na existência em geral está contaminado pela contingência e exterioridade a esta harmonia com seu verdadeiro conceito, ela afasta [206] tudo o que no fenômeno não corresponde ao conceito, e apenas por meio desta *purificação* produz o ideal. Podemos considerá-lo uma adulação da arte, como, por exemplo, se diz dos retratistas que eles adulam. Mas mesmo o retratista que ainda se ocupa o menos possível com o ideal da arte *deve* neste sentido adular, isto é, deve suprimir todas as exterioridades na forma e na expressão — na Forma, cor, traços, o apenas natural da existência carente, os pequenos pêlos,

poros, cicatrizes e manchas da pele – e apreender e reproduzir o sujeito em seu caráter universal e em sua peculiaridade permanente. É algo completamente diferente se ele apenas em geral imita a fisionomia tal como se encontra à sua frente em sua superfície e forma exterior silenciosa ou se sabe expor os traços verdadeiros que são a expressão da mais própria alma do sujeito. Pois ao ideal pertence de modo completo que a Forma exterior corresponda por si à alma. Assim, por exemplo, as assim chamadas imagens vivas, que recentemente se tornaram moda, imitam conforme a fins e alegremente obras-primas famosas e reproduzem exatamente o detalhe, o drapê etc.; mas, para a expressão espiritual das formas, vê-se muitas vezes o emprego de rostos do cotidiano e isso tem um efeito contraproducente. As Madonas de Rafael, em contrapartida, nos mostram Formas do rosto, da face, dos olhos, do nariz, da boca que, enquanto Formas em geral, já são adequadas ao amor materno beato, alegre e ao mesmo tempo piedoso e humilde. Poderíamos certamente supor que todas as mulheres são capazes deste sentimento, mas nem toda Forma da fisionomia é adequada para a completa expressão de tal profundidade da alma.

c) A natureza do ideal artístico deve, pois, ser procurada nesta recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequado ao espírito, torne-se a revelação dele. Esta é, contudo, uma recondução ao interior que ao mesmo tempo não prossegue até o universal na Forma abstrata, [207] até o extremo do *pensamento*, mas fica presa no ponto médio, no qual coincidem o apenas exterior e o apenas interior. Logo, o ideal é a efetividade tomada de volta da amplitude das singularidades e das contingências, na medida em que o interior aparece como *individualidade viva* nesta própria exterioridade elevada contra a universalidade. Pois a subjetividade individual, que traz em si mesma um Conteúdo substancial e ao mesmo tempo o faz aparecer nela mesma externamente, se situa neste centro no qual o substancial do conteúdo não pode sobressair-se abstratamente para si segundo sua universalidade, mas ainda permanece aprisionado à individualidade e, desse modo, aparece entrelaçado numa existência determinada – que, por sua vez, arrancada da mera finitude e da condicionalidade [*Bedingtheit*], também entra numa livre sintonia com o interior da alma. Em seu poema “O Ideal e a Vida”, Schiller fala da “beleza da região calma ensombrada” em contraposição à efetividade em suas dores e lutas². Um tal reino de sombras é o ideal; são os *espíri-*

2. O poema *Das Ideal und das Leben* integra a série *Gedankendichtung* [Poesia-pensamento]. O verso citado por Hegel encontra-se na 7ª estrofe, a qual reproduzimos a seguir: “Mas para aquele que, preso em recifes, / Se deteve no furor e na raiva, / Suavemente corre o rio da vida, / Pela beleza da região calma ensombrada, / E sobre suas ondas de margens prateadas, / Se imprimem Aurora e Hesperas. / Entre guas ao suave amor recíproco, / Unificados na livre aliança da graça, / Recousam aqui os impulsos reconciliados, / E desaparecido está o inimigo.” (“*Aber der, von Klippen eingeschlossen, / Wild und schäumend*

tos que nele aparecem, mortos para a existência imediata, separados da indigência da existência natural, libertados dos vínculos da dependência de influências externas e de todas as inversões e distorções que estão em conexão com a finitude do fenômeno. Igualmente, porém, o ideal finca o seu pé na sensibilidade e em sua forma natural, mas ao mesmo tempo a puxa de volta para si como o âmbito do exterior, na medida em que a arte sabe reconduzir às fronteiras o aparato que o fenômeno exterior necessita para a sua autoconservação, no seio de cujas fronteiras o exterior pode ser a manifestação da liberdade espiritual. Apenas desse modo o ideal se encontra no exterior unido consigo mesmo e livre repousando sobre si, enquanto sensivelmente beato em si, alegrando-se e gozando-se a si. O som desta beatitude ressoa por todo o fenômeno do ideal, pois por mais que [208] a forma exterior também possa estender-se, nela a alma do ideal nunca se perde a si mesma. É justamente apenas por meio disso o ideal é verdadeiramente belo, na medida em que o belo é apenas enquanto unidade total, mas subjetiva, pelo que o sujeito do ideal também deve aparecer recolhido em si mesmo para uma totalidade e autonomia superiores, fora da dispersão de outras individualidades e seus fins e esforços.

α) Quanto a isso, podemos colocar no topo, enquanto o traço fundamental do ideal, o repouso e a beatitude serenos, o autocontentamento em seu próprio fechamento e satisfação. A forma artística ideal permanece à nossa frente como um deus beato. Para os deuses beatos, a saber, não há uma seriedade última na necessidade, no ódio e no interesse em fins e círculos finitos, e esta tomada de distância positiva em si mesma, diante da negatividade de todo o particular, lhes fornece o traço de serenidade e quietude. Neste sentido vale a palavra de Schiller: “Séria é a vida, serena é a arte”³. Na verdade, já se zombou disso muitas vezes e de modo pedante,

sich ergossen, / Saust und eben rinnt des Lebens Flut / Durch der Schönheit stille Schattenlaute, / Und auf seiner Wellen Silberrande / Malt Aurora sich und Hesperus. / Aufgelöst in zarter Wechselliebe, / An der Anmut Freiem Bmd vereint, / Ruhet hier die ausgeschlunten triebe, / Und verschwunden ist der Feind.” (Schiller, Friedrich. *Werke [in zwei Bänden]*, Salzburg, “Das Bergland-Buch”, 1952, vol I, p. 232 (N. da T.).

3. Último verso do Prólogo da peça *Wallensteins Lager* [O acampamento de Wallenstein], primeira da trilogia *Wallenstein* (publicada entre 1796-1799), que ainda integra *Die Piccolomini e Wallensteins Tod* [A Morte de Wallenstein]. O Prólogo constitui um pronunciamento de outubro de 1798 para a reabertura do teatro de Weimar. A seguir, reproduzimos a última estrofe: “E se hoje a musa, / A livre deusa da dança e do canto, / Seu antigo direito alemão, o jogo da rima, / Modestamente de novo exige – não a recriminem! / Antes a agradeçam por lançar a imagem sombria / Da verdade no reino sereno da arte, / Por destruir ela mesma, com lealdade, / A ilusão que cria, e não imputar, / Enganosamente, à verdade sua aparência; / Séria é a vida, serena é a arte.” (“*Und wenn die Muse heut, / Des Tages freie Göttin und Gesangs, / Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel, / Bescheiden wieder fordert – tadelt’s nicht! / Ja danket ihr’s, da sie das düstre Bild / Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst / Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft, / Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein / Der Wahrheit nicht betrügllich unterschiebt; / Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.*”), Schiller, Friedrich. *Werke [in zwei Bänden]*, Salzburg, “Das Bergland-Buch”, 1952, vol. II, p. 20 (N. da T.).

uma vez que a arte em geral, e principalmente a própria poesia de Schiller, é de natureza a mais séria possível – assim como a arte ideal de fato também não dispensa a seriedade –, mas é justamente na seriedade que a serenidade permanece sendo em si mesma seu caráter essencial. Reconhecemos particularmente nas obras de arte antigas, no repouso sereno de suas formas, esta força da individualidade, este triunfo da liberdade concreta concentrada em si mesma. E este não é unicamente o caso junto à satisfação destituída de luta, mas inclusive também quando uma fratura profunda dilacerou o sujeito em si mesmo, bem como o conjunto de sua existência. Pois mesmo que, por exemplo, os heróis trágicos também sejam representados [*dargestellt*] como submetidos ao destino [*Schicksal*], o ânimo ainda assim se recolhe ao simples estar consigo [*Beisichsein*] e diz: é assim! O sujeito sempre ainda permanece fiel a si mesmo; ele abandona o que lhe é roubado, mas os fins que perseguia não apenas são tomados dele, e sim ele [209] os deixa de lado e não se perde nisso a si mesmo. O homem subjugado ao destino [*Geschick*]⁴ pode perder sua vida, mas não a liberdade. Este repouso sobre si é o que permite que, ainda na própria dor, se mantenha e se deixe aparecer a serenidade do repouso.

β) Na arte romântica o dilaceramento e a dissonância do interior certamente prosseguem, como também nela em geral se aprofundam as contraposições representadas [*dargestellten*], e sua cisão [*Entzweiung*] pode ser retida. Assim, por exemplo, a pintura na exposição da paixão de Cristo permanece às vezes presa à expressão do ódio nos traços dos soldados atormentados, nas horríveis torções e arreganhar de dentes nos rostos e, assim, nesta insistência na cisão, principalmente na descrição do corrupto, do pecador e do mau, perde-se a serenidade do ideal; pois mesmo quando o dilaceramento também não permanece naquela firmeza, surge freqüentemente em seu lugar, embora nem sempre fealdade, pelo menos a não-beleza [*Unschönheit*]. Num outro círculo, o da pintura holandesa mais antiga, mostra-se certamente uma reconciliação do ânimo em si mesmo, seja na honradez e fidelidade em relação a si mesmo, como também na fé e na certeza inabalável, mas esta firmeza não conduz à serenidade e à satisfação do ideal. Embora na arte romântica o sofrimento e a dor atinjam de modo mais profundo o ânimo e o interior [*Innere*] subjetivo do que nos antigos, nela, todavia, também pode vir à exposição uma interioridade [*Innigkeit*] espiritual, uma alegria na resignação, uma beatitude na dor e um encanto no sofrimento, mesmo uma voluptuosidade até no martírio. Mesmo na música religiosa-séria italiana este prazer e transfiguração da dor per-

4. Traduzimos *Geschick* e *Schicksal* por “destino”. Note-se, porém, que o primeiro termo refere-se em geral a um destino “universal”, ao passo que o segundo diz mais respeito a um destino “individual”. Em Hegel, desde os escritos de juventude, é mais freqüente o emprego do segundo termo (N. da T.).

passam a expressão da lamentação. No romântico, em geral, esta expressão é o sorriso através de lágrimas. A lágrima pertence à dor, o sorriso à serenidade, e assim o sorriso no choro designa o estar tranqüilizado em si mesmo junto ao martírio e ao sofrimento. Sem dúvida, o sorriso então não pode ser uma mera comoção sentimental, uma [210] vaidade do sujeito e preciosismo consigo mesmo sobre miserabilidades e sobre seus pequenos sentimentos subjetivos, mas deve aparecer como o suporte e a liberdade do belo a despeito de todas as dores, tal como é dito da Ximene nos romances [*Romanzen*] do Cid⁵: “como ela era bela em lágrimas”. Em contrapartida, a falta de postura do ser humano é ou feia e repugnante ou ridícula. As crianças, por exemplo, por insignificâncias já começam a chorar e provocam riso em nós; ao passo que as lágrimas nos olhos de um homem sério e contido no sentimento profundo já dão uma impressão totalmente diferente de comoção.

Riso e choro podem, contudo, separar-se abstratamente e, nesta abstração, foram também empregados de modo falso como um motivo para a arte, por exemplo, no coro do riso no *Franco-atirador* de Weber⁶. O riso em geral é um desencadeamento explosivo que, contudo, não deve permanecer incontrolado, caso o ideal não deva ser perdido. O riso análogo em um dueto do *Oberon*⁷ de Weber possui abstração idêntica, onde podemos nos angustiar e ficar temerosos pela garganta e peito da cantora. Em contrapartida, como impressiona de modo diferente o riso indelével dos deuses em Homero, riso que decorre do repouso beato dos deuses e é apenas serenidade e não animação abstrata. Por outro lado, o choro, enquanto lamentação incontida, tampouco pode surgir na obra de arte ideal, como, por exemplo, novamente podemos ouvir tal desconsolo abstrato no *Franco-atirador* de Weber. Na música em geral, o canto é este contentamento e prazer de se perceber a si, tal como a cotovia canta ao ar livre; expressar enfaticamente a dor e a alegria ainda não constitui nenhuma música, pois mesmo no sofrimento o doce som da lamentação

5. A tradução italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro afirma tratar-se de uma obra de Herder. Mas Herder não compôs tal obra, apenas traduziu em 1805 o *Der Cid* do latim, escrito pelo jesuíta Jakob Balde (1604-1668). Hegel, por sua vez, pode também estar se referindo ao *El canto del Cid* e (ou) ao *Le Cid* de Corneille (N. da T.).
6. Carl Maria von Weber (1786-1826), compositor alemão. O *Freischütz* é uma ópera de 1821, baseada na obra de mesmo nome do escritor Johann August Apel (1771-1816). Primeiro sucesso de Weber no domínio da ópera e a única de suas obras que permaneceu popular, o *Freischütz* ilustra bem a tendência romântica ao satanismo, pois o personagem central não é Max, o herói frágil, mas o malvado Kaspar, que vendeu sua alma ao diabo (N. da T.).
7. O *Oberon*, escrito em 1824 para a Inglaterra, é a última ópera de Weber. Segundo Claude Rostand, “as três notas do coro de *Oberon* (e a cena de George-aux-Loups do *Freischütz*) apresentaram uma grande novidade quanto à necessidade e à possibilidade de uma utilização funcional dos caracteres dos timbres dos diferentes instrumentos” (*Histoire de la musique II*, dirigido por Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1963, pp. 328-29) (N. da T.).

deve perpassar e esclarecer a dor, de tal modo que pareça valer a pena o esforço de sofrer assim para perceber tal lamentação. Esta é a doce melodia, o canto em toda arte.

γ) Sob certo aspecto, o princípio da moderna ironia [211] também possui neste axioma a sua justificação, só que a ironia, por um lado, freqüentemente está destituída de toda seriedade verdadeira e ama principalmente o deleite com objetos ruins; por outro lado, acaba em mera nostalgia do ânimo em vez do agir e do ser efetivos; como Novalis, por exemplo, um dos ânimos mais nobres que se encontrava neste terreno, que foi impulsionado ao vazio de interesses determinados, a esta timidez perante a efetividade e, se assim se pode dizer, alçado a esta física do espírito. Esta é uma nostalgia que não quer dignar-se à ação e produção efetivas, porque teme tornar-se impura mediante o contato com a finitude, embora possua em si mesma igualmente o sentimento [*Gefühl*] da deficiência desta abstração. Assim, encontra-se sem dúvida na ironia aquela absoluta negatividade, na qual o sujeito se refere a si mesmo na aniquilação das determinidades e unilateralidades; mas na medida em que a aniquilação, como anteriormente já foi indicado na consideração deste princípio, não se refere como no cômico apenas ao que é em si [*an sich*] mesmo nulo e que se manifesta em seu caráter vazio [*Hohlheit*], mas na mesma medida também a tudo o que é excelente e consistente em si, a ironia – enquanto esta onipresente arte de aniquilação – assim como aquela nostalgia – mantém, em comparação com o verdadeiro ideal, ao mesmo tempo o aspecto da incompostura interior não-artística. Pois o ideal necessita de um Conteúdo em si mesmo substancial que, cumpre dizê-lo, pelo fato de expor a si na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] também do exterior, se torna particularidade e, desse modo, limitação, mas contém esta de tal modo em si mesmo que tudo o que é apenas exterior é nele eliminado e destruído. Somente por meio desta negação da mera exterioridade, a Forma [*Form*] e a forma [*Gestalt*] determinadas do ideal conduzem para fora aquele Conteúdo substancial no fenômeno adequado à intuição artística e à representação.

[212] 2. A Relação do Ideal com a Natureza

O lado imagético e exterior, que é tão necessário ao ideal quanto o conteúdo em si mesmo consistente, e o modo da interpenetração de ambos, nos conduz à relação da exposição ideal da arte com a natureza. Pois este elemento exterior e sua configuração possuem uma conexão com o que chamamos, em geral, natureza. Neste contexto, a velha discórdia que sempre se renova, se a arte deve expor de maneira natural no sentido do exterior dado ou se deve enaltecer e transfigurar os fenômenos naturais, ainda não foi formulada. Direito da natureza e direito do belo,

ideal e verdade da natureza – em torno destas palavras inicialmente indeterminadas podemos discutir sem cessar. Pois a obra de arte deve certamente ser natural, mas existe também uma natureza comum e feia; esta não deve, por sua vez, ser reproduzida; por outro lado, porém... – e assim prossegue ao infinito e sem resultado consistente.

Nos tempos modernos, a oposição do ideal e da natureza voltou a ser estimulada principalmente por *Winckelmann* e assim se tornou importante. O entusiasmo de *Winckelmann*, como anteriormente já indiquei, inflamou-se com as obras dos antigos e suas Formas ideais, sendo que ele não descansou até ter alcançado o conhecimento da excelência delas e novamente ter introduzido no mundo o reconhecimento e o estudo destas obras de arte magistrais. Deste reconhecimento, porém, decorreu uma mania pela representação [*Darstellung*] ideal na qual acreditava-se ter encontrado a beleza; entretanto, decaiu-se na insipidez, na falta de vitalidade e na superficialidade destituída de caráter. É justamente tal vazio do ideal, principalmente na pintura, que o senhor *von Rumohr* tem em vista na sua polêmica, já mencionada, contra a Idéia e o ideal.

Constitui, pois, tarefa da teoria solucionar esta oposição: em contrapartida, o interesse prático para a arte mesma [213] podemos também aqui deixar inteiramente de lado, pois quaisquer que sejam os princípios que se queira infundir à mediocridade e seus talentos, será sempre a mesma coisa: ela sempre apenas produzirá coisas medíocres e fracas, seja segundo uma teoria equívoca ou segundo a melhor teoria. Afora isso, a arte em geral, e de modo especial a pintura, já se afastaram, mediante outros estímulos, desta mania pelos assim chamados ideais e, em seu caminho, tentaram ao menos alcançar coisas mais substanciais e mais vivas em Formas e conteúdo, por meio da renovação do interesse pela pintura mais antiga italiana e alemã, assim como pela pintura holandesa tardia.

Do mesmo modo que ficamos fartos daqueles ideais abstratos, também o ficamos, por outro lado, da naturalidade em voga na arte. No teatro, por exemplo, toda gente está de coração cansado das histórias familiares banais e de sua exposição fiel à natureza. A lamentação dos homens com a mulher, os filhos e filhas, com o soldo, com a subsistência, com a dependência a ministros e intrigas dos camareiros e secretários, e igualmente a dificuldade da mulher com as criadas na cozinha e com os assuntos amorosos e sentimentais – todas estas preocupações e lamúrias cada um encontra de modo mais fiel e melhor em sua própria casa.

Nesta oposição do ideal e da natureza, portanto, tinha-se em mira mais uma arte do que outra, principalmente a pintura, cuja esfera é justamente a particularidade visível. No que se refere a esta oposição, queremos, portanto, estabelecer a pergunta de modo mais universal: a arte deve ser poesia ou prosa? Pois, o autenticamente

mente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal. Se a questão fosse apenas o mero nome “ideal”, este poderia facilmente ser dispensado. Mas então surge a questão: o que é, pois, poesia e prosa na arte? Embora a insistência no poético em si [*an sich*] mesmo, em relação às artes determinadas, também possa conduzir a aberrações – como já conduziu: [214] pois o que pertence expressamente à poesia, e mais precisamente à lírica, também foi expresso por meio da pintura, já que um tal conteúdo é certamente de espécie poética. A atual mostra de arte (1828), por exemplo, contém vários quadros, todos de uma e mesma escola (a assim chamada escola de Düsseldorf⁸), que emprestou todos os seus temas da poesia e, na verdade, do aspecto da poesia apenas passível de ser exposto enquanto sentimento. Se observarmos com mais freqüência e mais atentamente esses quadros, logo eles se mostrarão adocicados e insípidos.

Naquela oposição residem, pois, as seguintes determinações gerais:

a) A idealidade completamente formal da obra de arte, uma vez que a poesia em geral, como o nome já indica, é algo feito e produzido pelo ser humano, algo acolhido e trabalhado por ele em sua representação e levado ao exterior por meio de sua própria atividade.

α) O conteúdo pode ser neste caso totalmente indiferente ou apenas nos interessar na vida cotidiana, no exterior da exposição artística, de passagem e momentaneamente. Deste modo, por exemplo, a pintura holandesa soube transformar [*umschaffen*] as aparências fugazes e dispostas na natureza, enquanto novamente recriadas pelo homem, em milhares e milhares de efeitos. O veludo, o brilho do metal, a luz, os cavalos, os servos, as mulheres velhas, os camponeses que soltam fumo pelo cachimbo, o brilho do vinho em copos transparentes, pessoas com casacos sujos jogando com cartas velhas: tais e outras centenas de objetos pelos quais na vida comum mal nos importamos – já que mesmo quando jogamos, bebemos e tagarelamos sobre isto ou aquilo, somos tomados de interesses completamente diferentes –, nos são levados diante dos olhos por meio destes quadros. Mas o que em um tal conteúdo imediatamente nos atrai, na medida em que a arte o apresenta, é justamente esta aparência e aparecer dos objetos enquanto produzidos pelo *espírito*, o qual transforma o exterior e sensível do conjunto da materialidade [*Materiatur*] no mais íntimo interior [*Innersten*]. Pois em vez da lã e da seda existentes, [215] em vez do cabelo, do vidro, da carne e do metal efetivos, vemos meras cores; em vez

8. A escola de Düsseldorf constituiu um movimento de amplitude européia (e mesmo americana), cujos integrantes principais foram F. Lessing (1808-1880), autor de quadros históricos, e Ludwig Richter (1803-1884) de Dresden, que possuía um gosto por lendas populares. Mas o seu artista mais importante, que morreu ainda jovem, foi Alfred Rethel (1816-1859), grande ilustrador obcecado pelo tema da morte (N. da T.).

das dimensões totais que o natural necessita para a sua aparição [*Erscheinung*], vemos uma mera superfície e, contudo, temos a mesma visão que o efetivo oferece.

β) Por conseguinte, contra a realidade prosaica dada, esta aparência produzida pelo espírito é o milagre da idealidade, uma troça se quisermos, e uma ironia sobre a existência natural exterior. Pois que preparativos a natureza e o ser humano não necessitam fazer na vida comum e de que incontáveis meios da mais variada espécie não necessitam se servir para produzi-la; que resistência não oferece aqui o material, como o metal, por exemplo, quando deve ser trabalhado. Em contrapartida, a representação a partir da qual a arte cria, é um elemento simples e macio, elemento que retira do seu interior de modo leve e dócil tudo o que a natureza e o homem devem alcançar de modo árduo em sua existência natural. Igualmente os objetos expostos e o homem da cotidianidade não são de riqueza inesgotável, mas limitados; as pedras preciosas, o ouro, as plantas, os animais e assim por diante constituem por si apenas esta existência limitada. Mas o ser humano, enquanto alguém que cria artisticamente, é todo um mundo de conteúdo, que ele retira da natureza e reúne em um tesouro no âmbito abrangente da representação e da intuição, e assim, de um modo simples, o libera livremente a partir de si sem as inúmeras condições e disposições da realidade.

Nesta idealidade, a arte é o meio entre a existência carente meramente objetiva e a representação meramente interior. Ela nos fornece os próprios objetos, mas a partir do interior; ela não os cede para uma outra utilidade, e sim limita o interesse à abstração da aparência ideal para a visão meramente teórica.

γ) Desse modo, a arte ao mesmo tempo *eleva* por meio desta idealidade os objetos antes destituídos de valor, os quais ela fixa para si – não obstante seu conteúdo insignificante –, [216] transforma em finalidade e dirige nossa simpatia para eles, os quais de outro modo passariam despercebidos. A mesma coisa a arte realiza no que diz respeito ao tempo e é também aqui ideal. A arte consolida em duração o que na natureza é passageiro; um sorriso que desvanece rapidamente, um rasgo repentino e chistoso em torno da boca, um olhar, um brilho de luz fugaz, bem como traços espirituais na vida dos seres humanos, incidentes, acontecimentos que vem e passam, que aí estão e novamente são esquecidos – tudo e cada coisa ela arranca da existência momentânea e também neste sentido supera a natureza.

Nesta idealidade formal da arte, porém, não é o próprio conteúdo que principalmente nos chama a atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. A exposição deve aqui aparecer natural, mas não deve aparecer nela a naturalidade enquanto tal, e sim o poético e ideal em sentido formal é o fazer [*Machen*], a eliminação justamente da materialidade sensível e das condições exteriores. Alegramo-nos com uma manifestação que deve aparecer como se a natureza a houvesse produzida,

quando de fato ela é uma produção do espírito, sem os meios daquela; os objetos não nos deleitam porque são de tal modo naturais, mas porque são *feitos* [*gemacht*] tão naturalmente.

b) Um outro interesse, contudo, que penetra mais profundamente, procura fazer com que o conteúdo não seja apenas representado [*zur Darstellung komme*] em Formas nas quais ele se nos oferece em sua existência imediata, e sim que, enquanto apreendido pelo espírito, ele também seja ampliado e empregado de um outro modo no seio daquelas Formas. O que existe naturalmente é pura e simplesmente um singular e, na verdade, tornado singular segundo todos os pontos e lados. A representação, em contrapartida, tem em si a determinação do *universal* e o que dela resulta já adquire desse modo o caráter da universalidade, à diferença da singularização natural. A representação oferece neste contexto a vantagem de ser de maior amplitude e, assim, ser capaz [217] de apreender o interior, de ressaltá-lo e explicitá-lo de modo mais visível. A obra de arte certamente não é mera representação universal, e sim a corporificação determinada desta representação; todavia, enquanto procedente do espírito e de seu elemento representante, ela deve deixar perpassar por si este caráter do universal, a despeito de sua vitalidade intuitiva. É isso que resulta na idealidade superior do poético em oposição àquela idealidade formal do mero fazer. Aqui a tarefa da obra de arte consiste, pois, em apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [*Erscheinung*] exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo. O artista, por causa disso, não recolhe em Formas e modos de expressão tudo o que encontra lá fora, no mundo exterior, e apenas porque o encontra; e sim, caso queira produzir poesia autêntica, ele apenas lança mão dos traços justos e adequados ao conceito da coisa. Se ele toma a natureza e suas produções como modelos, o que está dado em geral, isso não acontece porque a natureza os fez desse ou de outro modo, mas porque os fez *bem*; este “bem”, porém, é algo superior em relação ao que está dado.

O artista não procede com a figura [*Gestalt*] humana, por exemplo, tal como com a restauração de quadros antigos, onde nos espaços novamente pintados também se imitam as rachaduras que, por meio da quebra do verniz e das cores, cobriam como uma rede todas as partes restantes e antigas da imagem. Ao contrário, o próprio retratista omite a rede da pele, e mais ainda, as sardas, borbulhas, pústulas singulares, sinais de icterícia etc. e o famoso Denner⁹ não deve ser tomado como modelo em sua assim chamada naturalidade. Certamente os músculos e a veias também são apontados, mas eles não devem, tal como na natureza, aparecer com

9. Balthasar Denner (Hamburg, 1685 – Rostock, 1749), retratista e miniaturista alemão conhecido por sua técnica de representar a natureza de modo exageradamente fiel (N. da T.).

esta determinidade e execução. Pois em tudo isso há pouco ou nada de espiritual e a expressão do espírito é o essencial na forma humana. E por isso também não posso achar inteiramente [218] prejudicial que entre nós, por exemplo, sejam feitas menos estátuas de nus do que entre os antigos. Em contrapartida, o talho hodierno de nossos vestidos é não-artístico e prosaico diante do panejamento mais ideal dos antigos. Os dois vestuários possuem a finalidade comum de cobrir o corpo. Mas a vestimenta que a arte antiga representa [*darstellt*] é uma superfície em maior ou menor grau por si mesma destituída de Forma e é apenas determinada pelo fato de necessitar de um apoio, por exemplo, do corpo e dos ombros. De resto, o vestido permanece passível de Forma [*formbar*] e cai de modo simples e livre segundo o peso imanente que lhe é próprio ou é determinado pela posição do corpo, pela postura e movimento dos membros. A determinabilidade [*Determinierbarkeit*] – na qual se demonstra que o exterior serve completamente apenas à expressão mutável do espírito que aparece no corpo, de tal modo que as Formas particulares do vestido, a prega, seu caimento e elevação se configuram inteiramente a partir do interior e justamente se mostram apenas momentaneamente adequados a esta posição ou movimento – esta determinabilidade [*Bestimmbarkeit*] constitui o ideal no modo de vestir. Em nossos vestidos modernos, em contrapartida, todo o tecido [*Stoff*] está pronto e é cortado e costurado segundo as Formas da medida dos membros, de tal modo que uma liberdade própria do caimento não mais se dá ou apenas se dá num grau mínimo. Pois também o tipo das dobras é determinado pela costura e em geral o corte e a queda são efetuados pelo alfaiate de modo totalmente técnico e mecânico. É certo que a estrutura dos membros regula em termos gerais a Forma dos vestidos; mas nesta Forma do corpo os vestidos são justamente apenas uma macaqueação ruim ou uma deformação dos membros humanos, segundo a moda convencional e o capricho casual da época, e o corte uma vez pronto permanece sempre o mesmo, sem aparecer determinado pela posição e pelo movimento; assim, por exemplo, as jaquetas e as calças não variam, quer movimentemos os braços e as pernas desse ou daquele modo. No máximo as pregas se esticam de modo diferenciado, mas sempre [219] segundo uma costura firme, como, por exemplo, as calças na estátua de Scharnhorst¹⁰. Portanto, nosso modo de vestir enquanto exterior não está suficientemente separado do interior, a fim de, inversamente, aparecer configurado a partir do interior; mas no corte uma vez admitido encontra-se novamente pronto e imutável para si na falsa imitação da Forma natural.

O mesmo que há pouco vimos quanto à forma humana e seu modo de vestir também vale para várias outras exterioridades e necessidades da vida humana, as

10. Gerhard von Scharnhorst (1755-1813), herói militar prussiano (N. da T.).

quais são para si necessárias e comuns a todos os homens; e isso sem que estejam, porém, em relação com as determinações e interesses essenciais que constituem, segundo seu Conteúdo, o autêntico universal na existência humana; e por mais variadamente que todas estas condições físicas, como o comer, o beber, o dormir, o vestir etc. também possam estar entrelaçadas externamente com as ações que partem do espírito.

Tais elementos podem certamente ser acolhidos na exposição artística poética e nestes termos concedemos a Homero, por exemplo, a máxima naturalidade. Mas também ele, não obstante toda *ἐνότης*¹¹, toda clareza em vista da intuição, deve limitar-se a mencionar tais estados apenas de modo universal e a ninguém ocorreria a exigência de que em tal contexto todas as singularidades devem ser enumeradas e descritas tal como a existência dada as fornece. É o que também acontece na descrição do corpo de Aquiles, quando a menção da testa larga, do nariz bem delineado, das pernas longas e fortes é possível sem que, contudo, também inclua-se na exposição, ponto a ponto, a singularidade da existência efetiva destes membros, a posição e a relação de cada parte uma com a outra, as cores e assim por diante, o que seria propriamente a exata naturalidade. Afora isso, porém, na arte poética o tipo da expressão é sempre a representação universal à diferença da singularidade natural; em vez da coisa, o poeta sempre fornece [220] apenas o nome, a palavra, na qual a singularidade se torna uma universalidade, na medida em que a palavra é produzida pela representação e, desse modo, já carrega em si o caráter da universalidade. Entretanto, poderíamos certamente dizer que é *natural* empregar o nome na representação e no discurso, a palavra enquanto esta abreviação infinita do existente natural, mas isto justamente será uma naturalidade sempre oposta àquela primeira e que a supera. Questiona-se, por isso, que espécie de naturalidade se tem em mente naquela oposição ao poético; pois "natureza" em geral é uma palavra indeterminada e vazia. A poesia sempre apenas poderá pôr em relevo o enérgico, o essencial e o característico e este essencial pleno de expressão é justamente o ideal [*Ideelle*] e não o que está meramente dado, cujas singularidades, ao serem apresentadas em qualquer caso, numa cena etc., deveriam ser débeis, sem espírito, cansativas e insuportáveis.

Em relação a esta espécie de universalidade, contudo, uma arte mostra-se mais ideal, ao passo que outra mostra-se mais dirigida para a amplitude da visibilidade externa. A escultura, por exemplo, é mais abstrata em suas configurações do que a pintura, enquanto que a poesia épica na arte poética, por um lado, fica aquém de uma obra dramática quanto à vitalidade exterior da execução efetiva; por outro

11. Em grego no original: "visibilidade", "clareza", "evidência" (N. da T.).

lado, porém, supera justamente a arte dramática em plenitude de visibilidade, na medida em que o cantor épico nos apresenta quadros concretos a partir da intuição do acontecido, enquanto que o poeta dramático tem de se contentar com os motivos interiores da ação, do agir sobre a vontade e da reação do interior.

c) Mas na medida em que é o *espírito* que realiza na Forma do fenômeno exterior o mundo interior de seu Conteúdo em si e para si pleno de interesse, também questionamos neste âmbito que significado tem a oposição entre o ideal e a naturalidade. O natural não pode nesta esfera ser utilizado no sentido próprio da palavra, pois enquanto forma exterior do espírito ele não vale apenas [221] pelo fato de justamente estar dado de modo imediato como a vitalidade animal, a natureza paisagística etc., e sim aparece aqui segundo sua determinação na medida em que é o *espírito* que se corporifica apenas como expressão do espiritual e, assim, já como idealizado. Pois este acolher no espírito, este formar [*Bilden*] e configurar [*Gestalten*] por parte do espírito se chama justamente idealizar. Dizemos dos mortos que seu rosto assume novamente a fisionomia da idade infantil; então desapareceram a expressão tornada corporalmente firme das paixões, dos hábitos e das aspirações, o característico em todo querer e fazer, e retornou a indeterminação dos traços infantis. Na vida, porém, estes traços e o conjunto da forma mantêm o caráter de sua expressão a partir do interior; tal como os diferentes povos, as classes etc. também exprimem a diferença de suas direções e atividades espirituais na forma externa. O exterior aparece em todas estas relações como penetrado pelo espírito e por ele efetuado, já idealizado diante da natureza enquanto tal. É aqui que pela primeira vez encontramos o solo autêntico e pleno de significado da questão sobre o natural e o ideal. Pois, por um lado, afirma-se que as Formas naturais do espírito já seriam por si tão acabadas, belas e excelentes no fenômeno efetivo, não recriado pela arte, que não poderia haver ainda um outro belo que se mostrasse como superior e, à diferença deste existente, se mostrasse como ideal, já que a arte não seria em nenhum momento capaz de alcançar completamente o que já se encontra à disposição na natureza. Por outro lado, impõe-se a exigência, em oposição ao efetivo, de encontrar de modo independente para a arte ainda outras Formas e exposições mais ideais. A este respeito é particularmente importante a mencionada polêmica do senhor von Rumohr que, ao contrário de outros que levam à boca o termo ideal e falam do alto com desprezo sobre a natureza comum, fala por seu lado com idêntica altivez e desprezo sobre a Idéia e o ideal.

[222] Há, com efeito, no mundo do espiritual uma natureza externa e internamente ordinária; esta natureza é externamente comum justamente porque o é o interior, e em seu agir e no conjunto do exterior leva à aparição [*Erscheinung*] apenas fins do ciúme, da inveja e da cobiça no que é mesquinho e sensível. A arte também

pode tomar como matéria esta natureza comum e já o fez. Mas então, ou bem, como já foi dito anteriormente, o único interesse essencial é a representação [*Darstellung*] enquanto tal, a artificialidade da produção, e em tal caso esperaríamos em vão que uma pessoa culta se sentisse atraída pela obra de arte em seu todo, isto é, também pelo conteúdo – ou bem o artista, por meio de sua concepção, deve fazer algo ainda mais vasto e profundo. Foi principalmente a assim chamada pintura de gêneros que não desprezou tais objetos e foi conduzida pelos holandeses ao topo da completude. O que, pois, conduziu os holandeses a este gênero? Que conteúdo é expresso nestas pequenas imagens que, no entanto, demonstram a mais alta força de atração? Elas não devem ser pura e simplesmente colocadas de lado e desprezadas sob o título de natureza comum. Pois a autêntica matéria destes quadros, se a pesquisarmos mais detidamente, não é tão comum como acreditamos costumeiramente.

Os holandeses escolheram o conteúdo de suas representações [*Darstellungen*] a partir deles mesmos, do presente [*Gegenwart*] de sua própria vida, e não se deve censurá-los por terem pela arte efetivado mais uma vez este presente [*Präsente*]. O que é posto diante dos olhos e do espírito dos contemporâneos deve também lhes pertencer, para que possam levar em consideração todo o seu interesse. Para saber no que consistia o interesse daquela época dos holandeses, devemos perguntar à sua história. O holandês construiu em grande parte ele próprio o terreno onde mora e vive, e é forçado a defendê-lo e mantê-lo continuamente contra o ataque do mar; os cidadãos das cidades, assim como os camponeses [223], por meio da coragem, da perseverança e da valentia, acabaram com o reinado espanhol de Filipe II, filho de Carlos V, este poderoso rei do mundo, e lutaram pela liberdade política como também na religião pela liberdade religiosa. O conteúdo universal de suas imagens é constituído por esta cidadania e vontade de empreendimento nas coisas pequenas e grandes, no próprio país quanto no vasto mar, por esta bela prosperidade, cuidada e ao mesmo tempo limpa, pela satisfação e atrevimento no sentimento de si [*Selbstgefühl*] e pelo fato de deverem tudo isso à sua própria atividade. Mas não se trata aqui de nenhuma matéria e conteúdo comuns, dos quais não devemos nos aproximar com a altivez de um nariz empinado e com a delicadeza da boa sociedade. Foi neste sentido de nacionalidade robusta que Rembrandt pintou sua famosa “Ronda Noturna” em Amsterdam, que van Dyck pintou tantos de seus retratos, Wouwerman suas cenas de cavaleiros, e mesmo aqueles banquetes, jovialidades e festas agradáveis dos camponeses se situam neste contexto.

Para mencionar uma equivalência, também temos, por exemplo, bons quadros de gêneros na nossa mostra artística deste ano, mas em termos da arte de exposição, eles estão longe de alcançar os quadros da mesma espécie dos holandeses e também quanto ao conteúdo não podem elevar-se à liberdade e alegria seme-

lhantes. Vemos, por exemplo, uma mulher que caminha para a taverna a fim de ralar com o seu marido. Isto não resulta em nada a não ser numa cena de pessoas corrosivas e virulentas. No caso dos holandeses, em contrapartida, em suas tabernas, em casamentos e em danças, no regalo e na bebida, ocorre apenas alegria e prazer, mesmo quando também há rixas e brigas, as mulheres e as crianças também participam e o sentimento [*Gefühl*] de liberdade e descontração perpassa a tudo e cada um. Esta serenidade espiritual de um prazer legítimo que se estende até nos quadros que retratam animais e dá ares de fartura e prazer, esta liberdade e vitalidade espirituais, despertadas e frescas na apreensão e na exposição, constituem a alma superior de tais pinturas.

[224] Num sentido semelhante, os meninos mendigos de Murillo (na galeria central de Munique) são primorosos. Considerado segundo o exterior, o objeto aqui também é da natureza comum: a mãe cata piolhos em um dos meninos enquanto ele come seu pão em silêncio; outros dois num quadro semelhante, esfarrapados e miseráveis, comem melancias e uvas. Mas precisamente nesta pobreza e quase nudez brilha interna e externamente nada mais do que a total indiferença e despreocupação – um Dervixe não as poderia ter melhor – nos sentimentos [*Gefühle*] plenos de sua saúde e vontade de vida. É esta ausência de preocupação pelo exterior e a liberdade interior no exterior que o conceito do ideal requer. Em Paris há um retrato de menino de Rafael: a cabeça está apoiada preguiçosamente sobre o braço e olha com tal beatitude de satisfação destituída de preocupação para o horizonte e para o vazio, que não conseguimos parar de observar esta imagem de saúde alegre e espiritual. Idêntica satisfação nos concedem aqueles meninos de Murillo. Vê-se que eles não têm interesses e fins mais amplos, não devido à estupidez, e sim estão sentados no chão, satisfeitos e beatos, quase como os deuses olímpicos; eles não agem nem falam nada, mas são seres humanos baseados numa peça, sem desgosto e insatisfação em si mesmo; e nesta base para toda a capacidade tem-se a impressão de que tudo pode acontecer a partir de tais jovens. Tais modos de apreensão são totalmente diferentes daquilo que vemos naquela mulher briguenta e amarga, no camponês que está guardando seu chicote ou no postilhão que dorme sobre a palha.

Tais quadros de gêneros, porém, devem ser pequenos e aparecer em todo o seu aspecto sensível como algo insignificante, como algo que já superamos no que diz respeito ao objeto exterior e ao conteúdo. Seria insuportável vê-los executados em tamanho natural e, assim, com a pretensão de que pudessem efetivamente nos satisfazer em sua totalidade.

[225] É deste modo que deve ser apreendido o que costumamos denominar de natureza comum para que possa entrar na arte.

Entretanto, existem certamente matérias mais ideais e superiores para a arte do que a exposição de tal alegria e valor burguês em particularidades em si sempre insignificantes. Pois o ser humano tem interesses e fins mais sérios que provém do desenvolvimento e aprofundamento do espírito em si mesmo e nos quais ele deve ficar em harmonia consigo. A arte superior será aquela que se coloca como tarefa a exposição deste conteúdo superior. Apenas sob este aspecto se coloca a questão de saber de onde podem ser retiradas as Formas para esta criação a partir do espírito. Uns nutrem a opinião de que o artista, pelo fato de primeiramente trazer em si mesmo aquelas idéias elevadas que ele criou para si, deve então conceber [*bilden*] as Formas elevadas a partir de si mesmo, como as configurações, por exemplo, dos deuses gregos, de Cristo, dos apóstolos, dos santos e assim por diante. Sobretudo contra esta afirmação se levanta o senhor von Rumohr, na medida em que reconheceu o desvio da arte nesta direção, na qual os artistas encontravam arbitrariamente suas Formas, à diferença da natureza, e, em contrapartida, estabeleceu como modelos as obras primas dos italianos e dos representantes dos países baixos. Neste âmbito ele reprova o fato "da doutrina da arte dos últimos sessenta anos estar empenhada em demonstrar que a finalidade ou mesmo a principal finalidade da arte consiste em aprimorar a criação em suas configurações singulares, em produzir Formas carentes de relação, que deveriam macaquear a criação embelezando-a, e como que compensar o corpo mortal pelo fato de a natureza justamente não ter sabido configurá-lo de modo mais belo" (*Investigações Italianas*, vol. I, pp. 105 e ss.). Em vista disso, ele sugere (p. 63) ao artista "que desista do propósito titânico de glorificar e transfigurar a *Forma natural* ou com que outro [226] nome nos escritos de arte são designadas tais arrogâncias do espírito humano" – pois ele tem a convicção de que até para os mais altos objetos espirituais já estão disponíveis no que existe as Formas externas suficientes; e por isso sustenta (p. 83) "que a representação [*Darstellung*] da arte, mesmo onde seu objeto é o mais espiritual possível, não repousa jamais sobre sinais estabelecidos arbitrariamente, e sim completamente sobre um modo de significar das Formas orgânicas dado na natureza". Neste caso, o senhor von Rumohr tem em vista principalmente as Formas ideais dos antigos indicadas por Winckelmann. O mérito infinito de Winckelmann consiste, pois, em ter salientado e reunido estas Formas, embora possam ter se introduzido furtivamente equívocos em relação aos traços particulares. Como, por exemplo (p. 115, observação), o senhor von Rumohr parece acreditar que o prolongamento do abdômen, que Winckelmann (*História da Arte da Antiguidade* [1764], livro 5, capítulo 4, # 2) designa como uma característica dos ideais das Formas antigas, é deduzida de estátuas romanas. Contra isso, o senhor von Rumohr exige, em sua polêmica contra o ideal, que o artista deve lançar-se totalmente aos braços do estudo da na-

tureza; apenas aqui entra verdadeiramente em cena o que é belo de modo autêntico. Pois ele diz (p. 144), “a beleza a mais importante repousa sobre aquele simbolismo das Formas, dado na natureza e não fundado sobre o arbítrio humano, por meio do qual as Formas, em determinados liames, se desenvolvem em características e sinais, em cuja visão recordamos necessariamente determinadas representações e conceitos e também nos tornamos conscientes de sentimentos determinados adormecidos em nós”. E assim, pois, também (p. 105, nota) “um traço secreto do espírito, o que se designa como sendo a Idéia, une o artista a fenômenos aparentados da natureza e nestes ele aos poucos sempre mais claramente aprende a reconhecer seu próprio querer, sendo por meio deles capacitado a expressá-la”.

Sem dúvida na arte ideal não se pode falar de signos estabelecidos arbitrariamente, [227] e se aconteceu que aquelas Formas ideais dos antigos, com o descuido em relação à Forma natural autêntica, foram reproduzidas em abstrações falsas e vazias, o senhor von Rumohr tem razão em se opor fortemente a isso.

Mas a questão principal que deve ser retida nesta oposição entre o ideal artístico e a natureza é a seguinte.

As Formas naturais existentes do Conteúdo espiritual devem, com efeito, ser tomadas como simbólicas no sentido universal, já que não valem por si imediatamente, mas são um aparecer do interior e do espiritual que elas exprimem. Já em sua efetividade fora da arte, isso constitui sua idealidade, à diferença da natureza enquanto tal, que não expõe nada de espiritual. Na arte, pois, em seu estágio superior, o Conteúdo interior do espírito deve conquistar sua forma externa. Este Conteúdo encontra-se no espírito humano efetivo e, assim, como o interior humano em geral, tem sua forma exterior existente, na qual ele se expressa. Por mais que este ponto tenha sido aceito, cientificamente permanece uma questão inteiramente ociosa: se existem na efetividade existente formas e fisionomias tão belas e cheias de expressão, das quais a arte pudesse se servir, por exemplo, na exposição de um Júpiter – sua grandeza, calma e potência – de uma Juno, de Vênus, de um Pedro, de Cristo, de João, de uma Maria etc., de modo imediato como um retrato. Pode-se certamente argumentar a favor ou contra isso; no entanto, permanece uma questão completamente empírica e, mesmo enquanto empírica, insolúvel. O único caminho de decisão seria, pois, a indicação efetiva que dificilmente se deixaria efetuar como, por exemplo, para os deuses gregos e, mesmo também para o presente, alguém terá visto belezas perfeitas, enquanto que outro, mil vezes mais sensato, não. Afora isso, porém, a beleza da Forma em geral ainda não fornece o que denominamos de ideal, já que ao ideal pertence ao mesmo tempo a individualidade do Conteúdo, e por isso também, da Forma. Um rosto belo, por exemplo, completamente regular segundo a Forma, [228] pode, contudo, ser frio e inexpressivo. Os ideais dos deuses gregos,

porém, são indivíduos, aos quais também não falta uma determinidade característica no seio da universalidade. A vitalidade do ideal repousa justamente no fato de este significado fundamental, espiritual e determinado, que deve ser exposto, ser completamente trabalhado por todos os aspectos particulares do fenômeno exterior – postura, posição, movimento, traços faciais, Forma [*Form*] e forma [*Gestalt*] dos membros etc. –, de tal modo que não reste nada de vazio e insignificante, mas tudo se mostre como perpassado por aquele significado. Por exemplo, as esculturas gregas descobertas recentemente como de fato pertencentes a Fídias, impõem-se sobretudo por meio desta espécie de vitalidade profunda. O ideal ainda está assegurado em seu rigor, e não fez ainda a passagem para o encanto, a amenidade, a plenitude e a graça, mas mantém cada Forma ainda em relação firme com o significado universal, que deve ser corporificado. Esta suprema vitalidade distingue os grandes artistas.

Diante da particularidade do mundo fenomênico efetivo, tal significado fundamental deve ser denominado em si mesmo de abstrato, sobretudo na escultura e na pintura, que ressaltam apenas um momento sem progredir para o desenvolvimento de muitas facetas, como, por exemplo, Homero pôde descrever o caráter de Aquiles igualmente tanto como duro e atroz quanto como suave e cordial e segundo ainda tantos outros traços da alma. Tal significado pode bem encontrar sua expressão na efetividade presente; assim, por exemplo, não deve haver quase nenhum rosto que não consiga mostrar o aspecto da piedade, da devoção, da serenidade e assim por diante; mas tais fisionomias ainda expressam ao mesmo tempo inúmeras outras coisas que não servem para o significado fundamental a ser manifesto ou não estão com ele em nenhuma relação próxima. Por isso, um retrato também se exprimirá imediatamente por meio de sua particularidade como retrato. Em pinturas alemãs antigas e holandesas, por exemplo, encontra-se freqüentemente reproduzido o [229] mecenas com sua família, mulher, filhos e filhas. Eles devem todos aparecer imersos em devoção, e a religiosidade brilha efetivamente em todos os traços; além disso, porém, reconhecemos nos homens bravos guerreiros, pessoas movidas com vigor, muito experimentadas na vida e na paixão pela atuação, e nas mulheres vemos esposas de semelhante qualidade de força vital. Se nestas pinturas, que são famosas no que diz respeito às suas fisionomias verdadeiramente naturais, compararmos estas fisionomias com Maria ou com os santos e os apóstolos que estão presentes ao lado, podemos, em contrapartida, ler nestes rostos apenas *uma* expressão, e todas as Formas, a estrutura óssea, os músculos, os traços de repouso e de movimento estão concentrados nesta única expressão. A diferença entre o autêntico ideal e o retrato é dada pelo que apenas se ajusta ao conjunto da formação.

Poderíamos, porém, supor que o artista deve escolher aqui e ali, a partir do existente, as melhores Formas e reuni-las, ou também, como acontece, escolher

fisionomias, posições etc. de seleções de gravuras em cobre e xilografia para encontrar as Formas autênticas para seu conteúdo. Mediante tal seleção e escolha, porém, a questão ainda não se resolveu, pois o artista necessita portar-se criativamente e em sua própria fantasia formar e configurar completamente o significado que o anima a partir de *uma* fusão, com conhecimento das Formas correspondentes assim como com sentido profundo e sentimento fundamentado.

B. A DETERMINIDADE DO IDEAL

O ideal enquanto tal, que até agora consideramos segundo seu conceito universal, foi relativamente fácil de apreender. Mas, uma vez que o belo artístico, na medida em que é *Idéia*, não pode permanecer preso ao seu mero conceito universal, mas já segundo este conceito tem em si mesmo determinidade e [230] particularidade e, por isso, também deve, a partir de si, entrar na determinidade efetiva, apresenta-se sob este aspecto a questão de saber em que sentido – a despeito do sair-para-fora [*Herausgehen*] na exterioridade e finitude e assim no não-ideal [*Nicht-Ideale*] – o ideal ainda é capaz de se manter, bem como, inversamente, a existência finita é capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico.

Nesta relação, temos de discutir os seguintes pontos:

Em primeiro lugar, a determinidade do ideal enquanto tal.

Em segundo lugar, a determinidade na medida em que se desenvolve por meio de sua particularização para a diferença em si mesma e para a solução dela, o que podemos denominar, em termos gerais, de ação.

Em terceiro lugar, a determinidade exterior do ideal.

I. A DETERMINIDADE IDEAL ENQUANTO TAL

1. O Divino como Unidade e Universalidade

Já vimos que a arte deve sobretudo fazer do divino o ponto central de suas exposições. O divino, porém, retido por si como *unidade e universalidade*, é essencialmente apenas para o pensamento e, enquanto é em si [*an-sich*] mesmo destituído de imagem, encontra-se privado do formar [*Bilden*] e do configurar [*Gestalten*] da fantasia; como, pois, também é proibido aos judeus e maometanos traçarem para si uma imagem de Deus para a intuição próxima que se move no sensível. Por isso, aqui não há nenhum espaço para a arte figurativa, que necessita totalmente da vitalidade a mais concreta da forma, e apenas a lírica pode, na elevação ao Deus, entoar o louvor de sua potência e magnificência.

[231] 2. O Divino como Círculo dos Deuses

De outro lado, contudo, o divino, por mais que lhe pertença também unidade e universalidade, é igualmente determinado em si mesmo de modo essencial, e na medida em que então se livra da abstração, também se oferece para ser posto em imagem [*Bildlichkeit*] e para a intuitibilidade [*Anschaubarkeit*]. Se, pois, ele é apreendido pela fantasia na Forma da determinidade e exposto em imagens, apresenta-se por meio disso imediatamente uma multiplicidade de determinação e aqui apenas inicia o âmbito autêntico da arte ideal.

Pois, *em primeiro lugar*, a *única* substância divina se cinde e se dispersa em uma pluralidade de deuses que repousam em si mesmos de modo autônomo, tal como na intuição politeísta da arte grega; e também para a representação cristã o Deus aparece, perante sua unidade puramente espiritual em si mesma, imediatamente como homem efetivo entrelaçado no âmbito do terreno e mundano. *Em segundo lugar*, o divino está em geral presente e ativo em seu fenômeno e efetividade determinados no sentido, no ânimo, na volição e na realização dos homens, e assim, nesta esfera os seres humanos, cheios do espírito de Deus, os santos, os mártires, os beatos e os homens piedosos em geral, também tornam-se um objeto igualmente adequado para a arte ideal. Mas, mediante este princípio da particularidade do divino e de sua existência determinada, e, assim, também mundana, aparece, *em terceiro lugar*, a particularidade da efetividade humana. Pois o conjunto do ânimo humano, com tudo o que o move no mais íntimo e o que nele é uma potência, cada sentimento e paixão, cada interesse profundo do coração [*Brust*] – esta vida concreta configura a matéria viva da arte e o ideal é sua exposição e expressão.

O divino, em contrapartida, como puro espírito em si mesmo, é apenas objeto do conhecimento pensante. Mas o espírito encarnado [*verleiblichte*] na atividade, na medida em que sempre apenas ressoa no peito humano, pertence à arte. Aqui, contudo, apresentam-se [232] então de imediato interesses e ações particulares, caracteres determinados, estados e situações momentâneos dele e em geral os envoltimentos com o exterior; deve-se, portanto, indicar em que reside inicialmente, em termos gerais, o ideal em relação a esta determinidade.

3. O Repouso do Ideal

A pureza suprema do ideal, segundo o que estabelecemos anteriormente, poderá também aqui apenas consistir no fato de que os deuses, Cristo, os apóstolos, os santos, os penitentes e os piedosos nos são apresentados em seu repouso e satisfação beatos, onde não são tocados pelo elemento terreno com a miséria e com o ímpeto de seus emaranhados, lutas e oposições variadas. Neste sentido, principal-

mente a escultura e a pintura encontraram, de modo ideal, formas para os deuses singulares, igualmente para Cristo como salvador do mundo e para os apóstolos e santos particulares. O verdadeiro em si mesmo [*an sich selbst*] na existência vem aqui apenas em *sua* existência à exposição, como referido a si mesmo e não arrancado para fora de si nas relações finitas. A este recolhimento em si mesmo não falta certamente particularidade [*Partikularität*], mas a particularidade [*Besonderheit*], que se dispersa no exterior e finito, está purificada numa determinidade simples, de tal modo que os rastros de uma influência e de uma relação externas aparecem inteiramente eliminados. Este repouso em si mesmo eterno e inativo ou este descanso – como em Hércules, por exemplo – também constitui na determinidade o ideal enquanto tal. Se os deuses, por conseguinte, também são postos numa trama [*Verwicklung*], eles devem, todavia, continuar em sua grandiosidade imorredoura e intocável. Pois Júpiter, Juno, Apolo e Marte, por exemplo, são certamente potências e forças determinadas, mas firmes, que conservam sua liberdade autônoma em si mesmos, também quando sua atividade está direcionada para o exterior. E, assim, no seio da determinidade do ideal, não deve aparecer apenas uma particularidade singular, e sim a liberdade espiritual deve mostrar-se [233] em si mesma [*an sich selbst*] enquanto totalidade, e neste repouso sobre si, enquanto a possibilidade para tudo.

Mais abaixo, no âmbito do mundano e humano, o ideal se mostra de tal modo ativo que qualquer conteúdo substancial que preenche o ser humano guarda a força de apenas dominar o particular da subjetividade. Por meio disso, com efeito, o particular no sentir e agir é arrancado da contingência e a particularidade concreta é exposta em concordância maior com sua autêntica verdade interior; como, pois, em geral, o que se denomina de nobre, excelente e completo no peito humano nada mais é do que a verdadeira substância do espiritual, a eticidade, a divindade que se anunciam como a potência no sujeito, e o ser humano, por isso, deposita sua atividade e força de vontade vivas, seus interesses, paixões etc. apenas nesta substancialidade para nela dar satisfação às suas internas necessidades verdadeiras.

Mas por mais que no ideal a determinidade do espírito e sua exterioridade também apareçam simplesmente em si mesmas resumidas [*resümiert*], o princípio do *desenvolvimento* assim como a diferença e a luta das contraposições na relação com o exterior estão, contudo, ao mesmo tempo imediatamente unidos com a particularidade voltada para a existência. Isto nos conduz à consideração mais precisa da determinidade em si mesma diferente, processual [*prozessierenden*] do ideal, que podemos apreender de modo universal como *ação*.

II. A AÇÃO

À determinidade enquanto tal, enquanto ideal, é própria a inocência amigável da beatitude celestial e angelical, o repouso inativo, a grandiosidade da potência que repousa autonomamente sobre si bem como a valentia e o fechamento [*Beschlossenheit*]¹² em geral do que é em si mesmo substancial. O interior e o espiritual, porém, igualmente apenas são enquanto movimento e desdobramento ativos. Mas o [234] desdobramento não é sem unilateralidade e cisão. O espírito total pleno, que se expande em suas particularidades, sai de seu repouso e defronta-se consigo mesmo em meio à oposição ao mundano confuso e, nesta dissociação [*Zerspaltung*], também não consegue mais subtrair-se ao infortúnio e à desgraça do finito.

Mesmo os deuses eternos do politeísmo não vivem em paz eterna. Eles se dividem em facções e lutas com paixões e fins opostos e devem submeter-se ao destino. Mesmo o Deus cristão não está subtraído à passagem pela humilhação do sofrimento, inclusive pelo opróbrio da morte e não é libertado da dor da alma, na qual ele deve gritar: "Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?"; sua mãe sofre semelhante dor áspera e a vida humana em geral é uma vida de conflito, de lutas e de dores. Pois a grandeza e a força medem-se verdadeiramente apenas na grandeza e na força da oposição, a partir da qual o espírito consegue novamente se reconciliar na unidade em si mesmo; a intensidade e a profundidade da subjetividade se distinguem tanto mais fortemente quanto mais infinita e terrivelmente as circunstâncias se encontrarem em tensão e quanto mais despedaçadoras forem as condições, sob as quais a subjetividade, contudo, deve permanecer firme em si mesma. É apenas neste desdobramento que se confirma a potência da Idéia e do ideal, pois a potência consiste apenas em manter-se no negativo de si.

Mas na medida em que a particularidade do ideal entra por meio de tal desenvolvimento na relação para o exterior e, desse modo, introduz-se num mundo que, em vez de expor a concordância livre e ideal do conceito e de sua realidade em si [*an sich*] mesma, mostra antes uma existência que pura e simplesmente não é como deve ser, é preciso apreender, na consideração desta relação, em que medida as determinidades, nas quais o ideal penetra, contém imediatamente por si mesmas a idealidade ou podem, em maior ou menor grau, tornar-se aptas para ela.

[235] Nesta relação, três pontos principais exigem nossa atenção mais detida:

12. *Beschlossenheit* também pode ser traduzido por "resolução", tendo em vista que *beschließen* é tanto "terminar", "concluir", "acabar", no sentido de um "acabamento" e "fechamento", quanto "resolver", "decidir", "deliberar" no sentido de uma "decisão" e "resolução". As duas acepções concordam com o texto hegeliano (N. da T.).

Em primeiro lugar, o estado universal do mundo, que constitui a pressuposição para a ação individual e seus caracteres.

Em segundo lugar, a particularidade do estado, cuja determinidade produz naquela unidade substancial, a diferença [Differenz] e a tensão que se tornam o estímulo para a ação – a situação e seus conflitos.

Em terceiro lugar, a apreensão da situação por parte da subjetividade e a reação pela qual aparecem a luta e a solução da diferença – a autêntica ação.

1. O Estado Universal do Mundo

A subjetividade ideal, enquanto sujeito vivo, traz em si mesma a determinidade de agir, de se mover e ser ativa em geral, na medida em que deve executar e realizar o que está nela. Para tanto, ela necessita de um mundo que a envolva enquanto terreno universal para as suas realizações. Se nesta relação falamos de *estado*, compreende-se por isso o modo universal segundo o qual o substancial está presente, que, enquanto o que é autenticamente essencial no seio da efetividade espiritual, mantém unidos todos os fenômenos desta. Neste sentido, por exemplo, podemos falar de um estado da cultura [*Bildung*], das ciências, do sentido religioso ou também das finanças, da justiça, da vida familiar e de outras instituições [*Lebenseinrichtungen*]. Todos estes aspectos são então de fato apenas Formas de um e mesmo espírito e Conteúdo que neles se explicita e efetiva. – Mas, na medida em que aqui se trata mais precisamente do estado do mundo da efetividade *espiritual*, temos que tomá-lo pelo lado da *vontade*. Pois é pela vontade que o espírito em geral penetra na existência, e os elos substanciais imediatos da efetividade mostram-se no [236] modo determinado no qual as determinações da vontade, os conceitos do ético e do legal chegam em geral à atividade disso que podemos universalmente denominar de justiça.

Neste caso, é preciso perguntar como tal estado universal deve ser constituído para mostrar-se adequado à individualidade do ideal.

a. A autonomia individual: a época dos heróis

A partir do que vimos anteriormente, podemos desde já estabelecer os seguintes pontos:

α) O ideal é unidade em si mesma e não apenas unidade formal exterior, mas unidade imanente do conteúdo nele mesmo. Este repousar sobre si substancial em si mesmo unido já designamos acima como a autosatisfação, o repouso e a beatitude do ideal. No nosso estágio atual queremos ressaltar esta determinação como a *auto-*

nomia e exigir do estado universal do mundo que ele apareça na Forma da autonomia para poder acolher em si mesmo a forma do ideal.

“Autonomia”, contudo, é uma expressão ambígua.

αα) Pois, devido a esta substancialidade e causalidade, já nos acostumamos a chamar o em si mesmo substancial de pura e simplesmente autônomo e nos habituamos a denominá-lo de divino e absoluto em si mesmo. Retido nesta universalidade e substância enquanto tais, porém, ele não é em si mesmo subjetivo e encontra, por isso, sua firme oposição no particular da individualidade concreta. Nesta oposição, contudo, como na oposição em geral, perde-se a autonomia verdadeira.

ββ) Inversamente, estamos acostumados a atribuir autonomia à individualidade na firmeza de seu caráter subjetivo, mesmo que apenas repouse de modo formal sobre si mesma. Cada sujeito, porém – para quem falta o verdadeiro Conteúdo da vida de tal modo que estas potências e substâncias estão fora dele presentes para si mesmas e permanecem um conteúdo estranho para a sua [237] existência interior e exterior – cai igualmente na oposição ao verdadeiramente substancial e perde por meio disso a posição [*Standpunkt*] da autonomia e da liberdade plenas de conteúdo.

A verdadeira autonomia consiste unicamente na unidade e na interpenetração da individualidade e da universalidade, na medida em que o universal igualmente apenas adquire realidade concreta por meio do singular, enquanto o sujeito singular e particular apenas no universal encontra a base inabalável e o autêntico Conteúdo de sua efetividade.

γγ) Para o estado universal do mundo, por conseguinte, devemos aqui apenas considerar a Forma da autonomia, de modo que neste estado a universalidade substancial, para ser autônoma, deve possuir nela mesma a forma da subjetividade. O próximo modo de aparecimento [*Erscheinungsweise*] desta identidade, que pode nos ocorrer, é o do pensar. Pois, por um lado, o pensamento é subjetivo; por outro lado, ele tem a universalidade como produto de sua verdadeira atividade e é ambas, universalidade e subjetividade em livre unidade. Mas o universal do pensamento não pertence à arte em sua beleza; de resto, no pensamento [*Denken*] a restante individualidade particular, em sua naturalidade e forma como em sua ação e realização práticas, não está em sintonia necessária com a universalidade dos pensamentos [*Gedanken*]. Pelo contrário, intervém nisso – ou pode intervir – uma diferença entre o sujeito em sua efetividade concreta e o sujeito como pensante. O mesmo divórcio atinge o Conteúdo do próprio universal. Se, com efeito, o autêntico e o verdadeiro nos sujeitos pensantes já começam a se diferenciar da restante realidade deles, isso significa que no fenômeno *objetivo* o autêntico e o verdadeiro também já se separaram da existência restante enquanto universais para si e, contra ela, con-

quistaram firmeza e potência de subsistência. Mas no ideal a individualidade particular deve justamente permanecer em sintonia destituída de separação com o substancial e, na medida em que pertence ao ideal a liberdade e a autonomia da [238] subjetividade, o mundo circundante dos estados e relações não deve ter nenhuma objetividade essencial para si, já independente do subjetivo e do individual. O indivíduo ideal deve ser em si mesmo fechado [*beschlossen*], o objetivo [*das Objektive*] deve ser o que ainda é seu e não se mover e se realizar para si separado da individualidade dos sujeitos, pois de outro modo o sujeito retrocede como mero subalterno no confronto com o mundo já pronto para si. — Nesta direção, portanto, o universal no indivíduo deve sim ser efetivo como o que é próprio e o que é mais próprio dele, mas não como o próprio do sujeito na medida em que possui *pensamentos*, e sim como o próprio de seu *caráter e ânimo*. Em outras palavras, exigimos, por isso, perante a mediação e distinção do pensamento, a Forma da *mediatez* para a unidade do universal e do individual, e a autonomia que estamos levando em consideração adquire a forma da autonomia *mediata*. Une-se a isso, logo a seguir, porém, a *contingência*. Pois se o universal e o predominante da vida humana estão *apenas* presentes de modo imediato na autonomia dos indivíduos, como seu sentimento [*Gefühl*], ânimo e disposição de caráter subjetivos e não devem adquirir nenhuma outra Forma da existência, então eles justamente por meio disso já são deixados ao acaso da vontade e da realização. Resta então apenas o característico justamente destes indivíduos e sua índole que, enquanto propriedade particular deles, não têm por si mesmos nenhuma potência e necessidade de se impor, e sim em vez de se efetivar sempre novamente por um modo universal, por si mesmo tornado firme, aparecem puramente como a resolução, a realização e igualmente a omissão arbitrária do sujeito que apenas repousa sobre si, seus sentimentos, disposição, força, capacidade, astúcia e habilidade.

Esta espécie de contingência constitui, portanto, o característico do estado, que exigimos como o terreno e o modo inteiro de aparecimento [*Erscheinungsweise*] do ideal.

[239] β) Para deixar aparecer de modo mais claro a forma determinada de uma tal efetividade, queremos lançar um olhar sobre o modo de existência oposto.

αα) Este modo de existência está presente onde o conceito ético, a justiça e sua liberdade racional já se elaboraram e se resguardaram na Forma de uma ordem *legal*, de modo que ele também está presente no exterior como necessidade em si mesma imóvel, sem depender da individualidade e da subjetividade particulares do ânimo e do caráter. Este é o caso da *vida do Estado*, onde a vida vem à aparição [*Erscheinung*] de acordo com o conceito de Estado; pois nem toda reunião de indivíduos numa associação social, nem toda união patriarcal deve ser denominada de

Estado. No verdadeiro Estado valem as leis, os costumes e os direitos, na medida em que constituem as determinações universais racionais da liberdade – mesmo também nesta sua *universalidade* e abstração – e não são mais condicionadas pelo acaso do bel-prazer e da peculiaridade particular. Assim como a consciência colocou diante de si as prescrições e as leis em sua universalidade, elas também são externamente efetivas como este universal, que para si segue seu curso regular e detém a violência e a potência públicas sobre os indivíduos, quando estes empreendem opor seu arbítrio à lei, violando-a.

β) Um tal estado pressupõe a separação existente entre as universalidades do entendimento legislador e a vitalidade imediata, caso compreendamos por vitalidade aquela unidade na qual todo o substancial e essencial da eticidade e da justiça primeiramente adquiriram efetividade nos *indivíduos* enquanto sentimento [*Gefühl*] e mentalidade, e são por eles unicamente manejados. No estado formado [*gebildeten Zustände*] do Estado [*Staat*], o direito e a justiça, igualmente a religião e a ciência ou, pelo menos, a preocupação pela educação com a religiosidade e com a cientificidade, [240] pertencem ao poder *público* e são por ele conduzidos e realizados.

γγ) Desse modo, os indivíduos *singulares* mantêm no Estado a posição de deverem aderir e se subordinar a esta ordem e à sua firmeza existente, já que não são mais, com seu caráter e ânimo, a única existência das potências éticas, e sim, pelo contrário, segundo o que acontece no verdadeiro Estado, devem deixar regular sua inteira particularidade do modo de pensar, a opinião subjetiva e o sentimento, por esta normatividade e conduzi-los em uma sintonia com ela. Esta adesão à racionalidade objetiva do Estado independente do arbítrio subjetivo, pode constituir ou uma mera submissão – porque os direitos, as leis e as instituições, enquanto o poder e a validade, detém a violência da coação – ou pode surgir do livre reconhecimento e conhecimento da racionalidade do existente, de tal modo que o sujeito novamente se reencontra a si mesmo no objetivo. Mas então os indivíduos singulares são e permanecem também sempre apenas o que é passageiro [*Beiläufige*] e não têm em si mesmo uma substancialidade fora da efetividade do Estado. Pois justamente a substancialidade não é mais apenas a propriedade *particular* deste ou daquele *indivíduo*, mas está caracterizada de modo *universal* e *necessário para si mesma* e em todos os seus aspectos até o mínimo detalhe. Por mais que os indivíduos singulares, no interesse e no decurso do todo, também possam realizar algo em ações justas, éticas e conforme a leis, seu querer e execução, comparadas com o todo, permanecem, porém, como eles mesmos, apenas insignificantes e um mero exemplo. Pois suas ações são sempre apenas uma efetivação totalmente parcial de um caso singular, mas não a efetivação deste como uma universalidade no sentido de que esta ação e este caso, desse modo, fossem transformados em lei ou, enquanto

lei, fossem levados ao fenômeno. Igualmente não depende de modo algum dos indivíduos singulares enquanto singulares de eles quererem que [241] o direito e a justiça valham ou não; estes valem em si e para si e valeriam mesmo se eles também não os quisessem. Certamente o universal e o público [*Öffentliche*]¹³ têm o interesse de que todos os indivíduos singulares se lhe mostrem adequados, mas os indivíduos singulares não infundem interesse *na* relação, de tal modo que o justo e o ético, justamente por meio da concordância deste ou daquele, alcançassem validade; o justo e o ético não necessitam desta aprovação singularizada, pois a punição também fará valer o justo e o ético caso sejam violados.

A posição subordinada do sujeito singular nos Estados formados mostra-se, por fim, no fato de que cada indivíduo apenas possui uma parcela totalmente determinada e sempre restrita no todo. No verdadeiro Estado, a saber, o trabalho para o universal – assim como a atividade para o comércio, para a indústria etc. na sociedade civil – está dividida de modo o mais setorizado possível, de tal sorte que o Estado inteiro não aparece como a ação concreta de *um* indivíduo ou em geral pode ser confiado ao arbítrio, à força, à coragem, à bravura, à potência e ao conhecimento dele, e sim as inúmeras ocupações e atividades da vida do Estado devem ser atribuídas a uma quantidade igualmente inumerável de agentes. A punição de um crime, por exemplo, não é mais questão de coragem heróica e de virtude individuais de um e mesmo sujeito, mas é separada em seus diferentes momentos, na investigação e no julgamento do ocorrido, no juízo e na execução da sentença jurídica; aliás, cada um desses momentos principais tem eles mesmos novamente suas diferenças mais específicas, nas quais os indivíduos singulares apenas mantêm participação em *um* dos aspectos. A aplicação das leis não reside, por conseguinte, em *um* indivíduo, mas resulta da atuação conjunta, multifacetada, de uma ordem estabelecida. Além disso, para cada indivíduo singular estão prescritos os pontos de vista universais enquanto diretriz para a sua atividade, e o que ele realiza segundo estas regras é novamente submetido ao juízo e ao controle das autoridades superiores.

[242] γ) Em todas estas relações, em um Estado ordenado segundo leis, os poderes públicos não têm neles mesmos forma individual, mas o universal enquanto tal domina em sua universalidade, na qual a vitalidade do individual aparece como superada ou como secundária e indiferente. A autonomia por nós exigida, portanto, não pode ser encontrada em tal estado. Por isso, exigimos para a livre configuração da individualidade os estados opostos, nos quais a validade do ético reside unicamente nos indivíduos que, a partir de sua vontade particular e da grandeza e eficiên-

13. “Público” no sentido da “esfera pública” e não enquanto *Publikum* no sentido de “platéia” (N. da T.).

cia eminente de seus caracteres, se colocam no topo da efetividade, no seio da qual vivem. O justo permanece sendo então *sua* mais pessoal resolução, e quando prejudicam o em si e para si ético por meio de sua ação, não há nenhum poder público detentor de força que pede contas a eles e os pune, e sim apenas a justiça de uma necessidade interna que se individualiza de modo vivo em caracteres particulares, em contingências e circunstâncias externas e assim por diante, e apenas nesta Forma se torna efetiva. É aqui justamente que se diferencia a *punição da vingança*. A punição legal faz valer o direito universalmente estabelecido contra o crime e se exerce, segundo normas universais, por meio de seus órgãos do poder público, por meio do tribunal e dos juizes que, enquanto pessoas, são o acidental. A vingança pode igualmente ser em si mesma justa, mas ela repousa sobre a *subjetividade* daqueles que se encarregam do ato cometido e que, a partir da justiça de seu próprio peito e modo de pensar, vingam a injustiça nos culpados. A vingança de Orestes, por exemplo, foi justa, mas ele apenas a executou segundo a lei de sua virtude particular, e não segundo o juízo e o direito. — No estado que reivindicamos para a representação artística [*Kunstdarstellung*], o ético e o justo devem, portanto, conservar sem exceção forma individual, no sentido de que o ético e o justo dependam exclusivamente dos indivíduos [243] e apenas cheguem neles e por meio deles à vitalidade e efetividade. Assim, para mencionar ainda isso, nos Estados ordenados a existência exterior do ser humano é assegurada, sua propriedade é protegida, e ele possui seu modo de pensar e conhecimento subjetivos propriamente apenas para si e por meio de si. Mas naquele estado [*Zustand*] destituído de Estado [*Staat*], o asseguramento da vida e da propriedade repousa também apenas na força e bravura de cada indivíduo, que também deve preocupar-se com a sua existência e com a conservação do que lhe pertence e é devido.

Um tal estado estamos acostumados a atribuir à *época dos heróis*. Não se trata aqui de esclarecer qual dos dois estados é, pois, o melhor, se o da vida desenvolvida do Estado ou o da idade heróica. Aqui temos de nos ocupar apenas com o ideal da arte, e para a *arte* a separação entre a universalidade e a individualidade ainda não deve surgir no modo indicado, por mais que esta diferença também seja necessária para a efetividade restante da existência espiritual. Pois a arte e seu ideal são justamente o universal, na medida em que é configurado para a intuição e, por isso, ainda está em unidade imediata com a particularidade e sua vitalidade.

αα) É o que acontece na assim chamada idade dos heróis, que aparece como uma época na qual a virtude, a ἀρετή no sentido dos gregos, constitui o fundamento das ações. Devemos a este respeito certamente distinguir a ἀρετή da *virtus* segundo o significado romano. Os romanos possuíam de modo imediato sua cidade e suas instituições legais, e na oposição ao Estado enquanto finalidade universal, a

personalidade devia renunciar a si. Ser um romano apenas de modo abstrato e representar na própria subjetividade enérgica apenas o Estado romano, a pátria e sua grandeza e potência, esta é a seriedade e dignidade da virtude romana. Os heróis, em contrapartida, são indivíduos que a partir da autonomia de seu caráter e de seu arbítrio assumem a responsabilidade pelo todo de uma [244] ação e a realizam e, junto aos quais, por conseguinte, o justo e o ético, quando os executam, aparecem como modo de pensar individual. Esta unidade imediata, pois, entre o substancial e a individualidade da inclinação, dos impulsos e da vontade reside na virtude grega, de tal modo que a individualidade é a lei de si mesma, sem estar submetida a uma lei, um juízo e um tribunal por si subsistentes. Assim, por exemplo, os heróis gregos surgem numa idade anterior à legalidade ou são eles mesmos fundadores de Estados, de tal modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes partem deles e se efetivam como sua obra individual, que a eles permanece associada. Desse modo, Hércules já foi enaltecido pelos antigos e se apresenta para eles como um ideal de virtude heróica original. Sua livre virtude autônoma, segundo a qual ele, a partir da particularidade de sua vontade, impede a injustiça e luta contra monstros humanos e naturais, não é o estado universal de sua época, mas lhe pertence de modo exclusivo e próprio. Nesse caso, ele não é propriamente um herói moral, tal como mostra sua história das cinquenta filhas de Téspio¹⁴, que numa noite conceberam dele, e também não é digno, quando lembramos de Áugias¹⁵; e sim ele aparece em geral como uma imagem desta força e poder autônomos e completos do direito e do justo, para cuja efetivação ele se submeteu a inumeráveis moléstias e trabalhos baseado na livre escolha e no próprio arbítrio. Uma parte de seus feitos¹⁶ ele certamente realiza a serviço e por recomendação de Euristeu¹⁷, mas esta dependência é apenas uma conexão totalmente abstrata, nenhum elo completamente legítimo e consolidado, mediante o qual lhe seria retirada a força da individualidade atuante por si de modo autônoma. — Os heróis homéricos são de espécie semelhante. Sem

14. Téspio possuía cinquenta filhas e desejava netos nascidos do herói Hércules. Este se alojava em sua casa e em cada noite encontrava uma bela mulher em seu leito. Possuía-a, pensando tratar-se sempre da mesma. E assim conceberam de sua semente as cinquenta filhas de Téspio (N. da T.).
15. Hércules foi encarregado por Euristeu para limpar as estrebarias de Áugias, rei de Elis, no Peloponeso. O herói pediu a Áugias, como salário, a décima parte dos rebanhos, e se comprometeu a fazer a limpeza num dia. Áugias prometeu facilmente, tanto mais que não acreditava que ficassem as estrebarias desimpedidas em tão pouco tempo. Hércules abriu uma brecha no muro, desviou o curso dos rios Alfeu e Peneu, a água entrava por um lado dos estábulos, saía pelo outro. Áugias não quis pagar, alegando que Hércules tinha sido ajudado por Iolau, e que já estava a serviço de Euristeu (N. da T.).
16. Traduzimos *Tat* por "feito" quando o termo se encontra referido a um contexto heróico, ético e por "ato" quando se refere a um contexto trágico ou jurídico e legal (N. da T.).
17. Euristeu para quem Hera obteve de Zeus que Hércules lhe seria fiel. É sob sua ordem que o herói realiza os famosos doze trabalhos (N. da T.).

dúvida eles também possuem um chefe comum, mas sua aliança não constitui igualmente nenhuma relação já previamente estabelecida de modo legal, que os forçasse à submissão; pelo contrário, eles seguem Agamenon [245] voluntariamente, que, por sua vez, não é um monarca no sentido atual da palavra; e assim cada herói também dá o seu conselho, o encolerizado Aquiles se separa autonomamente e, em geral, cada um vai e vem, luta e repousa a seu bel-prazer. Os heróis da antiga poesia árabe também surgem com uma autonomia idêntica, não ligados a nenhuma ordem estabelecida desde sempre e não como meras partículas desta ordem; também o *Xá-namé*¹⁸ de Ferdúsi nos mostra figuras [*Gestalten*] semelhantes. No ocidente cristão o sistema feudal e a cavalaria constituem o terreno para o livre heroísmo e para as individualidades que repousam sobre si. Desta espécie são os heróis da Távola Redonda assim como o círculo dos heróis, cujo ponto central é constituído por Carlos Magno. Assim como Agamenon, Carlos está cercado de livres figuras de heróis [*Heldengestalten*] e por isso é uma mesma conexão destituída de poder, na medida em que sempre precisa chamar a atenção de seus vassallos e é forçado a observar como eles igualmente seguem suas próprias paixões; e mesmo que Carlos também queira agitar-se como Júpiter no Olimpo, ainda assim eles o abandonam com seus empreendimentos e partem autonomamente para a aventura. O modelo completo para esta relação encontramos mais adiante no Cid. Também ele é membro de uma aliança, dependente de um rei e deve prestar satisfação de seus deveres de vassallo; mas face a esta aliança coloca-se a lei da honra enquanto voz dominadora da própria personalidade, em favor de cujo brilho, nobreza e glória imaculáveis o castelhano luta. E assim, o rei também aqui apenas pode julgar, deliberar e fazer guerra mediante o conselho e consentimento de seus vassallos; caso não queiram, não lutarão com ele e também não se submeterão a uma maioria de vozes; cada um responde por si e tira sua vontade assim como sua força para a ação dele mesmo. Uma imagem semelhante e admirável de autonomia independente oferecem os heróis sarracenos que se mostram para nós numa figura [*Gestalt*] ainda mais áspera. – Mesmo o *Reineke Fuchs*¹⁹ renova para nós a visão de um semelhante estado. O leão é decerto senhor e rei, mas o lobo [246] e o urso etc. fazem igualmente parte do conselho; Reineke e os outros também agem como querem; caso se instaure um processo, o ardiloso se livrará astutamente ou encontrará interesses particulares do

18. *Xá-namé*, ou "Livro dos Reis", imensa epopéia de 6 000 dísticos composta no século X pelo poeta persa Ferdúsi (N. da T.).

19. Esta obra, composta por volta de 1180, de Heinrich, chamado "*der Glichezaere*", é mais propriamente uma "epopéia animal". O gênero, fortemente carregado de crítica social, foi fixado na literatura alemã por um *Volksbuch* em alto-alemão, publicado em 1544. Goethe compôs um poema épico com o mesmo título (*Reineke Fuchs*) em 1794 (N. da T.).

rei e da rainha, do quais faz uso, na medida em que, de modo esperto, sabe trocar de seu soberano, o que ele também gosta de fazer.

ββ) Assim como, pois, no estado heróico, o sujeito permanece em conexão imediata com o todo de seu querer, atividade e realização, ele também responde sem reservas por qualquer conseqüência que decorra desta atividade. Se, em contrapartida, *nós* agimos ou julgamos ações, exigimos, para poder imputar ao indivíduo uma ação, que tenha tido consciência e conhecimento da espécie de sua ação e as circunstâncias sob as quais ela foi realizada. Se o conteúdo das circunstâncias é de outra espécie e a objetividade, deste modo, traz outras determinações em si mesma do que aquelas que entraram na consciência do agente, o homem de hoje não responde pelo conjunto da extensão do que fez, mas afasta de si a parte de sua ação que, por causa de uma ignorância e desconhecimento das próprias circunstâncias, se apresentava diferente do que residia na vontade, e ele apenas atribui a si o que sabia e realizou com propósito e intenção, em relação a este saber. O caráter heróico, porém, não faz esta distinção, mas responde pelo conjunto de sua ação com a sua individualidade inteira. Édipo, por exemplo, se depara em seu caminho para o oráculo com um homem, e o assassina numa desavença. Na época desta briga o ato não seria considerado crime; o homem se mostrou violento contra ele. Mas este homem era seu pai. Édipo se casa com uma rainha; a esposa é sua mãe; sem saber encaminhou-se para um casamento incestuoso. Ele, todavia, reconhece como seu o todo deste delito e se pune como assassino do pai e como incestuoso, embora não tenha residido em seu saber e querer assassinar o *pai* nem desposar a *mãe*. [247] A consistência e a totalidade autônoma do caráter heróico não quer dividir a culpa e não sabe nada desta contraposição das intenções subjetivas e do ato objetivo com suas conseqüências, ao passo que na complicação e na ramificação do agir atual cada um recorre a todos os outros e afasta o quanto pode a culpa de si. Nossa visão é nesta relação *mais moral*, na medida em que na moral [*im Moralischen*] o aspecto subjetivo do saber constitui um momento principal das circunstâncias e da convicção do bem, assim como da intenção interior junto à ação. Mas na época heróica, na qual o indivíduo é e permanece essencialmente uno e o objetivo, enquanto saindo dele, é e permanece algo seu, o sujeito quer, pois, ter feito totalmente e sozinho o que fez e transferir o acontecido completamente para si.

O indivíduo heróico tampouco se separa do conjunto ético ao qual pertence, antes tem uma consciência de si apenas enquanto em unidade substancial com este todo. *Nós*, em contrapartida, segundo nossa concepção atual, nos separamos, enquanto pessoas com nossos fins e relações pessoais, dos fins de tal totalidade; o indivíduo faz o que faz, a partir de sua personalidade, para si como pessoa e responde, por isso, também apenas por sua própria ação, mas não pelo atuar do todo subs-

tancial, a quem pertence. É por isso que fazemos a distinção, por exemplo, entre a pessoa e a família. A época heróica não conhece tal separação. Nela a culpa do progenitor se transfere para o descendente e toda uma linhagem sofre pelo primeiro criminoso; o destino [*Schicksal*] da culpa e do delito é herdado. Para nós, esta condenação, enquanto a queda irracional em um destino [*Geschick*] cego, parecerá injusta. Assim como entre nós os feitos dos antepassados não honram os filhos e os netos, assim também os crimes e os castigos dos antepassados não desonram os descendentes e muito menos podem macular seu caráter subjetivo; aliás, segundo o modo de pensar de hoje, mesmo o confisco [248] dos bens familiares constitui um castigo que lesa o princípio da profunda liberdade subjetiva. Mas na antiga totalidade plástica o indivíduo não é em si mesmo isolado, e sim é membro de sua família, de sua linhagem. Por isso, o caráter, o agir e o destino [*Schicksal*] da família permanecem também a questão própria de cada membro e longe de negar os atos e o destino [*Geschick*] de seus pais, cada indivíduo singular, pelo contrário, os aceita de modo voluntário como sendo seus; eles vivem nele e, assim, ele é o que seus pais eram, sofreram ou fizeram. Para nós, isto soa como algo duro, mas o responder-apenas-por-si [*Nur-für-sich-Einstehen*] e a autonomia subjetiva que se adquire por meio disso, vistos por outro lado, são também apenas a autonomia abstrata da pessoa – enquanto que, em contrapartida, a individualidade heróica é mais ideal, porque ela não se contenta em si mesma na liberdade e infinitude formais, e sim permanece fechada em constante identidade imediata com todo o substancial das relações espirituais que leva à efetividade viva. O substancial é na individualidade heróica imediatamente individual e, desse modo, o indivíduo é em si mesmo substancial.

γγ) Aqui, pois, torna-se imediatamente possível encontrar um fundamento para o fato de as formas artísticas ideais serem transferidas para idades míticas e em geral para os dias mais antigos do passado, enquanto o melhor terreno de sua efetividade. Se as matérias, a saber, são tiradas do presente, cuja Forma peculiar, tal como se encontra efetivamente diante de nós, se afixou na representação segundo todos os seus aspectos, as mudanças, as quais o poeta não pode se subtrair, adquirem facilmente a impressão do que é meramente feito e intencional. O passado, em contrapartida, pertence apenas à recordação, e a recordação já realiza por si só o envolvimento dos caracteres, acontecimentos e ações na roupagem da universalidade, pela qual as específicas particularidades [*besonderen Partikularitäten*] externas e casuais não transparecem. À existência efetiva de uma ação ou de um caráter pertencem muitas insignificantes circunstâncias e condições mediadas, [249] numerosos acontecimentos e atos isolados, ao passo que na imagem da lembrança todas estas contingências estão apagadas. Nesta libertação da contingência do exterior, o artista conquista uma mão mais livre quanto ao particular e individual para

seu modo artístico de configuração, quando os atos, as histórias e os caracteres pertencem a épocas antigas. Certamente ele também possui recordações históricas, a partir das quais deve elaborar o conteúdo na forma do universal; mas a imagem do passado, como foi dito, já tem, enquanto imagem, a vantagem da maior universalidade, enquanto que os fios variados da mediação de condições e relações, com todo o seu envolvimento [*Umgebung*] da finitude, fornecem ao mesmo tempo o meio e os pontos de sustentação para não apagar a individualidade que a obra de arte necessita. De modo mais preciso, uma época heróica possui então a vantagem diante de um estado mais formado e tardio, de o caráter singular e o indivíduo em geral em tais dias ainda não encontrarem diante de si o substancial, o ético e o justo como necessidade legal, e de estar colocado imediatamente diante do poeta, nesta medida, o que exige o ideal.

Shakespeare, por exemplo, tirou muitas matérias para as suas tragédias de crônicas ou de novelas antigas que falam de um estado que ainda não se desprendeu para uma ordem completamente estabelecida, e sim na qual a vitalidade do indivíduo, em sua resolução e execução, ainda prevalece e é determinante. Seus dramas propriamente históricos, em contrapartida, possuem em si mesmos um ingrediente principal do histórico meramente exterior e, por isso, estão mais afastados do modo de exposição ideal, embora também aqui os estados e as ações sejam sustentados e elevados por meio da dura autonomia e teimosia dos caracteres. Certamente estes caracteres permanecem em sua autonomia novamente apenas um repousar sobre si geralmente formal, enquanto na autonomia dos caracteres heróicos deve também [250] ser essencialmente apontado o conteúdo, cuja efetivação eles estabelecem para si como finalidade.

Por meio deste último ponto também se refuta, pois, no que concerne ao terreno universal do ideal, a concepção de que o *idílico* é especialmente apropriado para tanto, na medida em que neste estado a cisão entre o que é por si legítimo e necessário e a individualidade viva não está presente de nenhum modo. Mas por mais simples e originárias que também possam ser as situações idílicas e por mais que sejam mantidas intencionalmente afastadas da prosa constituída da existência espiritual, esta simplicidade tem, por outro lado, porém, segundo o *autêntico* Conteúdo, muito pouco interesse para poder valer como o mais próprio fundamento e terreno do ideal. Pois este terreno não traz consigo mesmo os motivos [*Motive*] mais importantes do caráter heróico, a pátria, a eticidade, a família etc. e seu desenvolvimento, pelo contrário, o todo do núcleo do conteúdo, se limita ao fato de que uma ovelha se perdeu ou de que uma moça se apaixonou. Assim, o idílico também vale freqüentemente apenas como um refúgio e diversão do ânimo, ao qual, assim como em *Geßner*²⁰, por exemplo, muitas vezes ainda se associa um sentimentalismo e um

20. Salomon Geßner (1730-1788), poeta e pintor suíço, autor, entre outros, de *Idílios* (1756) (N. da T.).

lânguido torpor. Os estados idílicos do nosso presente [*heutigen Gegenwart*] têm novamente a deficiência desta simplicidade – o elemento caseiro e campestre no sentimento do amor ou do prazer de um bom café ao ar livre etc. ser igualmente de interesse insignificante, na medida em que nesta vida de cura de aldeia etc. – é apenas abstraído de toda conexão mais ampla com entrelaçamentos profundos em fins e relações mais ricos de Conteúdo. Por conseguinte, também nesta relação devemos admirar o *genius* de Goethe, pelo fato de em *Hermann e Dorotéia*²¹ concentrar-se num âmbito semelhante, na medida em que escolhe uma particularidade estreitamente limitada da vida do presente, mas ao mesmo tempo traz à tona, como pano de fundo e como [251] atmosfera nos quais se move este círculo, os grandes interesses da revolução e da própria pátria, e coloca a matéria por si limitada em relação com os acontecimentos mundiais os mais potentes e abrangentes.

De modo geral, porém, não estão excluídos do ideal o mal e o que é ruim, a guerra, as matanças e a vingança, e sim freqüentemente tornam-se o conteúdo e o terreno da época mítica e heróica, conteúdo e terreno que surgem numa forma tanto mais dura e selvagem quanto mais estas épocas estiverem afastadas da completa formação jurídica e ética. Nas aventuras da cavalaria, por exemplo, nas quais os cavaleiros errantes se põem a caminho para remediar o mal e a injustiça, estes heróis caem eles mesmos muitas vezes na selvajeria e descomedimento, e de modo semelhante, também o heroísmo religioso dos mártires pressupõe um tal estado de barbárie e crueldade. No conjunto, todavia, o ideal cristão, que tem seu lugar na interioridade [*Innigkeit*] e na profundidade do interior [*Innern*], é mais indiferente quanto às relações da exterioridade.

Assim como o estado do mundo mais ideal corresponde principalmente a épocas determinadas, a arte também escolhe principalmente um determinado estamento para as formas que deixa aparecer no estado do mundo – o estamento dos *príncipes*. E, na verdade, não por senso aristocrático e amor pelo que é nobre, mas por causa da completa liberdade da vontade e da produção que se encontram realizadas na representação do príncipe. Assim, por exemplo, na tragédia antiga vemos o coro como o terreno universal, destituído de individualidade, dos modos de pensar, representações e modos de sentimento, sobre o qual a ação determinada deve acontecer. Deste terreno erguem-se então os caracteres individuais das personagens agentes, que pertencem aos que reinam sobre o povo, as famílias reais. Nas figuras das classes inferiores, em contrapartida, quando empreendem agir no seio

21. A peça é de 1797, por vezes descrita como “epopéia burguesa”, relata em hexâmetros dactílicos a relação amorosa entre dois jovens, Hermann e Dorotéia, cujo pano de fundo é a Revolução Francesa e suas conseqüências na Alemanha (N. da T.).

de suas relações limitadas, vemos por todos os lados a opressão; pois nos estados desenvolvidos elas são, com efeito, [252] dependentes e pressionadas segundo todos os lados, e com suas paixões e interesses entram completamente em apuros e na miséria da necessidade que lhes é exterior, já que atrás delas logo se situa a potência insuperável da ordem burguesa, contra a qual não conseguem impor-se, e permanecem mesmo expostos ao arbítrio dos superiores, onde este arbítrio é legitimado legalmente. Nesta limitação, toda a independência se vê afrontada pelas relações subsistentes. Por isso, os estados e os caracteres deste círculo são mais adequados para a comédia [*Lustspiel*] e o cômico [*Komische*] em geral. Pois os indivíduos têm no cômico o direito de se pavonear como querem e gostam; em seu querer e opinar e em sua representação deles mesmos, eles podem arrogar-se uma autonomia, que lhes é imediatamente de novo destruída por meio deles mesmos e de sua dependência interior e exterior. Principalmente, porém, tal repouso sobre si simulado sucumbe nas relações exteriores e na posição trôpega dos indivíduos perante elas. A potência destas relações está dada num grau totalmente diferente nos estamentos baixos do que no dos soberanos e dos príncipes. Contra isso, Dom César, em *A Noiva de Messina*²² de Schiller, pode com razão proclamar: “Não há nenhum juiz superior acima de mim” e, quando quer ser castigado, precisa pronunciar para si mesmo a sentença e executá-la. Pois não está submetido a nenhuma necessidade exterior do direito e da lei e, no que concerne à punição, também é apenas dependente de si mesmo. As figuras [*Gestalten*] shakespearianas certamente não pertencem todas ao estamento do príncipe, e se situam, em parte, sobre um terreno histórico e não mais mítico; mas elas estão situadas em épocas de guerra civil, nas quais os elos da ordem e das leis relaxam ou se rompem e, desse modo, alcançam novamente a independência e a autonomia exigidas.

[253] b. Os atuais estados prosaicos

Se, a partir de todas estas relações até agora mencionadas, olharmos para o presente de nosso atual estado do mundo e de suas relações jurídicas, morais e políticas desenvolvidas, o círculo para configurações ideais na atual efetividade é de natureza muito restrita. Pois as áreas, nas quais resta um livre espaço de jogo para a autonomia de decisões particulares, são pequenas em número e abrangência. A virtude doméstica e a honradez, os ideais de homens honestos e mulheres honradas — na medida em que seu querer e modos de agir se restringem a esferas nas quais o ser humano ainda atua livremente como sujeito individual, isto é, onde ele é o que é

22. *Die Braut von Messina* (1803) (N. da T.).

e faz o que faz segundo seu arbítrio individual – constituem, a este respeito, a matéria principal. Mas também para estes ideais falta o Conteúdo mais profundo e assim o propriamente mais importante permanece apenas o aspecto subjetivo do *modo de pensar*. O conteúdo mais objetivo é dado pelas relações estabelecidas já existentes e, assim, pois, o modo como ele aparece nos indivíduos e em sua *subjetividade interior*, em sua moralidade etc. deve permanecer o interesse o mais essencial. Em contrapartida, seria inadequado ainda querer estabelecer, para a nossa época, ideais, por exemplo, de juízes e de monarcas. Quando um funcionário da justiça se comporta e age como exige a função e o dever, ele apenas faz sua obrigação determinada, adequada à ordem, prescrita pelo direito e pela lei; o que tais funcionários da justiça, além disso, ainda acrescentam de sua individualidade, moderação do comportamento, perspicácia etc., não é a coisa principal nem o conteúdo substancial, mas algo indiferente e corriqueiro. Igualmente os monarcas de nossa época não são mais, como os heróis da idade mítica, um cume em si mesmo *concreto* do todo, mas um ponto central em maior ou menor grau abstrato no seio de instituições já constituídas por si e estabelecidas por meio da lei e da constituição. [254] Os monarcas de nossa época não possuem mais em suas mãos as decisões de governo as mais importantes; eles não promulgam mais eles mesmos o direito; as finanças, a ordem e a segurança civis não são mais seu negócio próprio específico, a guerra e a paz são determinadas por meio de relações políticas e estrangeiras universais, que não pertencem à sua condução e poder particulares; e, se cabe a eles a decisão suprema e última no que concerne a todas estas relações, o autêntico conteúdo das deliberações, porém, pertence no todo menos à individualidade de sua vontade, pelo fato de já estar propriamente afirmado por si mesmo, de tal modo que, no que se refere ao universal e ao que é público, o cume da própria vontade monárquica subjetiva é apenas de espécie formal. De modo semelhante, também um general ou um comandante de exército em nossa época têm grande poder, os fins e os interesses os mais essenciais são colocados em sua mão, e sua sagacidade, sua coragem, sua decisão e seu espírito devem decidir sobre o que é mais importante. Entretanto, o que nesta decisão poderia ser atribuído ao seu caráter subjetivo enquanto sendo propriedade pessoal sua é apenas de pequena amplitude. Pois, por um lado, os fins lhe são dados e encontram sua origem não na sua individualidade, mas em relações que se situam fora do âmbito de seu poder; por outro lado, ele também não cria a partir dele mesmo os meios para a execução destes fins; pelo contrário, os meios lhe são proporcionados, já que não lhe estão submetidos e não se encontram sob a obediência de sua personalidade, e sim estão numa posição totalmente diferente do que na posição de depender desta individualidade militar.

Assim, pois, em nosso atual estado do mundo, o sujeito pode em geral sem dúvida agir segundo este ou aquele aspecto a partir dele mesmo, mas cada indivíduo singular pertence — seja para que lado queira se dirigir — a uma ordem subsistente da sociedade e não aparece como esta forma viva autônoma, total e ao mesmo tempo individual desta [255] própria sociedade, e sim apenas como um membro limitado dela. Por isso, ele apenas age enquanto envolvido nela e o interesse por tal forma, assim como o Conteúdo de seus fins e atividade, é infinitamente particular. Pois, por fim, a questão sempre se limita à visão do que se passa com este indivíduo, se ele alcançou sua finalidade com êxito, que impedimentos e adversidades se opõem, que envoltimentos casuais e necessários impedem ou levam ao desfecho e assim por diante. E se a personalidade moderna em seu ânimo e caráter também é para si infinita enquanto sujeito e em seu fazer e padecer aparecem o direito, a lei, a eticidade e assim por diante, a existência do direito neste indivíduo singular é, pois, igualmente limitada como o próprio indivíduo singular, diferentemente da existência do direito, dos costumes e da legalidade em gerais no autêntico estado heróico. O indivíduo singular não é mais agora o portador e a efetividade exclusiva destas potências como na idade heróica [*Heroentum*].

c. A reconstrução da autonomia individual

Mas o interesse e a necessidade de uma tal totalidade individual efetiva e de uma tal autonomia vivente não irão e não poderão nunca nos abandonar, por mais que reconheçamos como vantajosos e racionais a essencialidade e o desenvolvimento dos estados na vida política e civil constituída. Neste sentido, podemos admirar o espírito poético de juventude de Schiller e de Goethe ao tentarem, em meio a estas relações dadas da época moderna, reconquistar a autonomia perdida das figuras [*Gestalten*]. Mas como, entretanto, vemos Schiller realizar esta tentativa em suas primeiras obras? Apenas por meio da revolta contra o conjunto da própria sociedade civil. Karl Moor²³, ofendido pela ordem existente e por homens que abusam do poder desta ordem, sai do círculo da legalidade e, na medida em que [256] possui a audácia de romper com as barreiras [*Schranken*] que o sufocam e assim propriamente criar para si um novo estado heróico, transforma-se em restaurador do direito e vingador autônomo da injustiça, da inclemência e da opressão. Mas, por um lado, tem de resultar pequena e isolada esta vingança privada devido à insuficiência dos meios necessários; e, por outro lado, ela apenas pode levar ao crime, já que encerra em si mesma a injustiça que pretende destruir. Da parte de

23. Protagonista de *Die Räuber* [*Os Bandidos*] (1781) (N. da T.).

Karl Moor, trata-se de um infortúnio, de um erro, e mesmo que também seja trágico, apenas meninos podem ser seduzidos por este ideal de bandidos. Em *Intriga e Amor*²⁴, os indivíduos igualmente se atormentam sob relações opressivas e adversas com suas pequenas particularidades e paixões, e pela primeira vez no *Fiesco*²⁵ e no *Don Carlos*²⁶ as figuras principais [*Hauptgestalten*] aparecem mais elevadas, na medida em que assumem um Conteúdo substancial, a libertação de sua pátria ou a liberdade da convicção religiosa, e se tornam heróis a partir dos fins aos quais se propõem. De um modo ainda mais alto Wallenstein²⁷ se arvora à cabeça de seu exército como regulador das relações políticas. Ele conhece exatamente a potência destas relações, das quais seu próprio meio, o exército, é dependente, e, por causa disso, hesita ele mesmo por longo tempo entre a vontade e o dever. Mas tão logo ele se decidiu, vê os meios, que ele crê como certos, escorrerem pelas mãos e seu instrumento se despedaçar. Pois o que em última instância une os oficiais e generais não é a gratidão pelo que Wallenstein lhes proporcionou de louvável por meio do cargo e da promoção, não é sua glória de comandante de exército, mas o dever que pos-suem perante o poder e o governo universalmente reconhecido, seu juramento que fizeram para o chefe do Estado, o Imperador da Monarquia Austríaca. Assim, no fim ele se encontra sozinho e não é tanto combatido e vencido pela potência exterior que se opõe quanto despojado de todos os meios para a execução de sua finalidade; abandonado pelo exército, porém, [257] ele está perdido. Um ponto de partida semelhante, mesmo que invertido, é assumido por Goethe no *Götz*²⁸. A época de Götz e Franz von Sickingen é a interessante época na qual a cavalaria, com a autonomia nobre de seus indivíduos, encontra sua decadência por causa de uma ordem e legalidade objetivas em vias de nascer. A escolha deste contato e desta colisão entre a época heróica medieval e a vida moderna legal, enquanto primeiro tema, testemunha a grande sensibilidade [*Sinn*] de Goethe. Pois Götz e Sickingen ainda são heróis que, a partir de suas personalidades, coragem e sentido justo e reto, querem regular de modo autônomo os estados em seus círculos mais estreitos ou mais amplos; mas a nova ordem das coisas leva o próprio Götz à injustiça e o condena a sucumbir. Pois apenas a cavalaria e o sistema feudal são na Idade Média

24. *Kabale und Liebe* (1784). Primeiro título: *Luise Millerin* (N. da T.).

25. O título completo da obra é: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* [A Conspiração de Fiesco em Gênova] (1783) (N. da T.).

26. Obra do ano de 1787 (N. da T.).

27. General da Guerra dos Trinta Anos e protagonista da trilogia de mesmo nome, publicada entre 1796-1799 (N. da T.).

28. Primeiro drama de Goethe, *Götz von Berlichingen* é do ano de 1773 e se situa no fim do século XV. Seu personagem principal é o cavaleiro Götz; Franz von Sickingen é o seu melhor amigo (N. da T.).

o terreno autêntico para esta espécie de autonomia. — Mas se a ordem legal se constituiu de modo mais completo em sua forma prosaica e se tornou predominante, a autonomia aventureira dos indivíduos cavalheirescos sai de relação e, se ela ainda quer afirmar-se a si como o que é unicamente válido, regular a injustiça no sentido da cavalaria e proporcionar ajuda aos oprimidos, ela se torna ridícula como Dom Quixote, tal como desereve Cervantes.

Mas mediante o contato entre uma tal oposição de concepções de mundo distintas e a ação no seio desta colisão, já tocamos brevemente no que anteriormente havíamos designado em termos gerais como determinidade e diferenciação mais precisas do estado universal do mundo, enquanto a *situação* em geral.

2. A Situação

Segundo a consideração feita até o momento, o estado do mundo ideal que a arte, à diferença da efetividade prosaica, é chamada a expor, constitui apenas a existência espiritual [258] em geral e, assim, apenas a *possibilidade* da configuração individual, mas não esta própria configuração. Por conseguinte, apenas o fundamento e o terreno universais, sobre os quais os indivíduos viventes da arte podem aparecer estavam diante de nós. Este terreno é certamente fecundado de individualidade e repousa sobre a autonomia dela, mas enquanto *estado universal* ainda não mostra o movimento ativo dos indivíduos em sua atuação viva — assim como o templo que a arte erige ainda não é a exposição individual do próprio Deus, e sim apenas contém seu germe. Por isso, inicialmente ainda devemos considerar aquele estado do mundo como o em si mesmo imóvel, como uma harmonia de potências, que o governam, e nesta medida, como um subsistir substancial, válido uniformemente e que, contudo, não pode ser apreendido como um assim chamado estado [Stand] da inocência. Pois é o estado em cuja plenitude e potência da eticidade o monstro da cisão apenas ainda dormitava, uma vez que para a nossa *consideração* apenas se apresentava o aspecto de sua unidade substancial e, por conseguinte, a individualidade também apenas estava presente em seu modo universal, no qual, em vez de fazer valer sua determinidade, ela novamente transcorre sem deixar rastros e sem algum incômodo essencial. À individualidade pertence, porém, essencialmente a determinidade e, se o ideal deve surgir diante de nós como *forma determinada*, é necessário que não permaneça apenas em sua universalidade, mas manifeste o universal no modo particular e lhe dê existência e fenômeno apenas através disso. Sob esta relação, a arte não deve apenas descrever um estado *universal* do mundo, e sim partindo desta representação indeterminada, deve progredir para as imagens dos caracteres e das ações *determinados*.

Do ponto de vista dos *indivíduos*, o estado universal é, por isso, certamente o terreno disponível para eles, o qual, porém, se abre para a especificidade dos estados e, mediante esta particularização, se abre para colisões e complicações que se tornam as [259] ocasiões para os indivíduos manifestarem *o que* eles são e se mostrarem como forma determinada. Do ponto de vista do estado do mundo, em contrapartida, este mostrar-se [*Sich-zeigen*] dos indivíduos aparece certamente como devir de sua universalidade numa particularização e singularidade viventes, mas aparece numa determinidade na qual as *potências universais* se mantêm ao mesmo tempo como *dominantes*. Pois o ideal determinado, considerado segundo seu aspecto essencial, possui como seu Conteúdo substancial as eternas potências que dominam o mundo. Entretanto, o modo da existência que pode ser conquistado na Forma do mero caráter de estado [*Zuständlichkeit*], não é digno deste Conteúdo. O estado [*das Zuständliche*], a saber, possui em parte o hábito como sua Forma – o hábito, porém, não corresponde à natureza *autoconsciente* espiritual daqueles interesses os mais profundos; em parte deveríamos justamente ver aparecer estes interesses na vida por meio da *contingência* e do *arbítrio* da atividade própria da individualidade – mas a contingência e o arbítrio inessenciais são por sua vez tampouco adequados à universalidade substancial, que constitui o conceito do que é em si mesmo verdadeiro. Por isso, devemos procurar para o Conteúdo concreto do ideal, por um lado, um fenômeno artístico mais determinado, por outro lado, um fenômeno artístico mais digno.

As potências universais apenas podem manter esta nova configuração em sua *existência* pelo fato de aparecerem em sua distinção e movimento essenciais em geral e, mais precisamente, pelo fato de aparecerem umas perante as outras em sua contraposição. Dois momentos devem ser ressaltados na particularidade, para a qual caminha deste modo o universal: em primeiro lugar, a *substância*, enquanto um círculo das potências universais, por cuja *particularização* a substância é decomposta em suas partes autônomas; em segundo lugar, os *indivíduos*, que aparecem como a realização atuante destas potências e para as quais fornecem a forma individual.

Entretanto, a diferença e a oposição, nas quais desse modo é estabelecido o estado do mundo inicialmente em si mesmo harmônico com seus indivíduos, consideradas na relação com este estado do mundo, [260] constituem o impulsionar para fora [*Hervortreiben*] do *Conteúdo essencial* que o estado do mundo carrega em si mesmo, ao passo que, inversamente, o universal substancial que reside no estado do mundo prossegue de *tal modo* para a particularidade e singularidade, que este universal leva a si à existência, na medida em que certamente dá a si a aparência da contingência, da discórdia [*Spaltung*] e da cisão [*Entzweiung*], mas justamente de novo elimina por meio disso esta aparência, para *se* deixar aparecer nela.

A separação destas potências e sua auto-efetivação nos indivíduos pode, além disso, apenas acontecer sob determinadas circunstâncias e estados, sob os quais e enquanto tais, o todo do fenômeno se depreende na existência ou os quais constituem o estímulo para esta efetivação. Consideradas por si mesmas, tais circunstâncias são desprovidas de interesse e adquirem pela primeira vez seu significado em sua relação com seres humanos, por cuja autoconsciência o conteúdo daquelas potências espirituais deve ser acionado para o fenômeno. Por isso, as circunstâncias externas devem ser essencialmente apreendidas nesta relação, na medida em que apenas alcançam importância através do que são *para o espírito*, a saber, pelo modo em que são apreendidas pelos indivíduos e, assim, fornecem a ocasião para levar à existência a necessidade espiritual interna, os fins, os modos de pensar e em geral a essência determinada das configurações individuais. As circunstâncias e os estados determinados formam, enquanto esta ocasião mais precisa, a *situação*, a qual constitui o pressuposto mais específico para a autêntica exteriorização de si e efetivação de tudo o que no estado universal do mundo inicialmente ainda se encontra oculto e não desenvolvido. Por isso, devemos adiantar a averiguação do conceito de situação à consideração da autêntica ação.

A situação, em termos gerais, é, por um lado, o estado em geral, *particularizado em determinidade*, e nesta determinidade é, por outro lado, ao mesmo tempo o estímulo para a exteriorização determinada do conteúdo, que deve apresentar-se na existência por meio da exposição artística. Principalmente a partir deste último ponto de vista, a situação oferece [261] um amplo campo de consideração, na medida em que desde sempre o aspecto mais importante da arte foi encontrar situações interessantes, isto é, situações que fazem aparecer os interesses profundos e importantes e o verdadeiro Conteúdo do espírito. Sob esta relação, as exigências são distintas para as diferentes artes; a escultura, por exemplo, mostra-se limitada no que diz respeito à multiplicidade interior das situações, a pintura e a música já são mais livres, a mais inesgotável em termos de situações é, todavia, a poesia.

Mas uma vez que aqui ainda não nos encontramos no âmbito das artes particulares, precisamos neste momento apenas ressaltar os pontos de vista gerais, os quais podemos articular segundo a seguinte gradação.

Em primeiro lugar, a situação, antes de se ter desenvolvida em si mesma em determinidade, ainda mantém a Forma da *universalidade* e, assim, da *indeterminidade*, de tal modo que inicialmente temos diante de nós apenas a situação por assim dizer da *ausência dse situação*. Pois a Forma da indeterminidade é ela mesma apenas *uma* Forma que se contrapõe a uma outra, a da determinidade, e mostra-se, assim, ela mesma como uma unilateralidade e determinidade.

A partir desta universalidade, porém, surge, *em segundo lugar*, a situação na particularização e se torna determinidade autêntica, embora inicialmente ainda *inócua*, determinidade que ainda não dá ocasião para uma *oposição* e sua solução necessária.

Em terceiro lugar, por fim, a *cisão* e sua determinidade constituem a essência da situação que, desse modo, torna-se uma *colisão*, a qual, por sua vez, conduz a reações e neste sentido forma tanto o ponto de partida quanto a passagem para a autêntica ação.

Pois a situação em geral é o *estágio intermediário* entre o estado universal do mundo, em si mesmo imóvel, e a ação [*Handlung*] concreta aberta em si mesma para a ação [*Aktion*]²⁹ e reação [*Reaktion*]; por isso, ela também deve expor em si mesma o caráter tanto de um quanto de outro extremo e nos conduzir de um para o outro.

[262] a. A ausência de situação

A Forma para o estado universal do mundo, tal como o ideal da arte deve levá-lo ao fenômeno, é a autonomia tanto individual quanto em si mesma essencial. A autonomia, considerada enquanto tal e estabelecida para si, não fornece inicialmente nada mais a não ser o descansar seguro sobre si mesmo num repouso rígido. E, assim, a forma determinada ainda não sai de si para nenhuma relação com outra coisa, e sim permanece no fechamento interior e exterior da unidade consigo mesma. Disso resulta a ausência de situação, tal como a vemos, por exemplo, nas imagens de templos antigos dos inícios da arte e cujo caráter – de profunda e imóvel seriedade e da mais silenciosa, inclusive rígida, mas grandiosa nobreza – ainda em épocas posteriores foi imitado no mesmo tipo. A escultura egípcia e a mais antiga escultura grega, por exemplo, guardam uma intuição desta espécie de ausência de situação. Na arte plástica cristã, além disso, Deus Pai ou Cristo são representados de modo semelhante, principalmente em bustos; a firme substancialidade do divino, apreendida como Deus determinado e particular ou como a personalidade em si mesma absoluta, presta-se em geral a tal espécie de exposição, embora retratos medievais também tragam em si a mesma deficiência de situações determinadas, nas quais o caráter do indivíduo poderia se exprimir, e apenas querem expressar o conjunto do caráter determinado em sua firmeza.

29. Traduzimos *Handlung* e *Aktion* por “ação”. O termo *Aktion* geralmente é empregado por Hegel junto com o termo *Reaktion*, que traduzimos por “reação”; ambos designam os movimentos específicos de ação e reação no interior de uma *Handlung*. Já *agieren* traduzimos por “agir” (N. da T.).

b. A situação determinada em sua inocuidade

Mas, uma vez que a situação em geral reside na *determinidade*, o segundo ponto consiste no sair [*Heraustreten*] deste silêncio e repouso beato ou do rigor e da violência exclusivos da autonomia em si mesma. As formas destituídas de situação e, assim, imóveis segundo o interior e o exterior, devem colocar-se em movimento e renunciar à sua mera simplicidade. [263] A primeira progressão, entretanto, para a manifestação [*Manifestation*] mais específica em uma exteriorização [*Äußerung*] particular é certamente a situação determinada, mas que ainda não é essencialmente situação em si mesma diferente e plena de colisão.

Esta primeira exteriorização individualizada permanece, por conseguinte, de uma espécie tal que não tem nenhuma consequência ulterior, na medida em que não se põe em nenhuma contraposição hostil contra um outro e, assim, não pode provocar uma reação, mas em sua despreocupação já está pronta e completada por meio de si mesma. A isto pertencem aquelas situações que no todo devem ser consideradas como um jogo, na medida em que nelas se passa ou é efetuado algo que de fato não possui nenhuma seriedade. Pois em geral a seriedade da atuação e da ação apenas aparece por meio de oposições e contradições, que impelem para a superação e o triunfo de um ou de outro lado. Por isso, estas situações também não são propriamente ações nem fornecem a ocasião estimuladora para as ações, e sim são em parte estados determinados, mas em si mesmos completamente simples, em parte são um fazer sem uma finalidade em si mesma essencial e séria que pudesse nascer de conflitos ou levar a conflitos.

α) A primeira questão nesta relação é a passagem do repouso da ausência de situação para o movimento e a manifestação [*Äußerung*] – seja enquanto movimento puramente mecânico, seja enquanto primeira emoção e satisfação de qualquer necessidade interior. Se os egípcios, por exemplo, em suas figuras de esculturas [*Skulpturgestalten*], expõem os deuses com as pernas unidas, o corpo imóvel e os braços firmemente confinados, os gregos, em contrapartida, separam os braços e as pernas do corpo e dão a ele uma posição de movimento, de andar e em geral em si mesma variada. O repousar, o sentar, o olhar silencioso para fora constituem tais estados simples nos quais os gregos, por exemplo, apreendem seus deuses; estados que certamente transferem a forma autônoma dos deuses para uma determinidade, mas para uma determinidade que não entra em relações e oposições ulteriores, e sim permanece em si mesma fechada [264] e tem para si mesma sua garantia. Situações desta espécie a mais simples pertencem principalmente à escultura, e os antigos foram sobretudo inesgotáveis na invenção de tais estados imperturbados. Também aqui eles exprimem seu grande sentido; pois justamente por meio da insignificância

da situação determinada eles ressaltam tanto mais a altura e a autonomia de seus ideais e, mediante o que é inócuo e não-importante do fazer e do padecer, aproximam tanto mais da intuição a calma e a imutabilidade beatas e quietas dos deuses eternos. A situação aponta então apenas de modo geral para o caráter particular de um deus ou herói, sem colocá-lo em relação com outros deuses ou mesmo para o contato e a discórdia hostis.

β) A situação já progride mais para a determinidade quando indica qualquer finalidade particular em sua execução em si mesma acabada, quando indica um fazer que está em relação com um exterior e expressa o Conteúdo em si mesmo autônomo no seio de tal determinidade. Também estas são exteriorizações pelas quais o repouso e a beatitude serena das formas não é turbada; aliás, as próprias formas aparecem apenas como uma conseqüência e modo determinado desta serenidade. Também em tais invenções os gregos foram sumamente plenos de sentido [*simvol*] e ricos. Neste caso, pertence à imperturbabilidade das situações não conterem um atuar que aparece meramente como o início de um ato, de tal modo que dele ainda deveriam decorrer complicações e oposições ulteriores, e sim o conjunto da determinidade mostra-se, neste atuar, como fechado. A situação do Apolo de Belvedere, por exemplo, é concebida no sentido de que ele avança zangado em sua grandeza, certo da vitória, depois de ter matado a Píton³⁰ com a flecha. Esta situação já não apresenta mais a simplicidade grandiosa da escultura grega mais antiga, que tornava conhecidos o repouso e a candura dos deuses por meio de exteriorizações mais insignificantes: Vênus, por exemplo, saindo do banho, consciente de seu poder, olhando calmamente ao longe; Faunos e Sátiros em situações lúdicas que, enquanto [265] situações, não devem e não querem nada além delas mesmas; o Sátiro, por exemplo, que carrega o jovem Baco nos braços e observa com doçura e graça infinitas a criança sorrindo; Amor nas mais variadas e semelhantes atividades imperturbadas – tudo isso são exemplos desta espécie de situação. Se, em contrapartida, o atuar torna-se mais concreto, tal situação mais complicada não é conforme a fins – pelo menos para a exposição da escultura dos deuses gregos enquanto potências autônomas – porque então a pura universalidade do Deus individual não pode transparecer por meio da particularidade acumulada de seu atuar determinado. O Mercúrio de Pigalle, por exemplo, erigido em Sanssouci como um presente de Luís XV, está ajustando as asas no pé. Esta é uma atividade inteiramente inócua. O Mercúrio de Thorwaldsen, em contrapartida, apresenta uma situação demasiadamente complicada para a escultura: depois de colocar sua flauta de lado, ele vigia

30. Píton, serpente que se entocava numa estreita garganta selvagem do Parnasso, morta por Apolo: a expressão "Apolo Pítio" decorre deste feito (N. da T.).

Marsias; olha astutamente para Marsias, aguardando-o para que possa matá-lo, ao mesmo tempo em que pega de modo pérfido o punhal escondido. Inversamente, para mencionar mais uma das obras de arte recentes, a amarradora de sandálias de Rudolf Schadow³¹ está certamente envolvida em uma ocupação simples, semelhante a do Mercúrio, mas a inocuidade não possui mais neste contexto o interesse idêntico, que está relacionado a ela, como no caso de um Deus que se apresenta em tal imperturbabilidade. Quando uma moça amarra ou arruma suas sandálias, mostra-se nisso nada mais do que este amarrar e arrumar, que é por si insignificante e sem importância.

γ) Nisso reside, em terceiro lugar, que a situação determinada em geral pode ser tratada como motivo meramente externo, mais ou menos determinado, que apenas fornece a *ocasião* para manifestações ulteriores, mais ou menos estreitamente associadas a ela. Muitas poesias líricas, por exemplo, apresentam tal situação ocasional. Uma disposição e um sentimento particulares constituem uma situação que pode ser tornada consciente e apreendida de modo poético e que, em relação com circunstâncias externas, festividades e vitórias etc., [266] também impulsiona para esta ou aquela expressão e formas mais abrangentes ou mais delimitadas de sentimentos [*Gefühlen*] e representações. Os hinos [*Preisgesänge*] de Píndaro, por exemplo, constituem no mais alto sentido da palavra poesias de ocasião. Também Goethe tomou como matéria muitas situações líricas desta espécie; aliás, segundo o significado mais amplo, poderíamos mesmo dar o nome de poesia de ocasião ao *Werther*. Pois por meio do *Werther* Goethe elaborou seu próprio dilaceramento e dor interiores do coração, os acontecimentos de seu próprio peito, numa obra de arte, tal como o poeta lírico, em geral, desafoga seu coração e expressa aquilo que o afeta nele mesmo enquanto sujeito³². Com isso, se desata o que inicialmente está apenas preso de modo firme no interior, transformando-se em objeto exterior, do qual o ser humano se libertou – tal como as lágrimas aliviam, nas quais se desfaz a dor. Goethe, como ele mesmo diz, por meio da redação do *Werther*, libertou-se da necessidade e da opressão do interior, que ele descreve. Mas a situação aqui exposta ainda não pertence a este estágio, já que abrange em si mesma as oposições as mais profundas e deixa que se desenvolvam.

Por um lado, qualquer estado objetivo, uma atividade em relação ao mundo exterior, pode sem dúvida se anunciar em tal situação lírica; por outro lado, porém,

31. Rudolf Schadow (1786-1822), escultor (N. da T.).

32. *Die Leiden des jungen Werthers* [*Os Sofrimentos do Jovem Werther*], é um célebre romance epistolar de Goethe do ano de 1774, escrito sob a impressão de vivências pessoais com Charlotte Buff em Wetzlar. Sua atmosfera sentimental também foi determinada pelo romance sentimental de Rousseau, a "Nova Heloísa" (1761), e pelo aparecimento dos poemas do Ossian (N. da T.).

o ânimo enquanto tal pode igualmente, em sua disposição interior, se recolher em si mesmo de toda conexão exterior restante e tomar como ponto de partida a interioridade de seus estados e sentimentos.

c. A colisão

Todas as situações até agora consideradas, como já foi mencionado, não são elas mesmas ações nem em geral ocasiões [*Veranlassungen*] para a autêntica ação. A determinidade destas situações permanece em maior ou menor grau o mero estado ocasional ou um atuar por si insignificante, no qual um Conteúdo substancial se expressa de um modo que a determinidade apenas se revela como um jogo inócuo, com [267] o qual não pode haver seriedade verdadeira. A seriedade e a importância da situação em sua particularização podem apenas começar onde a determinidade se apresenta como diferença essencial e, enquanto em oposição contra um outro, funda uma colisão.

A colisão tem, a este respeito, seu fundamento numa *violação*, que não pode permanecer como violação, mas deve ser superada; a violação é uma modificação do estado que, sem ela, é harmônico, modificação que ela mesma deve novamente ser modificada. Todavia, também a colisão ainda não é uma *ação*, mas ela apenas contém os incios e os pressupostos para uma ação e conserva, desse modo, enquanto mero motivo [*Anlaß*], o caráter da situação. Embora também a oposição, para a qual a colisão é aberta, possa ser o resultado de uma ação precedente. Por exemplo, as trilogias dos antigos são continuações no sentido de a colisão surgir do fim de uma obra dramática para uma segunda obra, que novamente exige sua solução em uma terceira. — Mas na medida em que a colisão em geral necessita de uma solução que sucede a luta das oposições, a situação plena de colisão é principalmente objeto da arte dramática, a quem é facultada expor o belo em seu desenvolvimento o mais completo e profundo, ao passo que a escultura, por exemplo, não é completamente capaz de configurar uma ação por meio da qual surgem as grandes potências espirituais em sua discórdia e reconciliação, já que a própria pintura, independente de seu amplo espaço de jogo, sempre apenas pode trazer diante do olhos um momento da ação.

Entretanto, estas situações sérias implicam uma dificuldade peculiar que já reside no seu conceito. Elas repousam sobre violações e impulsionam relações que não podem perdurar, e sim tornam necessário um remédio que as reconfigure [*umgestaltende*]. Mas a beleza do ideal reside justamente em sua unidade [*Einigkeit*], repouso e completude imaculados nele mesmo. A colisão perturba esta [268] harmonia e põe o ideal unido em si mesmo em dissonância e oposição. Por meio da

exposição de tal violação, o ideal, por conseguinte, é ele mesmo violado e a tarefa da arte pode aqui apenas consistir em, por um lado, nesta diferença, não deixar, contudo, sucumbir a beleza livre e, por outro lado, apenas apresentar [*vorüberführen*] a cisão e sua luta, para que, por meio da solução dos conflitos, se mostre como resultado a harmonia e, deste modo, primeiramente se destaque a harmonia em sua essencialidade completa. Entretanto, não é possível estabelecer determinações universais acerca da fronteira, até a qual a dissonância pode ser impulsionada, uma vez que, quanto a este ponto, cada arte particular segue seu caráter peculiar. A representação interior, por exemplo, pode suportar muito mais no dilaceramento do que a intuição imediata. Por isso, a poesia tem o direito de prosseguir para o interior até a proximidade do tormento mais extremo do desespero e, no exterior, até a feiúra enquanto tal. Nas artes plásticas, porém, na pintura e mais ainda na escultura, a forma exterior se apresenta firme e permanente, sem novamente ser superada e, assim como os sons da música, logo novamente desaparecer de modo fugaz. A apreensão por si do feio, quando ele não encontra solução, constituiria aqui uma infração. Por causa disso, não é permitido às artes plásticas tudo o que certamente pode ser concedido à poesia dramática, já que a poesia apenas deixa momentaneamente algo aparecer e se afastar.

Para as espécies mais precisas de colisões, devemos neste momento apenas novamente indicar os pontos de vista os mais gerais. Devemos quanto a isso considerar três aspectos principais:

Em primeiro lugar, as colisões que provém dos estados puramente físicos, *naturais*, na medida em que são propriamente algo de negativo, de ruim e, assim, algo que perturba.

Em segundo lugar, as colisões espirituais que repousam sobre *bases naturais* que, embora sejam em si mesmas positivas, ainda assim trazem em si mesmas para o espírito a possibilidade de diferenças e oposições.

[269] *Em terceiro lugar*, as discórdias que encontram seu fundamento em *diferenças espirituais* e que primeiramente estão legitimadas a surgir como as oposições verdadeiramente interessantes, já que provém da *própria atividade* dos seres humanos.

α) No que concerne aos conflitos da primeira espécie, eles apenas podem valer como mera ocasião, na medida em que aqui apenas a natureza *exterior* com suas doenças, males e debilidades de outra ordem apresentam circunstâncias que perturbam a harmonia restante da vida e tem como consequência diferenças. Tais colisões não possuem nenhum interesse em si e para si e apenas são acolhidas na arte devido às discórdias que podem desenvolver-se *enquanto consequência* de um

infortúnio natural. Assim, por exemplo, na *Alceste* de Eurípedes, que também forneceu a matéria para a *Alceste* de Gluck³³, o pressuposto é a doença de Admeto. A doença enquanto tal não constituiria nenhum objeto para a autêntica arte e em Eurípedes apenas se torna objeto por meio dos indivíduos, para os quais decorre deste infortúnio uma ulterior colisão. O oráculo preconiza que Admeto deve morrer caso uma outra pessoa não se sacrifique por ele para o mundo subterrâneo³⁴. Alceste se sujeita a este sacrifício e decide morrer para impedir a morte do marido, o pai de seus filhos, o rei. Também no *Filoctetes* de Sófocles uma desgraça física fundamenta a colisão. Na viagem para Tróia, os gregos desembarcaram o sofredor em Lemnos, por causa da ferida no pé provocada pela picada de uma cobra em Crisa. Aqui o infortúnio físico é igualmente apenas o ponto de partida o mais exterior possível e a ocasião para uma colisão ulterior. Pois, segundo a profecia, Tróia deve apenas cair se as flechas de Hércules estiverem nas mãos dos assaltantes³⁵. Filoctetes se recusa a entregá-las porque teve de suportar dolorosamente, por nove anos, a injustiça do abandono. Esta recusa, assim como a injustiça do abandono, do qual ela decorre, poderia ainda ter sido apresentada de inúmeros outros modos e o autêntico interesse não reside na [270] doença e em sua pena física, e sim na oposição que provém da decisão de Filoctetes de não entregar as flechas. – De modo semelhante se passam as coisas com a peste no acampamento dos gregos que, além disso, por si mesma já é exposta como uma consequência de violações precedentes, enquanto punição; como, pois, em termos gerais, convém mais à poesia épica do que à dramática apresentar suas perturbações e obstáculos por meio de um infortúnio natural, uma tempestade, um naufrágio, uma estiagem etc. Mas em geral a arte não expõe tal desgraça como mera contingência, mas como um obstáculo e infortúnio, cuja necessidade assume justamente apenas esta forma em vez de uma outra.

β) Mas na medida em que a potência natural exterior enquanto tal não é o essencial nos interesses e nas oposições do espiritual, ela se apresenta, em segundo lugar, apenas onde se mostra ligada a relações espirituais, enquanto o terreno sobre o qual a autêntica colisão conduz para a ruptura e a discórdia. A isso pertencem todos os conflitos cujo fundamento é constituído pelo *nascimento* natural. Aqui podemos em geral distinguir de modo mais preciso três casos.

33. Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor alemão. A *Alceste* surgiu inicialmente em 1767, sendo depois reformulada entre 1775 e 1776; no prefácio a esta obra o autor expõe suas idéias estéticas e os princípios de sua reforma dramática relativa ao drama lírico (N. da T.).

34. *Untervelt*: "mundo subterrâneo" no sentido do "Hades" ou do "Inferno" (N. da T.).

35. *Anstürmenden*: "assaltantes", no caso, são os próprios guerreiros gregos; "assaltar" deve aqui ser tomado na sua primeira acepção: "ato ou efeito de assaltar; investida impetuosa; arremetida, assaltada" e não na acepção de "ataque inesperado e com emprego de força, com o fito de roubar, seqüestrar etc." (N. da T.).

αα) Em primeiro lugar, um direito ligado à natureza, como, por exemplo, o parentesco, o direito de sucessão etc., o qual, justamente por encontrar-se em união como a *naturalidade*, permite imediatamente uma *pluralidade* de determinações naturais, ao passo que o direito, a coisa, é apenas *um*. O exemplo mais importante nesta relação é a sucessão ao trono. Este direito, enquanto motivo de colisões que aqui se situam, não necessita já estar regulado e estabelecido por si mesmo, porque então o conflito logo se torna de uma espécie inteiramente diferente. Se, com efeito, a sucessão ao trono ainda não foi estabelecida por meio de leis positivas e sua ordem vigente, não pode ser considerado em si e para si como injusto o fato de que tanto o irmão mais velho quanto o irmão mais novo ou um outro parente da casa real devam reinar. Assim, uma vez que o domínio é algo qualitativo e não quantitativo como o dinheiro e os bens que, segundo sua natureza, podem ser perfeitamente divididos de um modo justo, em tal [271] herança imediatamente se apresenta a contenda e a luta. Quando, por exemplo, Édipo deixa o trono para trás sem governante, os filhos, isto é, o par tebano, permanecem face a face com o mesmo direito e as mesmas reivindicações; os irmãos certamente concordam em alternar o governo a cada ano, mas Etéocles quebra o acordo e Polínicos, para defender seu direito, marcha contra Tebas. A inimizade entre irmãos é, em geral, uma colisão presente em todas as épocas da arte, que já começa com Caim que assassina Abel. Também no *Xá-namé*, o primeiro livro de heróis persa, uma briga pela sucessão ao trono constitui o ponto de partida das lutas as mais variadas. Ferido dividiu a terra entre seus três irmãos: Selm recebeu Rum e Chawer, à Thur coube Turan e Dshin, Iredsh deveria reinar sobre a terra do Irã; mas cada um reivindica a terra do outro e as discórdias e guerras decorrentes disso não tem fim. Também na Idade Média Cristã as histórias de cisão em famílias e dinastias são inumeráveis. Mas tais desavenças aparecem elas mesmas como casuais; pois em si e para si não é necessário que irmãos incorram em inimizade, mas é preciso ainda que sejam acrescentadas circunstâncias particulares e causas superiores como, por exemplo, o nascimento em si mesmo hostil dos filhos de Édipo ou também, como na *Noiva de Messina*, é feita a tentativa de transferir a contenda dos irmãos para um destino superior. Uma colisão semelhante encontra-se na base do *Macbeth* de Shakespeare. Duncan é rei, Macbeth seu parente próximo mais velho e, por isso, o autêntico herdeiro do trono, ainda antes do filhos de Duncan. E assim, a primeira ocasião para o crime de Macbeth também é a injustiça que o rei lhe fez ao nomear seu próprio filho como sucessor do trono. Esta justificação de Macbeth, que se depreende das crônicas, Shakespeare deixou totalmente de lado, porque sua finalidade era apenas salientar o elemento horrendo na paixão de Macbeth, para assim adular o rei Jacó, que deve ter tido algum interesse [272] de ver Macbeth representado [*dargestellt*] como criminoso.

Por isso, segundo o tratamento de Shakespeare, permanece imotivado o fato de Macbeth também não matar os filhos de Duncan, e sim permitir a sua fuga e de também nenhum dos grandes lembrar deles. O conjunto da colisão da qual se trata no *Macbeth*, porém, já ultrapassa o estágio da situação que aqui deveria ser indicada.

ββ) *Em segundo lugar*, o inverso no seio deste círculo consiste em, entretanto, ser conferido, por meio dos *costumes ou das leis*, às diferenças de nascimento, que contém em si uma *injustiça*, o poder de um *limite* insuperável, de modo que estas diferenças surgem como que uma injustiça tornada natureza e, por meio disso, ocasionam colisões. A escravidão, a servidão, as diferenças de castas, a condição dos judeus em muitos Estados e, em certo sentido, a própria oposição entre o nascimento aristocrático e o burguês devem aqui ser levados em conta. O conflito reside aqui no fato de, por um lado, o ser humano possuir direitos, relações, aspirações, fins e exigências que, segundo o seu conceito, lhe pertencem como ser humano, aos quais, porém, se opõem, obstruindo ou trazendo perigo enquanto potência natural, qualquer uma das mencionadas diferenças de nascimento. Sobre esta espécie de colisão deve ser dito o seguinte.

As diferenças dos estamentos, entre os governantes e os governados etc. são sem dúvida essenciais e racionais, pois possuem seu fundamento na articulação necessária do conjunto da vida do Estado e se fazem valer, segundo todos os aspectos, por meio da espécie determinada de ocupação, de direção, do modo de sentir e da totalidade da formação espiritual. Mas uma outra coisa é quando estas diferenças devem ser determinadas por meio do *nascimento* no que diz respeito aos indivíduos, de modo que o ser humano singular está desde o berço lançado irrevogavelmente em qualquer estamento, numa casta, não por meio de si, mas devido ao acaso da natureza. Estas diferenças mostram-se, então, como apenas naturais e estão, todavia, revestidas pela suprema potência determinante. Não se trata neste caso do modo de nascimento [273] desta firmeza e poder. Pois a nação pode ter sido originalmente *uma* e a diferença natural entre os que são livres e os servos, por exemplo, ter-se apenas formado mais tarde ou a diferença das castas, dos estamentos, dos privilegiados etc. nasce de originárias diferenças nacionais e étnicas, tal como se quis sustentar nas diferenças de castas dos indianos. Para nós isto é aqui indiferente; o ponto principal reside apenas no fato de que tais relações de vida, que regulam o conjunto da existência dos seres humanos, devem ter sua origem na naturalidade e no nascimento. Segundo o conceito da coisa, a diferença dos estamentos deve sem dúvida ser vista como legítima; ao mesmo tempo, porém, não pode ser tirado o direito do indivíduo de se ordenar a este ou aquele estamento a partir de sua própria liberdade. Apenas a disposição, o talento, a habilidade e a formação devem conduzir e decidir a resolução. Mas se o direito à escolha já é desde o início anulado

pelo nascimento e o ser humano, desse modo, tornado dependente da natureza e de sua contingência, no seio desta não liberdade pode nascer um conflito entre a posição atribuída ao sujeito por meio do nascimento e a formação espiritual restante e suas exigências legítimas. Esta é uma colisão triste e infeliz, na medida em que repousa em si e para si sobre uma *injustiça* que a arte livre verdadeira não necessita respeitar. De acordo com as nossas relações atuais, as diferenças de estamento, excluído um pequeno círculo, não são ligadas ao nascimento. Esta exceção pertence apenas à dinastia reinante e ao pariato³⁶, segundo considerações superiores, fundadas no próprio conceito do Estado. De resto, o nascimento não constitui nenhuma diferença essencial quanto ao estamento no qual um indivíduo pode ou quer entrar. Por isso, porém, também unimos à exigência desta liberdade completa ao mesmo tempo também a outra exigência, que o sujeito na formação, no conhecimento, na habilidade e no modo de pensar |274| se adapte ao estamento que abraçou. Entretanto, se o nascimento se coloca como um obstáculo insuperável diante das pretensões que o ser humano, sem esta limitação, poderia satisfazer por meio de sua força e atividade espirituais, tal fato não nos vale apenas como um infortúnio, mas essencialmente como uma injustiça que ele sofreu. Uma parede divisória meramente natural e por si destituída de direito, acima da qual o elevaram o espírito, o talento, o sentimento e a formação interior e exterior, o separa do que ele seria capaz de alcançar e o natural, que apenas está estabelecido nesta determinidade legal por meio do arbítrio, se arroga opor-se aos limites intransponíveis da liberdade em si mesma legítima do espírito.

Na apreciação mais precisa de uma tal colisão, os aspectos essenciais são os seguintes:

Em primeiro lugar, o indivíduo já deve ter ultrapassado efetivamente com suas qualidades espirituais o limite natural, cuja potência deve ceder às suas aspirações e fins, caso contrário sua exigência torna-se igualmente uma tolice. Se, por exemplo, um criado, que apenas tem a formação e a habilidade de um criado, se enamora por uma princesa ou uma mulher aristocrática, ou vice-versa, tal namoro é apenas absurdo e de mau gosto, mesmo que a exposição desta paixão também seja acompanhada por toda a profundidade e pelo pleno interesse do coração ardente. Pois aqui não é então a diferença de nascimento que constitui o elemento propriamente separador, mas o conjunto do círculo dos interesses superiores, da formação ampliada, dos fins da vida e dos modos de sentimento, os quais distinguem um serviçal de uma mulher situada num nível elevado em termos de estamento, bens e

36. "Pariato": "dignidade de par do reino" (N. da T.).

hábitos sociais [*Geselligkeit*]. O amor, quando constitui o *único* ponto de união e não acolhe em si mesmo também o âmbito restante daquilo que o ser humano deve ter vivido segundo sua formação espiritual e as relações de sua classe, permanece vazio, abstrato e se refere apenas ao aspecto da sensualidade. Para ser pleno e total, o amor deveria estar conectado com o todo da [275] restante consciência, com a plena nobreza do modo de pensar e dos interesses.

O *segundo* caso que aqui se apresenta consiste no fato de a dependência do nascimento estar ligada à espiritualidade em si mesma livre e a seus fins legítimos, enquanto uma prisão que legalmente entrava. Também esta colisão possui algo em si mesmo de inestético [*Unästhetisches*], que contradiz o conceito do ideal, por mais que ela também possa ser acolhida de bom grado e por mais fácil que venha à mente servir-se dela. Se as diferenças de nascimento, a saber, se tornaram uma injustiça firme por meio de leis positivas e de sua validade, como, por exemplo, o nascimento enquanto pária, judeu e assim por diante, constitui, por um lado, ponto de vista totalmente justo que o ser humano as tome como passíveis de solução e se reconheça como livre delas na liberdade, que se revolta contra uma tal obstrução, de seu interior. O combate de tais diferenças, por isso, surge como uma legitimidade absoluta. Na medida em que, por meio da potência dos estados subsistentes, tais limites se tornam intransponíveis e se estabelecem numa necessidade invencível, o resultado apenas pode ser uma situação de infortúnio e do em si mesmo falso. Pois o ser humano racional necessita submeter-se ao que é necessário, na medida em que não possui os meios de dobrá-lo pela força, isto é, ele não deve reagir contra isso, e sim suportar em silêncio o inevitável; ele deve renunciar ao interesse e à necessidade que sucumbem em tal limite, e assim, suportar o intransponível com a coragem silenciosa da passividade e da resignação. Onde uma luta em nada ajuda, o racional consiste em sair do caminho da luta, para pelo menos poder se retrair na autonomia *formal* da liberdade subjetiva. Então a potência da injustiça não tem mais poder sobre o ser humano, ao passo que quando ele se contrapõe a ela, imediatamente experimenta toda a sua dependência. Mas nem esta abstração de uma autonomia puramente formal nem aquela luta [*Abkämpfen*] sem resultado são verdadeiramente belas.

Um *terceiro* caso, que está imediatamente conectado ao segundo, [276] afasta-se igualmente do autêntico ideal. Ele consiste no fato de os indivíduos – para os quais o nascimento reservou um privilégio certamente legítimo por meio de prescrições religiosas, de leis positivas do Estado e de estados sociais – quererem reivindicar este privilégio e o fazer valer. Então, com efeito, a autonomia segundo a efetividade positiva exterior está certamente presente, mas, enquanto subsistência do que é em si mesmo ilegítimo e irracional, ela é uma autonomia falsa e do mesmo modo pu-

ramente formal, e o conceito do ideal desapareceu. Poderíamos sem dúvida crer que o ideal está conservado, na medida em que a subjetividade anda de mãos dadas com o universal e o legal e permanece com eles em unidade consistente; por um lado, porém, o universal não tem neste caso sua força e poder *neste* indivíduo tal como o exige o ideal do heróico, e sim apenas na autoridade pública das leis positivas e em sua aplicação; por outro lado, o indivíduo apenas afirma uma injustiça e, por conseguinte, falta-lhe aquela substancialidade que, como vimos, reside igualmente no conceito do ideal. A causa [*Sache*] do sujeito ideal deve ser em si mesma verdadeira e legítima. Aqui se situam, por exemplo, o domínio legal sobre os escravos, sobre os servos, o direito de tirar a liberdade de estrangeiros ou de fazer sacrifícios aos deuses etc. — Um tal direito pode decerto ser exercido ingenuamente por indivíduos na crença de estarem defendendo seu bom direito, como na Índia, por exemplo, as castas superiores se servem de seus privilégios ou como Toas, que ordena sacrificar Orestes, ou como na Rússia os senhores dispõem livremente de seus servos; aliás, aqueles que se encontram na mais alta posição podem querer impor tais direitos enquanto direitos e leis a partir de seus interesses. Mas então seu direito é apenas um direito injusto de barbárie e eles mesmos, pelo menos *para nós*, aparecem como bárbaros que decidem e realizam o que é em si e para si injusto. A legitimidade sobre a qual se apóia o sujeito deve certamente ser respeitada e legitimada para a sua época e para o [277] espírito e nível da cultura [*Bildung*] desta época, mas para nós ela é completamente positiva e sem validade e potência. Se o indivíduo privilegiado utiliza, pois, seu direito apenas para suas finalidades privadas, baseado na paixão particular e em intenções do egoísmo, então temos diante de nós, além da barbárie, ainda um caráter ruim.

Muitas vezes já se pretendeu, por meio de tais conflitos, despertar a compaixão e também o temor — segundo as leis de Aristóteles que estabelece o temor e a compaixão como finalidade da tragédia; entretanto, nós não provamos nem medo [*Furcht*] nem respeito [*Ehrfurcht*] diante da potência de tais direitos provenientes da barbárie e do infortúnio dos tempos, e a compaixão que poderíamos sentir se transforma imediatamente em repugnância e revolta.

Por isso, o único e verdadeiro desenlace de um tal conflito pode também apenas consistir no fato de tais direitos falsos não se cumprirem, como, por exemplo, nem Ifigênia nem Orestes são sacrificados em Áulis e Táurida.

γγ) Um último aspecto das colisões, por fim, que tem seu fundamento da naturalidade, é a paixão subjetiva quando repousa sobre fundamentos naturais do temperamento e do caráter. Aqui se apresenta sobretudo, como exemplo, o ciúme de Otelo. O despotismo, a avareza, mesmo em parte também o amor, são de espécie semelhante.

Estas paixões, porém, apenas conduzem de modo essencial à colisão na medida em que são a ocasião para os indivíduos, tomados e dominados pela força de um tal sentimento, se voltarem contra o que é verdadeiramente ético e o que é em si e para si legítimo na vida dos seres humanos e, desse modo, caírem num conflito mais profundo.

Isto nos conduz à consideração de uma *terceira* espécie principal de discórdia, que encontra seu fundamento autêntico em potências espirituais e em suas diferenças, na medida em que esta oposição é provocada pelo próprio ato dos homens.

[278] γ) Anteriormente já foi observado, em referência às colisões puramente naturais, que elas apenas formam o ponto de partida para oposições ulteriores. O mesmo também acontece, em maior ou menor grau, com os conflitos da segunda espécie há pouco considerada. Nas obras de interesse mais profundo, todos os conflitos não permanecem no antagonismo apontado até o momento, mas apenas pressupõem tais perturbações e oposições como a ocasião a partir da qual as potências da vida em si e para si espirituais se destacam e se combatem umas contra as outras em suas diferenças. Mas o espiritual apenas pode ser ativado pelo espírito, e assim, para poderem surgir em sua forma autêntica, as diferenças espirituais também devem adquirir sua efetividade a partir do ato dos seres humanos.

Por um lado, portanto, temos agora uma dificuldade, um impedimento e uma violação, produzidos por meio de um ato efetivo do ser humano; por outro lado, uma violação dos interesses e das potências em si e para si legítimos. Apenas as duas determinações tomadas em conjunto fundamentam a profundidade desta última espécie de colisões.

Os principais casos que podem surgir neste círculo distinguem-se do seguinte modo:

αα) Uma vez que apenas começamos a sair do âmbito daqueles conflitos que repousam sobre a base do natural, o primeiro caso desta nova espécie ainda se encontra em união com os precedentes. Mas se a ação humana deve fundar a colisão, o natural pode apenas consistir – através do ser humano, não na medida em que ele é *espírito*, algo consumado – no fato de que o ser humano realizou algo no *não saber*, não intencionalmente, o que mais tarde se lhe mostrará como uma violação de potências éticas a serem essencialmente respeitadas. A consciência que ele mais tarde adquire sobre seu ato o impulsiona então – por meio desta violação anteriormente inconsciente, quando se lhe a imputa como tendo partido dele – para a discórdia e a contradição. O antagonismo entre a consciência e intenção *no* ato e a consciência subsequente [279] daquilo que o ato era *em si*, constitui aqui o fundamento do conflito. Édipo e Ajax podem nos valer como exemplos. O ato de Édipo,

segundo seu querer e saber, consiste no fato de, numa discussão, assassinar um homem que lhe era estranho; o não sabido, porém, foi o ato efetivo em si e para si, o assassinio de seu próprio pai. Ajax, em contrapartida, em estado de loucura mata os rebanhos dos gregos, porque os toma como sendo os próprios príncipes gregos. Quando então, com clara consciência, ele considera o acontecido, é a vergonha por seu ato que se apodera dele e o leva à colisão. Aquilo que deste modo foi sem intenção ofendido pelo ser humano, deve, contudo, ser algo que ele essencialmente deve honrar e considerar como sagrado segundo sua razão. Se este respeito e veneração constituem, em contrapartida, apenas uma mera opinião e uma falsa superstição, uma tal colisão, pelo menos para nós, não pode mais ter um interesse mais profundo.

ββ) Mas uma vez que em nosso círculo atual o conflito deve constituir uma violação *espiritual* das potências espirituais por meio do ato do ser humano, a colisão mais adequada, *em segundo lugar*, consiste na violação consciente e advinda *desta consciência* e de sua intenção. Também aqui o ponto de partida pode novamente ser constituído pela paixão, pela violência, pela loucura etc. A guerra de Tróia, por exemplo, tem seu início no rapto de Helena; a seguir, Agamenon sacrifica Ifigênia e ofende, através disso, a mãe, na medida em que mata a mais querida de suas filhas; em vista disso, Clitemnestra assassina o marido; Orestes, pelo fato de ela ter matado o pai e o rei, vingá-se por meio da morte da mãe. De modo semelhante, no *Hamlet*, o pai é morto de modo pérfido e a mãe de Hamlet insulta os manes³⁷ do morto por meio do súbito casamento com o assassino.

Também nestas colisões o ponto principal permanece no fato de ser combatido algo em si e para si ético, verdadeiro e sagrado, que o ser humano, por meio disso, incita contra si. [280] Se este não é o caso, um tal conflito permanece para nós, na medida em que possuímos uma consciência do que é verdadeiramente ético e sagrado, sem valor e essencialidade, como, por exemplo, no conhecido episódio do *Mahabharata*³⁸, "Nala e Damaianti". O rei Nala desposou Damaianti, a filha do príncipe, a quem cabia o privilégio de fazer a escolha de maneira autônoma entre os seus pretendentes. Os outros pretendentes pairam no ar como gênios, apenas Nala se encontra sobre a terra, e ela teve o bom gosto de escolher o homem como pretendente. Os gênios se encolerizam e ficam à espreita do rei Nala. Por muitos anos não

37. Manes [*Manen*]: "as almas, os espíritos dos mortos" (N. da T.).

38. *Mahabharata*, grande epopéia sânscrita atribuída a Vyasa. *Mahabharata* ou, Krsna Dvaipayana, santo hindu que, segundo a lenda, era filho do vidente Parasara e da pescadora Satyawati. Na época em que Hegel foi professor em Berlim, esta obra foi particularmente muito estudada na Universidade de Berlim (N. da T.).

podem fazer nada contra ele, já que ele não comete nenhuma transgressão. Por fim, contudo, conquistam poder sobre ele, porque ele comete um grande crime ao urinar e pisar com o pé no chão molhado de urina. Segundo a concepção indiana, esta é uma grave falta para a qual não pode deixar de haver punição. A partir de então, os gênios o possuem em seu poder; um deles infunde em Nala o prazer do jogo, o outro coloca seu irmão contra ele e Nala precisa, finalmente, ao perder o trono, partir empobrecido com Damaianti para a miséria. Por fim, ele ainda tem de suportar a separação dela, até que, depois de variadas aventuras, finalmente é de novo reconduzido à sorte anterior. O autêntico conflito em torno do qual gira o todo é apenas para os antigos indianos uma violação essencial do sagrado; segundo nossa consciência, porém, nada mais é do que uma absurdidade.

Υ) *Em terceiro lugar*, porém, a violação não precisa ser direta, isto é, não é necessário que o ato enquanto tal, tomado por si, já seja um ato colidente, mas ele apenas se torna um ato colidente por meio das relações e circunstâncias sabidas de tendência oposta e que o contradizem, sob as quais ele se realiza. Romeu e Julieta, por exemplo, se amam; no amor em si e para si não reside nenhuma violação; mas eles sabem que suas casas vivem em ódio e inimizade, que os pais [281] jamais consentirão com o matrimônio e entram, por meio deste terreno pressuposto e de discórdia, em colisão.

Estas observações muito gerais devem bastar no que concerne à situação determinada, em vista do estado universal do mundo. Se quiséssemos executar esta consideração segundo todos os seus aspectos, matizes e nuanças e julgar cada espécie possível de situação, então este capítulo por si só já daria ocasião para as discussões as mais vastas e infinitas. Pois a invenção das diferentes situações possui em si mesma uma plenitude inesgotável de possibilidades, em que sempre novamente importa, de modo essencial, a arte determinada, segundo seu gênero e modo. Por exemplo, concede-se muita coisa ao conto [*Märchen*], que para um outro modo de representação e exposição seria proibido. Mas em geral a invenção da situação constitui um ponto importante, que, pois, também muitas vezes costuma trazer grande dificuldade para os artistas. Hoje em dia ouve-se principalmente a queixa freqüente sobre a dificuldade de encontrar as matérias adequadas, das quais as circunstâncias e as situações pudessem ser retiradas. À primeira vista pode certamente parecer mais digno ao poeta, no que toca a este ponto, ser original e encontrar ele mesmo as situações para si, contudo, esta espécie de atividade própria não constitui nenhum aspecto essencial. Pois a situação não constitui o espiritual por si, não constitui a autêntica forma artística, e sim apenas concerne ao material exterior, no qual e junto ao qual um caráter e um ânimo devem desdobrar-se e expor-se. Apenas na elaboração deste início exterior em ações e caracteres se mos-

tra a atividade autenticamente artística. Por conseguinte, não é necessário que sejamos gratos ao poeta por ter ele mesmo elaborado este aspecto não poético [*undichterische*]; e deve permanecer-lhe permitido sempre novamente extrair [*schöpfen*] do que já está dado, da história, das lendas, dos mitos e das crônicas, inclusive dos materiais e das situações já elaborados artisticamente; tal como na pintura o exterior da situação foi extraído das lendas dos [282] santos e muitas vezes retomado de modo idêntico. A autêntica produção artística em tal exposição reside muito mais fundo do que no descobrimento de situações determinadas. — Algo semelhante também se passa com a riqueza dos estados e complicações apresentados. Quanto a isso, louvou-se muitas vezes a arte recente pelo fato de, em comparação com os antigos, apresentar uma fantasia infinitamente mais fecunda, e, de fato, nas obras de arte da idade média e da época moderna também se encontram a maior multiplicidade e alternância de situações, fatos, acontecimentos e destinos. Mas mediante esta plenitude exterior nada se resolveu. A despeito dela dispomos apenas de poucos dramas e de poucos poemas épicos excelentes. Pois a questão principal não é o curso e a mudança externos dos acontecimentos, de modo que, enquanto acontecimentos e histórias, eles esgotam o conteúdo da obra de arte, e sim a configuração ética e espiritual e os grandes movimentos do ânimo e do caráter, os quais se mostram e se descobrem por meio do processo desta configuração.

Se olharmos agora para o ponto a partir do qual devemos prosseguir, por um lado, as circunstâncias, os estados e as relações determinados, exteriores e interiores, primeiramente se transformam em situação por meio do *ânimo*, da *paixão*, que os apreendem e neles se mantêm. Por outro lado, vimos que a situação em sua determinidade se diferencia em oposições, obstáculos, complicações e *violações*, de modo que o ânimo, por meio das circunstâncias atingidas, se sente provocado a *agir* [*agieren*] necessariamente *contra* o que perturba e obstrui, que se opõe às suas finalidades e paixões. Neste sentido, a autêntica ação [*Aktion*] apenas começa quando saiu à luz a oposição que a situação continha. Mas na medida em que a ação colidente *viola* um lado que se lhe opõe, ela suscita contra si nesta diferença a potência atacada e oposta e, assim, à *ação* [*Aktion*] está imediatamente associada a *reação* [*Reaktion*]. Apenas então entra em cena o ideal [283] em determinidade e movimento plenos. Pois agora dois interesses, arrancados de sua harmonia, se opõem *lutando* um contra o outro e, em sua contradição recíproca, exigem necessariamente uma *solução*.

Este movimento, pois, tomado enquanto um todo, não pertence mais ao âmbito da situação e seus conflitos, mas conduz para a consideração do que anteriormente designamos como a autêntica ação [*Handlung*].

3. A Ação

Segundo a gradação que até agora seguimos, a *ação* constitui o *terceiro estágio*, depois do *estado universal do mundo* e da *situação* determinada.

Já vimos que a ação, em sua relação *exterior* com o capítulo precedente, pressupõe circunstâncias que conduzem às colisões, à ação e à reação. Não é possível afirmar de modo determinado onde a ação, no que se refere a estas pressuposições, deve ter seu *início*. Pois o que, por um lado, aparece como início, pode, por outro lado, novamente mostrar-se como resultado de complicações anteriores, que nesta medida poderiam fornecer o autêntico começo. Mas estas complicações são novamente elas mesmas apenas um resultado de colisões precedentes e assim por diante. Na casa de Agamenon, por exemplo, Ifigênia reconcilia em Táurida a culpa e o infortúnio da casa. Aqui o início constituiria a salvação de Ifigênia por Diana que a leva a Táurida; esta circunstância, porém, é apenas a seqüência de outros acontecimentos, a saber, do sacrifício em Áulis que novamente é condicionado pela ofensa de Menelau, de quem Páris rapta Helena e assim sucessivamente até o famoso ovo de Leda³⁹. Igualmente a matéria que é manuseada na Ifigênia em Táurida contém de novo como pressuposto o assassinio de Agamenon e toda a seqüência de delitos na casa de Tântalo. Algo semelhante se passa com o ciclo mitológico tebano. Se uma ação tivesse de ser representada [*zur Darstellung kommen*] com toda a |284| série de suas pressuposições, apenas a arte poética poderia solucionar esta tarefa. Pois, de acordo com o adágio, tal execução já se tornou algo enfadonho e foi considerada como questão da prosa, em vista de cuja minúcia se estabeleceu como lei da poesia a exigência de conduzir o ouvinte imediatamente *in media res*⁴⁰. O fundamento mais profundo de não haver interesse para a arte em fazer o começo com o primeiro início exterior da ação determinada reside no fato de que um tal início é apenas o começo em vista do decurso natural, exterior, e que a conexão da ação, com este início, refere-se apenas à unidade empírica do fenômeno, mas que pode ser indiferente para o autêntico conteúdo da própria ação. A unidade imediatamente exterior ainda continuará presente mesmo que apenas um e mesmo indivíduo deva fornecer o fio que amarra diferentes acontecimentos. O conjunto das circunstâncias da vida, dos atos, dos destinos são sem dúvida o que formam [*das Bildende*] o indivíduo,

39. Leda era filha do rei da Etólia, Téstio, e de Eurítimes. Téstio deu a mão de Leda a Tíndaro, quando este se refugiou na Etólia, depois de ter sido expulso da Lacedemônia por Hipocoonte e seus filhos. Conta-se que Zeus procurou Leda sob a forma de cisne, e dos amores do deus e da rainha resultou que Leda pôs dois ovos, dos quais saíram dois casais de crianças: Pólux e Cliternestra e Helena e Castor, sendo uma criança de cada ovo filha de Zeus, e as duas restantes filhas de Tíndaro (N. da T.).

40. Em latim no original: "ao meio da ação" (N. da T.).

mas sua própria natureza, o verdadeiro núcleo de sua mentalidade e capacidade, surge independente disso *numa* grande situação e ação, em cujo decurso se descobre o que ele é, ao passo que antes desta grande situação e ação, ele apenas era conhecido segundo seu nome e sua exterioridade.

O início da ação não deve, portanto, ser procurado naquele começo *empírico*, e sim apenas devem ser apreendidas as circunstâncias que, abraçadas pelo ânimo individual e suas necessidades, justamente produzem a colisão determinada, cujo conflito e solução constituem a ação particular. Homero, por exemplo, começa na *Iliada* imediatamente, de modo determinado, com a questão que lhe importa, a raiva de Aquiles, e não relata antes os acontecimentos precedentes ou a história da vida de Aquiles, e sim nos oferece imediatamente o conflito específico e, na verdade, de um modo que um grande interesse constitui o pano de fundo de seu quadro.

[285] A exposição da ação enquanto um movimento em si mesmo total de ação, reação e solução de sua luta pertence especialmente à poesia, pois às demais artes é apenas facultada a apreensão de um momento no decurso da ação e de seu produzir-se [*Sichbegeben*]. Parece, certamente, que neste ponto, por um lado, as demais artes ultrapassam a poesia, devido à riqueza de seus meios, na medida em que para elas não apenas o conjunto da forma exterior está à disposição, e sim também a expressão por meio de gestos assim como a referência destes às formas circundantes e o reflexo em outros objetos que ainda se agrupam em torno. Tudo isso, porém, são meios de expressão que não se igualam em vista da clareza do discurso. A ação é a revelação mais clara do indivíduo, de seu modo de pensar como também de seus fins; o que o ser humano é em seu fundamento mais interior apenas por seu agir chega à efetividade; e o agir, devido à sua origem espiritual, adquire também apenas na expressão espiritual, no discurso, sua maior clareza e determinidade.

Quando falamos em geral do agir, a concepção que costumeiramente temos é de que ele possui a mais incerta multiplicidade. Para a arte, entretanto, o círculo das ações adequadas à sua exposição permanece, no todo, limitado, pois a arte apenas precisa percorrer o círculo do agir tornado necessário pela Idéia.

Nesta relação devemos ressaltar na ação, na medida em que a arte tem de empreender a sua exposição, três pontos principais que se deduzem do que segue. A situação e seu conflito são os que estimulam [*das Erregende*] de modo geral; mas o próprio movimento, a diferença do ideal em sua atividade, apenas surge por meio da reação. Este movimento contém, pois:

Em primeiro lugar, as potências universais que formam o Conteúdo e a finalidade essenciais pelos quais se age.

Em segundo lugar, a efetuação destas potências por meio dos indivíduos agentes.

[286] *Em terceiro lugar*, estes dois aspectos devem reunir-se naquilo que aqui pretendemos designar de modo universal como sendo o *caráter*.

a. As potências universais do agir

α) Por mais que na consideração do agir também nos encontremos no estágio da determinidade e da diferença do ideal, cada aspecto da oposição, para os quais se revelam os conflitos, deve, no verdadeiramente belo, ainda trazer em si a marca do ideal e não pode, por isso, dispensar a racionalidade e legitimidade. Interesses de natureza ideal devem combater-se, de tal modo que se oponham potência contra potência. Estes interesses são as necessidades essenciais do peito humano, os fins em si mesmos necessários do agir, em si mesmos legítimos e racionais e, desse modo, justamente as potências universais, eternas, da existência espiritual: não o próprio divino absoluto, mas os filhos da única Idéia absoluta e, por isso, dominante e legítima; filhos da única verdade universal, embora apenas momentos determinados e particulares dela. Certamente os filhos podem, por meio de sua determinidade, entrar em oposição, mas devem possuir em si mesmo essencialidade, não obstante sua diferença, para aparecerem como o ideal determinado. Estes são os grandes motivos da arte, as eternas relações religiosas e éticas: família, pátria, Estado, igreja, glória, amizade, estamento, dignidade, no mundo do romântico [*des Romantischen*]⁴¹ particularmente a honra e o amor etc. Estas potências são distintas quanto ao grau de sua validade, mas todas são em si mesmas racionais. Ao mesmo tempo, elas são as potências do ânimo humano que o ser humano, pelo fato de ser humano, deve reconhecer, deixar imperar em si mesmo e efetuar. Elas não devem, todavia, se apresentar apenas como direitos de uma legislação positiva. Pois em parte a Forma da legislação positiva, como vimos, já contraria o conceito e a forma do ideal, em parte o conteúdo dos direitos positivos pode constituir o em si e para si injusto, por mais que este também tenha tomado a Forma da lei. Mas aquelas relações [287] não são o que apenas está afirmado⁴² externamente, e sim os poderes em si e para si substanciais que, justamente por conterem em si mesmo o verdadeiro Conteúdo do divino e do humano, também permanecem, pois, o elemento impulsionador na ação e o que por fim constantemente se realiza.

Desta espécie são, por exemplo, os interesses e fins que se combatem na *Antígona* de Sófocles. Creonte, o rei, decretou como chefe da cidade a rigorosa ordem que o filho de Édipo, que se opôs a Tebas como inimigo da pátria, não deve ter a honra do sepultamento. Nesta ordem reside uma legitimidade essencial, a pre-

41. Trata-se da "Forma de arte romântica" (N. da T.).

42. *Das Feststehende* numa tradução menos literal: "o positivo" (N. da T.).

ocupação pelo bem de toda a cidade. Mas Antígona está animada por uma potência igualmente ética, pelo amor sagrado ao irmão que ela não pode deixar insepulto como presa dos pássaros. Não realizar o dever do sepultamento seria atentar contra a piedade familiar, e, por isso, ela viola a ordem de Creonte.

β) As colisões podem certamente ser introduzidas do modo o mais variado possível; mas a necessidade da reação não deve ser ocasionada por algo bizarro ou adverso, e sim por meio de algo em si mesmo racional e legítimo. Assim, por exemplo, a colisão no conhecido poema alemão de Hartmann von der Aue, *O Pobre Henrique*⁴³, é repulsiva. O herói é acometido de lepra, uma doença incurável, e se dirige em busca de ajuda aos monges de Salermo. Estes exigem que um ser humano deve sacrificar-se espontaneamente por ele, uma vez que o remédio necessário para ele apenas poderia ser preparado a partir de um coração humano. Uma pobre moça que ama o cavaleiro decide-se voluntariamente pela morte e vai com ele para a Itália. Isto é completamente bárbaro; por isso, o amor silencioso e a doação comovente da moça não podem provocar seu efeito pleno. Nos antigos certamente também surge o sacrifício humano como colisão – como na história de Ifigênia, por exemplo, que primeiramente deve ser sacrificada e a seguir sacrificar ela mesma o irmão; por um lado, porém, este conflito [288] está em conexão com outras relações em si mesmas legítimas, por outro lado, como já foi observado anteriormente, o racional reside no fato de que tanto Ifigênia como também Orestes são salvos e a violência daquela colisão destituída de direito é rompida. É o que, na verdade, também ocorre no poema mencionado de Hartmann von der Aue, na medida em que Henrique, não querendo por fim aceitar o sacrifício, é libertado de sua doença por meio da ajuda de Deus e a moça recompensada por seu amor fiel.

Àquelas potências afirmativas, anteriormente mencionadas, unem-se imediatamente outras opostas, a saber, as potências do negativo, da ruindade e do mau em geral. O meramente negativo, porém, não deve encontrar sua posição na exposição ideal de uma ação enquanto o fundamento essencial da reação necessária. A realidade do negativo pode certamente corresponder ao negativo e à sua essência e natureza; mas se o conceito e a finalidade interiores já são em si mesmos nulos, a fealdade já interna permite ainda menos uma autêntica beleza em sua realidade exterior. A sofística da paixão pode certamente, por meio da habilidade, da força e da energia do caráter, fazer a tentativa de introduzir no negativo aspectos positivos; mas então, todavia, apenas mantemos a intuição de uma sepultura disfarçada. Pois

43. Hartmann von der Aue nasceu por volta de 1160-1165 e morreu por volta de 1210. *Der Arme Heinrich* é um poema épico do fim do século XII sobre Cavalaria, que descreve o conflito entre a honra humana e a devoção a Deus (N. da T.).

o que é somente negativo é em geral em si mesmo insípido e achatado e nos deixa, por isso, ou vazios ou nos repele, seja etc. pois, utilizado como motivo de uma ação ou meramente como meio para produzir a reação de um outro. A crueldade, o infortúnio, a aspereza da violência e a severidade da prepotência ainda podem ser mantidos em união e suportados na representação, quando são elevados e carregados por meio da grandeza plena de Conteúdo do caráter e da finalidade; mas o mal enquanto tal, a inveja, a covardia e a infâmia, são e permanecem apenas repugnantes. O diabo por si é, por isso, uma figura ruim, não utilizável esteticamente; pois ele nada mais é do que a mentira em si mesma e, por isso, uma pessoa sumamente [289] prosaica. Igualmente as fúrias do ódio e tantas outras alegorias posteriores de espécie semelhante são certamente potências, mas sem a autonomia e a consistência afirmativas, e são desfavoráveis para a exposição ideal, embora também deva nesta relação ser estabelecida uma grande diferença entre o que é permitido e o que é proibido para as artes particulares e o modo segundo o qual levam imediatamente seu objeto diante da intuição ou não. O mal, todavia, é em geral em si mesmo estéril e destituído de Conteúdo, porque dele não sai nada mais a não ser o que é apenas negativo, a destruição e o infortúnio, ao passo que a autêntica arte deve fornecer-nos a visão de uma harmonia em si mesma. Especialmente a baixaza é desprezível, porque decorre da inveja e do ódio em relação ao que é nobre e não hesita em também inverter o que é em si mesmo legítimo como meio a favor da própria paixão ruim ou vergonhosa. Os grandes poetas e artistas da Antigüidade não nos oferecem, por isso, a visão da maldade e da abjeção; Shakespeare, em contrapartida, nos apresenta em *Lear*, por exemplo, o mal em toda a sua atrocidade. O velho Lear divide o reino entre suas filhas e é tão insensato a ponto de confiar nas palavras falsas e adadoras delas e ignorar a muda e fiel Cordélia. Tal coisa já é por si insensata e demente, e assim a mais ignominiosa ingratidão e indignidade das filhas mais velhas e de seus maridos o levam à loucura efetiva. De um outro modo, novamente os heróis da tragédia francesa com freqüência se pavoneiam e se inflam enfaticamente, em vista dos maiores e mais dignos motivos e fazem grandes pompas com sua honra e dignidade, mas igualmente destroem de novo a representação destes motivos por meio do que eles, os heróis, são efetivamente e realizam. Especialmente, porém, em época recente tornou-se moda o dilema interior inconsistente que atravessa as dissonâncias as mais adversas e que chegou a fazer um humor da atrocidade e uma grotesca ironia [*Fratzenhaftigkeit der Ironie*]⁴⁴, na qual se aprazia, por exemplo, E. T. A. Hoffmann⁴⁵.

44. *Fratzenhaftigkeit* literalmente "o traço de fazer caretas [*Fratzen*]" (N. da T.).

45. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) (N. da T.).

[290] γ) O verdadeiro conteúdo da ação ideal deve, portanto, apenas ser fornecido pelas potências em si mesmas afirmativas e substanciais. Quando são representadas [*zur Darstellung kommen*], estas forças impulsionadoras não devem, contudo, surgir em sua universalidade enquanto tal, embora sejam no seio da efetividade do agir os momentos essenciais da Idéia, e sim devem ser configuradas em *individuos autônomos*. Se isto não acontece, elas permanecem pensamentos universais ou representações abstratas que não pertencem ao âmbito da arte. Quanto menos elas, na verdade, devem ter sua origem em meras arbitrariedades da fantasia, tanto mais devem prosseguir para a determinidade e acabamento e, desse modo, aparecer como em si mesmas individualizadas. Mas esta determinidade não pode nem expandir-se até a particularidade da existência exterior nem contrair-se na interioridade subjetiva, porque de outro modo a individualidade das potências universais também deveria ser introduzida em todas as complicações da existência finita. Não há, por conseguinte, segundo este aspecto, nenhuma plena seriedade quanto a determinidade de sua individualidade.

Os deuses gregos podem ser mencionados como o exemplo mais claro de tal fenômeno e domínio das forças universais em sua forma autônoma. Qualquer que seja o modo no qual se apresentem, estão sempre beatos e serenos. Como deuses individuais, particulares, eles certamente entram em luta, mas mesmo neste conflito não há, por fim, seriedade no sentido de se concentrarem com toda a consequência enérgica do caráter e da paixão sobre uma finalidade determinada e nesta luta encontrarem seu oásis. Eles apenas se intrometem aqui e ali, tornam um interesse determinado em casos concretos um interesse também seu, mas igualmente também abandonam o assunto e retornam beatos de volta para o alto Olimpo. Assim vemos os deuses de Homero em luta e guerra uns contra os outros; isso reside em sua determinidade, mas eles permanecem, contudo, as essências [291] e determinidades universais. A batalha, por exemplo, começa a se tornar furiosa; os heróis aparecem uns após os outros; então os indivíduos perdem-se na fúria e briga geral; não são mais as particularidades específicas que se deixam distinguir; um ímpeto e espírito universal rugem e luta – e agora são as potências universais, os próprios deuses que entram na luta. Mas eles sempre novamente se retraem de tal complicação e diferença para a sua autonomia e repouso. Pois a individualidade de sua forma sem dúvida os conduz para contingências, mas pelo fato de o universal divino ser neles preponderante, o individual permanece apenas forma exterior, em vez de conduzi-los completamente para a verdadeira subjetividade interior. A determinidade é uma forma que em maior ou menor grau apenas se ajusta à divindade. Mas esta autonomia e repouso despreocupados fornecem-lhes justamente a individualidade plástica, que não se preocupa e nem sofre com o determinado. Por

isso, também não há nenhuma conseqüência consistente junto ao agir na efetividade concreta dos deuses de Homero, embora constantemente entrem em atividade alternante variada, uma vez que apenas a matéria e o interesse dos acontecimentos humanos temporais podem dar-lhes algo a fazer. De modo semelhante encontramos nos deuses gregos ainda outras particularidades peculiares que não se deixam sempre reconduzir ao conceito universal de cada deus determinado: Mercúrio, por exemplo, é o matador de Argos, Apolo, o matador da serpente, Júpiter tem inumeráveis namoros e pendura Juno a uma bigorna etc. Estas e tantas outras histórias são meros apêndices que se prendem aos deuses sob seu aspecto natural, por meio do simbolismo e da alegoria, cuja origem mais precisa deveremos mais tarde ainda indicar.

Na arte moderna mostra-se certamente também uma apreensão das potências determinadas e ao mesmo tempo em si mesmas universais. Mas estas são em grande parte apenas alegorias estéreis e frias, [292] por exemplo, do ódio, da inveja, do ciúme, em geral das virtudes e dos vícios, da fé, da esperança, do amor, da fidelidade etc., nos quais não depositamos crença alguma. Pois em nós, nas representações [*Darstellungen*] da arte, é apenas pela subjetividade concreta que sentimos um interesse mais profundo, de tal modo que não queremos ver diante de nós aquelas abstrações por si mesmas, mas apenas enquanto momentos e aspectos dos caracteres humanos e de suas particularidade e totalidade. De modo semelhante, também os anjos não possuem nenhuma universalidade e autonomia em si mesmos como Marte, Vênus, Apolo etc. ou como Oceano e Hélio, mas são certamente para a representação, enquanto servidores particulares da única essência divina substancial, que não se dispersa em tais individualidades autônomas tal como as mostra o círculo dos deuses gregos. Não temos, por isso, a visão [*Anschauung*] de muitas potências objetivas que repousam em si mesmas, que por si poderiam vir à exposição como indivíduos divinos, mas antes encontramos o Conteúdo essencial deles ou como efetivado objetivamente no único Deus ou como efetivado no modo particular e subjetivo em caracteres e ações humanos. Mas naquela autonomização e individualização a exposição ideal dos deuses encontra precisamente sua origem.

b. Os indivíduos agentes

Nos ideais dos deuses, como acabamos de considerar, não é difícil para a arte conservar para si a idealidade exigida. Mas tão logo se trata da ação concreta, surge para a exposição uma dificuldade peculiar. Os deuses, com efeito, e as potências universais em geral são certamente aquilo que move e impulsiona, mas na efetividade não se pode atribuir-lhes o agir autêntico e individual, e sim o agir cabe aos seres humanos. Desse modo, resultam dois lados distintos. De um lado estão aquelas

potências universais em sua substancialidade repousando sobre si e, por isso, mais abstrata; [293] do outro lado estão os indivíduos humanos, aos quais pertence a resolução e a última decisão para a ação como também para a sua realização efetiva. Segundo a verdade, as forças eternas dominadoras são imanentes ao si mesmo [*dem Selbst*] dos seres humanos, elas constituem o aspecto substancial de seu caráter; entretanto, na medida em que são apreendidas em sua divindade mesma como indivíduos e, assim, como exclusivas⁴⁶, entram imediatamente em uma relação exterior com o sujeito. É isto que introduz aqui a dificuldade essencial. Pois nesta relação entre os deuses e os homens reside imediatamente uma contradição. Por um lado, o conteúdo dos deuses é a propriedade, a paixão individual, a decisão e a vontade dos seres humanos; por outro lado, porém, os deuses não são, enquanto em si e para si existentes, apenas independentes do sujeito singular, mas são apreendidos e ressaltados enquanto forças que o impulsionam e o determinam, de tal modo que as mesmas determinações são expostas uma vez na individualidade divina autônoma, outra vez como o elemento mais próprio do peito humano. Desse modo, tanto a livre autonomia dos deuses quanto a liberdade dos indivíduos agentes encontram-se colocadas em perigo. Sobretudo, quando é concedida aos deuses a potência do comando, é a autonomia humana que sofre, a qual, todavia, estabelecemos como a exigência completamente essencial para o ideal da arte. Trata-se da mesma relação que também é colocada em questão nas representações da religião cristã. Assim, considera-se, por exemplo, que o espírito de Deus conduz a Deus. Mas então o interior humano pode aparecer como o terreno meramente passivo sobre o qual atua o espírito de Deus, e a vontade humana é aniquilada em sua liberdade, na medida em que o decreto divino deste efeito permanece para ela como que uma espécie de *fatum*, do qual ela não participa mais com seu próprio si mesmo [*eigenen Selbst*].

α) Se esta relação é, pois, estabelecida de tal modo que o ser humano atuante se contrapõe externamente ao Deus enquanto o substancial, a relação de ambos permanece totalmente prosaica. [294] Pois Deus ordena e o ser humano deve apenas obedecer. Mesmo grandes poetas não conseguiram manter-se livres da exterioridade recíproca entre os deuses e os homens. Em Sófocles, por exemplo, Filoctetes, depois de ter frustrado a impostura de Ulisses, persiste em sua decisão de não voltar ao acampamento dos gregos, até que por fim Hércules surge como *Deus ex machina*⁴⁷ e ordena que ele ceda ao desejo de Neptólemo. Certamente o conteúdo desta aparição [*Erscheinung*] é suficientemente motivado e ela mesma é esperada; mas a pró-

46. *Ausschließend* literalmente “excludente” (N. da T.).

47. Expediente da tragédia antiga para solucionar casos complicados, em que era trazido à cena, por meio de mecanismos, um deus personificado num ator. Aristóteles se refere ao *Deus ex machina* no capítulo XV da *Poética* (N. da T.).

pria reviravolta permanece sempre estranha e exterior, e em suas tragédias mais nobres Sófocles não emprega esta espécie de exposição, na qual, se ela dá mais um passo adiante, os deuses se tornam máquinas mortas e os indivíduos meros instrumentos de um arbítrio que lhes é estranho.

Particularmente na poesia épica surgem de um modo semelhante intervenções de deuses, as quais aparecem como exteriores à liberdade humana. Hermes, por exemplo, conduz Príamo a Aquiles; Apolo golpeia Pátroclo nas costas e põe fim à sua vida. Do mesmo modo, freqüentemente são empregados traços mitológicos de modo que surgem como um *ser* exterior aos indivíduos. Aquiles, por exemplo, foi mergulhado por sua mãe no Estige e, desse modo, tornou-se invulnerável e invencível, exceto nos calcanhares. Se nos representarmos isso segundo o entendimento [*in verständiger Weise*], desaparece toda coragem, e, de um traço do espírito, o todo da essência heróica de Aquiles torna-se uma mera qualidade física. Ao épico, porém, um tal modo de exposição pode ser muito mais permitido do que ao dramático, já que no épico o aspecto da interioridade recua no que diz respeito à intenção na execução dos fins e deixa em geral à exterioridade um espaço mais amplo de jogo⁴⁸. Por isso, aquela reflexão do mero entendimento que imputa ao poeta o absurdo de que seus heróis não são heróis, deve apresentar-se com a máxima cautela, pois também em tais traços pode ser conservada, como imediatamente ainda veremos, a relação poética [295] entre os deuses e os homens. Em contrapartida, o prosaico se faz imediatamente valer se, além disso, as potências, que são apresentadas como autônomas, são em si mesmas destituídas de substância e apenas pertencem ao arbítrio fantástico e à bizarrice de uma falsa originalidade.

β) A relação autenticamente ideal consiste na identidade entre os deuses e os homens que, mesmo quando as potências universais são confrontadas como livres e autônomas com as pessoas atuantes e suas paixões, ainda deve estar presente. O conteúdo dos deuses, a saber, deve mostrar-se imediatamente como o interior próprio dos indivíduos, de tal modo que, por um lado, as forças dominantes apareçam por si individualizadas, mas por outro lado isto que é exterior aos seres humanos se mostre como imanente ao seu espírito e caráter. Permanece, pois, tarefa [*Sache*] do artista mediar a diferenciação [*Unterschiedenheit*] dos dois aspectos e amarrá-los com um vínculo sutil, na medida em que faz notar os inícios no interior humano, mas igualmente ressalta o universal e o essencial que nele imperam e os levam por si individualizados à intuição. O ânimo do homem deve revelar-se nos deuses que são as autônomas Formas universais para o que impulsiona e governa em seu interior. Então apenas os deuses são ao mesmo tempo os deuses de seu próprio peito.

48. O "épico" e o "dramático" significam aqui "poesia épica" e "poesia dramática" (N. da T.).

Quando, por exemplo, ouvimos nos antigos que Vênus ou Amor forçaram o coração, Vênus e Amor são inicialmente sem dúvida forças externas ao ser humano, mas o amor é do mesmo modo um movimento e uma paixão que pertence ao peito humano enquanto tal e constitui seu próprio interior. No mesmo sentido fala-se com frequência das Eumênides. Inicialmente representamos as virgens vingadoras como fúrias que perseguem externamente o criminoso. Mas esta perseguição é igualmente a fúria interior que atravessa o peito do criminoso, e Sófocles também emprega as fúrias no sentido do interior e próprio do ser humano, como, por exemplo, no *Édipo em Colono* (v. 1434)⁴⁹ [296] elas designam as Erínias do próprio Édipo e significam a maldição do pai, o poder de seu ânimo ofendido sobre os filhos. Por conseguinte, temos e não temos razão quando sempre esclarecemos os deuses em geral ou como potências apenas exteriores aos seres humanos ou como potências que lhes são apenas inerentes internamente. Pois eles são as duas coisas. Por isso, em Homero o atuar dos deuses e o atuar dos homens sempre se cruzam; os deuses parecem realizar o que é estranho aos seres humanos e, contudo, fazem de fato apenas aquilo que constitui a substância do ânimo interior dos homens. Na *Ilíada*, por exemplo, quando Aquiles em discussão com Agamenon quer levantar a espada, Atena aparece por trás dele e, apenas visível para ele, agarra seus cabelos dourados. Hera, preocupada tanto com Aquiles quanto com Agamenon, a envia do Olimpo e seu surgimento aparece completamente independente do ânimo de Aquiles. Por outro lado, porém, não é difícil compreender que a Atena que aparece subitamente, a prudência [*Besonnenheit*] que inibe a ira do herói, é de espécie interiorizada, e o todo um acontecimento que se sucede no ânimo de Aquiles. Aliás, Homero mesmo o insinua em alguns versos anteriores (*Ilíada*, I, v. 190 ss.), ao descrever como Aquiles delibera em seu peito:

ἦ ὃ γε φάσγανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
 τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρείδην ἐναρίζοι,
 ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν⁵⁰.

Esta interrupção interior da ira, este freio que é um poder estranho à ira, o poeta épico tem aqui o pleno direito de expor como um acontecimento externo, porque Aquiles aparece de início inteiramente apenas tomado pela ira. De modo

49. No diálogo entre Antígone e Polínicos, este diz: "Não me detenhas! Este é o caminho que seguirei, apesar de nosso pai e suas Erínias o terem feito desgraçado e funesto" (vv. 1433-35, baseamo-nos em diferentes traduções) (N. da T.).

50. "Se ele deve, tirando a seguir a espada cortante de sua cintura, / Despedaçar e aniquilar o Átrida / Ou acalmar o ódio e dominar a alma valente" (tradução a partir da versão de Voss para o alemão) (N. da T.).

semelhante encontramos na *Odisséia* a Minerva como acompanhante de Telêmaco. Este acompanhamento já é mais difícil de ser apreendido enquanto um acompanhamento que é ao mesmo tempo interior ao peito de Telêmaco, embora também aqui não falte a conexão entre o exterior [297] e o interior. É isto que constitui em geral a serenidade dos deuses homéricos e a ironia em sua veneração, no fato de sua autonomia e seriedade igualmente de novo se solucionar, na medida em que eles se mostram como as próprias potências do ânimo humano e, desse modo, permitem que os seres humanos neles, ou seja, nos deuses, sejam junto a si mesmos.

No entanto, não necessitamos procurar muito longe por um exemplo completo da transformação de tal maquinaria divina meramente exterior em algo subjetivo, em liberdade e em beleza ética. Goethe realizou em sua *Ifigênia em Táurida* o que há de mais admirável e belo a este respeito. Em Eurípedes, Orestes rouba junto com Ifigênia a imagem de Diana. Tal ato nada mais é do que um roubo. Toas aparece e dá a ordem de persegui-los para que se lhes tire a estátua da deusa, até que, por fim, surge Atena de modo inteiramente prosaico e ordena que Toas se detenha, uma vez que ela, aliás, já dera a ordem a Poseidon e que este, por desejá-la, levou Orestes longe para dentro do mar. Toas obedece imediatamente, assim respondendo à advertência da deusa (v. 1442 ss.): “Senhora Atena, quem ouvindo os deuses, não os obedece, não tem juízo. Pois como poderia ser bela a luta com os deuses poderosos?”

Nesta relação não vemos nada mais a não ser uma ordem seca e externa de Atena e uma mera obediência igualmente destituída de conteúdo por parte de Toas. Em Goethe, em contrapartida, Ifigênia se transforma na deusa e confia a verdade a si mesma, no peito humano. Neste sentido, ela surge para Toas e diz:

Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
Allein das Recht? drückt denn Unmögliches
Nur er an die gewaltge Heldenbrust?⁵¹

O que em Eurípedes produz a *ordem* de Atena, a conversão de Toas, a Ifigênia de Goethe procura efetuar, e de fato efetua, por meio de sentimentos e representações profundos, que ela opõe a Toas.

[298] Auf und ab
Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn.
Noch schwerem übel, wenn es mir mißlingt:
Allein euch leg's auf die Knie! Wenn

51. “Apenas o homem tem, pois, direito / ao ato inaudito? Apenas ela imprime / a impossibilidade no valente peito heróico?”, ato V, cena 3. A peça *Ifigênia em Táuride* é do ano de 1786. Para que o leitor possa conferir as passagens, indicamos a tradução de Carlos Alberto Nunes, *Ifigênia em Táuride*, São Paulo, Instituto Hans Staden, 1964 (N. da T.).

O BELO ARTÍSTICO OU O IDEAL

Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit! –⁵²

E quando Toas lhe responde:

Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?⁵³

ela responde com a mais afetuosa e pura fé:

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt. –⁵⁴

Confiando na grandeza da dignidade de Toas, ela apela para a sua generosidade e doçura, comovendo-o e dominando-o, extraindo dele de modo humano e belo a permissão de voltar para os seus. Pois apenas isso é necessário. Ela não necessita da imagem da deusa e pode afastar-se sem astúcia e logro, pois Goethe interpreta de modo humano e reconciliador, com infinita beleza, a ambígua sentença divina:

Bringst du die Schwester, die auf Tauris' Ufer
Im Heiligtume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch –⁵⁵

no sentido de que a pura e santa Ifigênia é a irmã, a imagem dos deuses e a protetora da casa.

Schön und herrlich zeigt sich mir
der Göttin Rat,⁵⁶

52. "Vem e vai / No peito um empreendimento ousado: / Não me privarei da grande responsabilidade, / De maior mal ainda, caso fracasse: / Apenas ao senhor o coloco sobre os joelhos! / Se fores verdadeiro, tal como sois louvado, / Mostre-o com vossa assistência e glorifique / Por meio de mim, a verdade! [...]" ato V, cena 3 (N. da T.).
53. "Você acredita que / O rude Cita, o bárbaro, ouvirá a voz / Da verdade e da humanidade, que Atreus / O grego, não acolheu?" ato V, cena 3 (N. da T.).
54. "Todos a ouvem, / Seja onde tiver nascido, em / Cujos peito a fonte da vida / flui de modo puro e sem entraves. [...]" ato V, cena 3 (N. da T.).
55. "Se trouxeres a irmã que permanece / Contra a vontade no santuário às margens de Táurida / Para a Grécia, a maldição cessará. [...]" ato V, cena 6 (N. da T.).
56. "Belo e esplêndido se mostra para mim / O conselho da deusa," ato V, cena 6 (N. da T.).

diz Orestes para Toas e Ifigênia;

Gleich einem heiligen Bilde,
 Daran der Stadt unwandelbar Geschick
 [299] Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
 Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses:
 Bewahrte dich einer heiligen Stille
 Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
 Da alle Rettung auf der weiten Erde
 Verloren schien, gibst du uns alles wieder.⁵⁷

Ifigênia já anteriormente afirmou-se diante de Orestes, neste modo salvador e reconciliador, mediante a pureza e a beleza ética de seu ânimo interior. Seu reconhecimento o coloca, na verdade, em fúria, pois ele não mais alimenta em seu ânimo dilacerado nenhuma crença na paz, mas igualmente o puro amor da irmã o salva de todo martírio das Fúrias interiores:

In deinen Armen faßte
 Das Übel mich mit allen seinen Klauen
 Zum letztenmal und schüttelte das Mark
 Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
 Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
 Genieß ich nun durch dich das weite Licht
 Des Tages.⁵⁸

Neste e em qualquer outro sentido, a profunda beleza do poema não cessa de nos impressionar.

Pior do que nas matérias antigas se encontra a situação nas matérias cristãs. Nas lendas dos santos, no terreno em geral da representação cristã, a aparição [*Erscheinung*] de Cristo, de Maria, de outros santos etc., está certamente presente na crença geral; ao lado disso, porém, a fantasia se configurou, em âmbitos aparentados, todos os tipos de seres fantásticos, como o são as bruxas, os fantasmas, as aparições de espíritos [*Geistererscheinungen*] e outras coisas mais, em cuja apreensão, quando aparecem como potências estranhas ao ser humano e o ser humano, indefeso, obedece em si mesmo ao seu encanto, ao seu logro e à força de suas miragens, o todo da exposição pode ser abandonado a toda a ilusão [*Wahn*] e a todo

57. "Idêntica à imagem sagrada / A qual está preso o destino imutável da cidade / Mediante uma secreta predição divina, / Ela lhe guardou, a você protetora da casa; /E resguardou-lhe em uma quietude sagrada / Para a bênção de seu irmão e dos seus. / E quando toda a salvação sobre a ampla terra / Parecia perdida, você nos devolveu tudo novamente." ato V, cena 6 (N. da T.).

58. "Em teus braços o mal / Com todas as suas garras agarrou-me / Pela última vez e me fez estremecer / De modo horrível; depois voltou / Como uma serpente para a toca. Gozei / Apenas contigo de novo a ampla luz /Do dia." ato V, cena 3 (N. da T.).

o arbítrio da contingência. A este respeito, o artista deve principalmente cuidar para que seja preservada para o ser humano a liberdade e a autonomia [300] da decisão. Shakespeare nos propiciou aqui os exemplos [*Vorbilder*] mais esplêndidos. As bruxas no *Macbeth*, por exemplo, aparecem como forças externas, que predeterminam para Macbeth seu destino. O que elas proclamam, todavia, é o desejo mais oculto e próprio de Macbeth que, neste modo apenas aparentemente exterior, chega a ele e se revela para ele. A aparição [*Erscheinung*] do espírito no *Hamlet* é ainda mais bela e profundamente tratada como uma Forma apenas objetiva do pressentimento interior de Hamlet. Vemos Hamlet surgir com o sentimento [*Gefühl*] obscuro de que algo de terrível deve ter acontecido; aparece então o espírito de seu pai e lhe desvela todos os delitos. Após esta descoberta reveladora esperamos que Hamlet imediatamente puna de modo enérgico os autores do ato e o consideramos completamente legitimado para a vingança. Mas ele vacila e vacila. Objetou-se a Shakespeare por causa desta ausência de atividade [*Untätigkeit*], e se o recriminou porque a peça parecia em parte não querer sair do lugar. Hamlet é, porém, uma natureza fraca em termos práticos, um belo ânimo retraído em si mesmo, que dificilmente consegue decidir-se a sair desta harmonia interna; é melancólico, pensativo, hipocondríaco e meditativo, e, por isso, não inclinado a um ato rápido; tal como também Goethe insistiu na representação que Shakespeare teria querido descrever⁵⁹: impôs um grande ato sobre uma alma que não estava à altura do ato. E neste sentido ele encontra a peça completamente elaborada. “Aqui será plantado um carvalho”, diz ele, “em um vaso precioso, que apenas deveria acolher flores lindas em seu seio; as raízes se expandem, o vaso é destruído”. Mas Shakespeare introduz, em relação à aparição [*Erscheinung*] do espírito, ainda um traço bem mais profundo. Hamlet vacila porque não acredita às cegas no espírito.

The spirit that I have seen
 May be the devil: and the devil hath power
 To assume a pleasing shape: yea and perhaps
 Out of my weakness and my melancholy
 [301] (As he is very potent with such spirits)
 Abuse me to damn me. I'll have grounds
 More relative than this: the play's the thing
 Wherein I'll catch the conscience of the king.⁶⁰

59. Hegel refere-se a *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (N. da T.).

60. “O espírito / Que eu vi pode ser um diabo: / O diabo tem o poder de se disfarçar / Numa forma sedutora: aliás, talvez / Em minha fraqueza e melancolia / (Já que ele é muito forte em tais espíritos) / Ele me engana até me arruinar. Quero a razão / Mais segura: o teatro é a armadilha / Para levar o rei à consciência” (ato II, cena 2). Tradução a partir da versão alemã de August Schlegel para o alemão. A edição Suhrkamp comete um erro ao situar a passagem como sendo do ato II, cena 1. Para que o leitor possa

Vemos aqui que a aparição [*Erscheinung*] enquanto tal não dispõe de Hamlet sem resistência, mas ele duvida e quer alcançar a certeza [*Gewißheit*] pelos próprios meios, antes de empreender o agir.

γ) As potências universais, por fim, que não se apresentam apenas por si em sua autonomia, mas estão igualmente vivas no peito humano e movem o ânimo humano no seu ser mais íntimo, podemos designar, segundo os antigos, com a expressão πάθος. Esta palavra é de difícil tradução, pois "paixão" [*Leidenschaft*] sempre subentende aquilo que é mesquinho, baixo, ao passo que exigimos do ser humano que ele não permaneça preso às paixões [*Leidenschaftlichkeit*]. Por isso, tomamos aqui *pathos* em um sentido mais elevado e mais universal, sem esta ressonância do que é repreensível, teimoso etc. Assim, por exemplo, o sagrado amor fraterno de Antígona é um *pathos* segundo o significado grego da palavra. O *pathos* segundo este sentido é uma potência em si mesma legítima do ânimo, um Conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre. Orestes, por exemplo, mata sua mãe não baseado num movimento interior do ânimo, que nós poderíamos designar de paixão, e sim o *pathos* que o impulsiona para a ação é muito bem calculado e completamente ponderado. Quanto a isso, também não podemos dizer que os deuses possuem *pathos*. Eles são apenas o Conteúdo universal daquilo que na individualidade humana impulsiona para decisões e ações. Os deuses [302] enquanto tais, porém, permanecem em seu repouso e ausência de paixão e, caso também aconteça entre eles alguma briga e conflito, não haverá para eles propriamente seriedade ou seu conflito tem uma relação universal e simbólica enquanto uma guerra universal dos deuses. Devemos, por conseguinte, limitar o *pathos* à ação dos seres humanos e compreender com isso o essencial Conteúdo racional que está presente no si mesmo humano [*menschlichen Selbst*] preenchendo e penetrando o conjunto do ânimo.

αα) O *pathos* constitui, pois, o verdadeiro ponto central, o autêntico domínio da arte; a exposição dele é o que principalmente atua e produz efeito na obra de arte assim como no espectador. Pois o *pathos* toca numa corda que ressoa em cada peito humano, cada um conhece e reconhece a preciosidade e racionalidade que reside no Conteúdo de um verdadeiro *pathos*. O *pathos* move porque é a potência em si e para si na existência humana. Quanto a isso, o exterior, o ambiente natural e seu cenário, apenas devem surgir enquanto acessório subordinado para sustentar o efeito do *pathos*. Por isso, a natureza deve ser essencialmente empregada simbolicamente e deixar ressoar a partir de si o *pathos* que constitui o autêntico objeto da exposição. A pintura de paisagens, por exemplo, já é por si um gênero inferior à

conferir a passagem, indicamos a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1955, p. 130 (N. da T.).

pintura histórica, mas mesmo onde ela também se apresenta autonomamente, deve ressoar num sentimento universal e ter a Forma de um *pathos*. — Neste sentido, afirmou-se que a arte em geral deveria comover; mas se este princípio deve valer, é necessário questionar de modo essencial por meio do que a comoção na arte deveria ser produzida. A comoção [*Rührung*], em termos gerais, é com-moção [*Mitbewegung*]⁶¹ enquanto sentimento, e os seres humanos, principalmente hoje em dia, são em parte fáceis de comover. Quem verte lágrimas, semeia lágrimas que facilmente crescem. Na arte, todavia, apenas o que é em si mesmo *pathos* verdadeiro deve mover.

ββ) Por isso, o *pathos* não pode nem no cômico nem no trágico ser uma mera tolice e um capricho subjetivo. [303] *Timon*⁶², por exemplo, em Shakespeare, é um misantropo inteiramente exterior; os amigos comeram às custas dele, dilapidaram sua fortuna e quando ele mesmo precisou de dinheiro, o abandonaram. A partir disso, torna-se um inimigo apaixonado dos homens. Tal coisa é concebível e natural, mas não é nenhum *pathos* em si mesmo legítimo. Na obra juvenil de Schiller, *O Misanthropo*, o ódio semelhante é ainda mais uma mania [*Grille*] moderna. Pois aqui o inimigo da humanidade é, além do mais, um homem de reflexão, pleno de conhecimentos e sumamente nobre, generoso com seus camponeses, os quais libertou da servidão, e cheio de amor para com sua filha tanto bela quanto digna de ser amada. De modo semelhante, Quinctius Heymeran von Flaming se atormenta no romance de August Lafontaine⁶³ com o capricho das raças humanas etc. Mas principalmente a poesia mais recente elevou-se a uma fantasmagoria e mentira infinitas, que devem provocar efeito por sua bizarrice, mas que não encontram eco em nenhum peito saudável, já que todo Conteúdo autêntico está volatilizado em tais refinamentos da reflexão sobre o que é o verdadeiro no ser humano.

Inversamente, porém, tudo o que repousa sobre doutrina, persuasão e conhecimento de sua verdade, na medida em que este conhecimento constitui uma necessidade principal, não é nenhum *pathos* autêntico para a exposição artística. Os conhecimentos e as verdades *científicos* são desta espécie. Pois pertence à ciência uma espécie peculiar de formação, um esforço múltiplo e um conhecimento variado da ciência determinada e de seu valor; mas o interesse por este modo de estudo não constitui nenhuma potência universal motriz do peito humano, e sim se limita

61. A opção de tradução "com-moção" baseia-se no *com-moveo* latino e busca destacar o movimento [*Bewegung*] anímico conjunto ressaltado por Hegel. A tradução italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro optou por "con-mozione" (N. da T.).

62. Da peça *Timon de Atenas*, que se passa em Atenas, escrita depois de *Romeu e Julieta* (N. da T.).

63. August H. J. Lafontaine, *A Vida e os Feitos do Barão Quinctius Heymeran von Flaming*, 4 vols. (1795-1796).

sempre apenas a um certo número de indivíduos. O tratamento de doutrinas puramente *religiosas* apresenta dificuldade idêntica, a saber, quando devem ser desdobradas segundo seu *Conteúdo* mais interior. [304] O conteúdo universal da religião, a fé em Deus etc. constituem certamente um interesse de todo ânimo mais profundo; nesta fé, contudo, não se trata, por parte da arte, da explicação dos dogmas religiosos e do conhecimento específico de sua verdade, e, por isso, a arte deve ter cautela para abordar tal explicação. Em contrapartida, confiamos ao peito humano todo o *pathos* e todos os motivos de potências éticas que são de interesse para a ação. A religião concerne mais à mentalidade, ao céu do coração, ao consolo universal e à elevação do indivíduo em si mesmo do que ao autêntico agir enquanto tal. Pois o divino na religião enquanto *agir* é o que é ético [*Sittliche*] e as potências particulares do ético. Mas estas potências, perante o puro céu da religião, se referem ao que é mundano e propriamente humano. Nos antigos, este mundano em sua essencialidade era o conteúdo dos deuses que, por conseguinte, também em relação ao agir poderia entrar de modo completo na exposição do agir.

Se, desse modo, questionarmos o âmbito do *pathos* que aqui se situa, o número de tais momentos substanciais da vontade é insignificante, seu âmbito é pequeno. Principalmente a ópera quer e deve manter-se num círculo limitado dos mesmos, e nós sempre novamente escutamos as queixas e as alegrias, a felicidade e infelicidade do amor, da fama, da honra, do heroísmo, da amizade, do amor materno, do amor filial, conjugal etc.

γγ) Tal *pathos*, pois, exige essencialmente uma *exposição e ilustração*. E, na verdade, deve ser uma alma em si mesma rica, que introduz em seu *pathos* a riqueza do interior e não permanece apenas concentrada e intensiva, e sim se exterioriza extensivamente e se eleva a uma forma desenvolvida. Esta concentração interior ou desdobramento constitui uma grande diferença e as individualidades particulares dos povos também a este respeito são essencialmente diversas. Povos de reflexão mais desenvolvida são mais eloqüentes na expressão de sua paixão. Os antigos, por exemplo, estavam [305] acostumados a explicitar em sua profundidade o *pathos* que anima os indivíduos, sem por meio disso cair em reflexões frias ou em palavório. Também os franceses são a este respeito patéticos [*pathetisch*] e sua eloqüência da paixão não é sempre apenas um mero revolvimento de palavras, tal como muitas vezes nós alemães, no retraimento de nosso ânimo, o consideramos, na medida em que a vasta expressão do sentimento aparece para nós como uma injustiça imputada ao sentimento. Houve neste sentido na Alemanha uma época da poesia, na qual principalmente os ânimos jovens, saturados da retórica aguada francesa e exigindo naturalidade, chegaram, pois, a uma força que principalmente se expressava apenas em interjeições. A questão não se resolve, todavia, com o mero ah! e oh! ou com a

maldição da ira, com o arremessar-se e com o exceder-se. A força de meras interjeições é uma má força e o modo de manifestação de uma alma ainda rude. O espírito individual, no qual o *pathos* se expõe, deve ser um espírito pleno em si mesmo, capaz de se expandir e de se expressar.

Também Goethe e Schiller constituem nesta relação uma oposição evidente. Goethe é menos patético do que Schiller e tem um modo mais intensivo de exposição; principalmente na lírica ele permanece mais contido em si mesmo; seus cantos, tal como convém ao canto, deixam perceber o que pretendem, sem se explicitarem completamente. Schiller, em contrapartida, prefere desdobrar seu *pathos* de modo vasto, com grande clareza e ímpeto de expressão. De modo semelhante, Claudius, no *Mensageiro de Wandsbecker* (vol. I, p. 153)⁶⁴, contrapôs Voltaire e Shakespeare, de modo que um é o que o outro parece: "Mestre Arouet diz: eu choro; e Shakespeare chora". Mas é justamente em torno do dizer e do parecer – e não em torno do ser natural efetivo – que se trata na arte. Se Shakespeare apenas chorava, enquanto Voltaire parecia chorar, Shakespeare seria um mau poeta.

[306] Para poder ser em si mesmo concreto, tal como o exige a arte ideal, o *pathos* deve, portanto, vir à exposição como o *pathos* de um espírito rico e total. Isto nos conduz ao terceiro aspecto da ação, à consideração mais detalhada do caráter.

c. O caráter

Partimos das potências *universais*, substanciais do agir. Elas necessitam da *individualidade* humana para a sua efetuação e efetivação, na qual aparecem como *pathos* que move. Mas o universal daquelas potências necessita unir-se em si mesmo em *totalidade e singularidade* nos indivíduos particulares. Esta totalidade é o ser humano em sua espiritualidade concreta e na subjetividade desta, a individualidade humana total enquanto caráter. Os deuses transformam-se em *pathos* humano, e o *pathos* na atividade concreta é o caráter humano.

Desse modo, o caráter constitui o autêntico ponto central da exposição artística ideal, na medida em que reúne em si mesmo os aspectos até agora considerados enquanto momentos de sua própria totalidade. Pois a Idéia enquanto *ideal*, isto é, configurada para a representação e a intuição sensíveis, e em sua efetuação agindo e se realizando, é, em sua determinidade se referindo a si mesma, *singularidade subjetiva*. Mas a singularidade verdadeiramente *livre* tal como o ideal a requer, deve mostrar-se não apenas como universalidade, mas igualmente como particularidade concreta e enquanto a mediação e penetração plenas de conteúdo destes aspectos, que *por si* mesmos são como unidade. É isto que constitui a totalidade do

64. Trata-se da "revista moral" editada pelo poeta Matthias Claudius (1740-1815) (N. da T.).

caráter, cujo ideal consiste na rica robustez da subjetividade que se recolhe em si mesma.

Nesta relação, precisamos considerar o caráter segundo três aspectos:

Em primeiro lugar, enquanto individualidade total, enquanto riqueza do caráter em si mesmo.

[307] *Em segundo lugar*, esta totalidade deve aparecer imediatamente como particularidade, e o caráter, por isso, como *determinado*.

Em terceiro lugar, o caráter, enquanto é em si mesmo *um*, une-se com esta determinidade, enquanto consigo mesmo, em seu ser-para-si subjetivo, e necessita, desse modo, realizar-se como caráter em si mesmo *firme*.

Estas determinações de pensamento abstratas queremos agora esclarecer e aproximar da representação.

α) O *pathos*, na medida em que se desdobra no interior de uma individualidade plena, não aparece mais, desse modo, em sua determinidade como interesse único e total da exposição, mas ele mesmo se torna apenas *um* aspecto – mesmo sendo um aspecto principal – do caráter agente. Pois o ser humano não carrega em si mesmo apenas *um* Deus como seu *pathos*, e sim é grande e amplo o ânimo do ser humano. A um ser humano verdadeiro pertencem muitos deuses, e ele guarda em seu coração todas as potências que estão dispersas no círculo dos deuses; todo o Olimpo está reunido em seu peito. Neste sentido, disse um antigo: “Ó homem, criaste teus deuses a partir de tuas paixões!” Com efeito, quanto mais cultos eram os gregos, tanto mais deuses eles possuíam, e seus deuses mais antigos eram embotados, não configurados [*herausgestaltet*] para a individualidade e determinidade.

Por isso, o caráter também deve mostrar-se nesta riqueza. O interesse que temos num caráter advém justamente do fato de nele apresentar-se uma tal totalidade, e ele, ainda assim, continuar sendo nesta plenitude ele mesmo, um sujeito acabado [*abgeschlossenes*] em si mesmo. Se o caráter não é descrito nesta completude e subjetividade, e apenas é entregue abstratamente a *uma* paixão, ele aparece fora de si ou louco, fraco e sem força. Pois a fraqueza e a impotência dos indivíduos consiste justamente no fato de neles o Conteúdo daquelas potências eternas não vir à aparição [*Erscheinung*] como seu mais próprio si mesmo [*Selbst*], enquanto predicados que lhes são inerentes na medida em que eles são os sujeitos dos predicados.

[308] Em Homero, por exemplo, cada herói é todo um âmbito total e vital [*lebendigvoller*] de propriedades e traços de caráter. Aquiles é o mais jovem dos heróis, mas as outras qualidades autenticamente humanas não faltam à sua força juvenil, e Homero nos revela esta multiplicidade nas mais variadas situações. Aquiles

ama sua mãe, Tétis, chora por Briseida, pois lhe foi tirada, e sua honra ofendida o impulsiona ao conflito com Agamenon, o que constitui o ponto de partida para todos os acontecimentos ulteriores da *Iliada*. Além disso, ele é o amigo mais fiel de Pátroclo e de Antíloco, ao mesmo tempo o mais viçoso e ardente jovem, é ligeiro, corajoso, mas pleno de respeito perante o mais velho; o fiel Fênix, o servo de confiança, encontra-se a seus pés, e nos funerais de Pátroclo ele demonstra ao velho Nestor supremo respeito e honra. Mas igualmente Aquiles também se mostra irascível, encolerizado, vingativo e pleno da mais dura crueldade contra o inimigo, quando amarra Heitor assassinado ao seu carro e à galope arrasta o defunto por três vezes em torno do muro de Tróia; e ainda assim fica enternecido quando o velho Príamo vem à sua tenda; ele se lembra de seu próprio pai já velho em casa e estende a mão ao rei em prantos, a mesma mão que assassinou seu filho. Com Aquiles podemos dizer: isto é um homem! – A multiplicidade da nobre natureza humana desenvolve toda a sua riqueza neste único indivíduo. E assim também acontece com os demais caracteres homéricos: Ulisses, Diomedes, Ajax, Agamenon, Heitor, Andrômaca; cada um é um todo, um mundo por si, cada um é um ser humano pleno, vivo e não apenas a abstração alegórica de qualquer traço de caráter isolado. Em contrapartida, que individualidades rasas, pálidas, mesmo se também vigorosas, são, o córneo Siegfried⁶⁵, o Hagen de Tronje e mesmo Volker, o menestrel!

Apenas uma tal variedade fornece ao caráter o interesse vivo. Ao mesmo tempo, esta plenitude deve aparecer reunida enquanto *num* sujeito e não enquanto dispersão, [309] palavrório e mera suscetibilidade variada – como as crianças, por exemplo, que tomam tudo nas mãos e se ocupam com isso por um momento, mas são destituídas de caráter; o caráter, em contrapartida, deve penetrar na mais ampla diversidade do ânimo humano, permanecer nele, deixar preencher seu si mesmo [*sein Selbst*] por ele e, ao mesmo tempo, porém, não permanecer preso a ele, antes preservar nesta totalidade de interesses, fins, propriedades e traços de caráter a subjetividade reunida e mantida intacta em si mesma.

Sobretudo a poesia épica presta-se à exposição de tais caracteres totais: a dramática e a lírica, menos.

β) Mas a arte ainda não pode ficar presa a esta totalidade enquanto *tal*. Pois temos de nos haver com o ideal em sua determinidade, donde se impõe a exigência mais precisa da *particularidade* e da *individualidade* do caráter. A *ação*, principalmente em seu conflito e em sua reação, exige limitação e determinidade da forma. Por causa disso, os heróis dramáticos também são em grande parte mais simples em si mesmos do que os épicos. A determinidade mais firme, pois, surge por meio do

65. Da *Canção dos Nibelungos* (N. da T.).

pathos particular, que se transforma no traço de caráter essencial e saliente, e conduz a fins, decisões e ações determinados. Se a limitação, contudo, é novamente levada a tal ponto que um indivíduo apenas fica vazio enquanto a mera Forma em si mesma abstrata de um *pathos* determinado, como amor, honra e assim por diante, então toda vitalidade e subjetividade se perde em vista disso e muitas vezes, segundo este aspecto, a exposição se torna rasa e pobre – como com os franceses. Por isso, na particularidade do caráter deve certamente aparecer *um* aspecto principal enquanto o dominante, mas no seio da determinidade a plena vitalidade e a plenitude devem permanecer conservadas, de modo que seja deixado espaço para o indivíduo voltar-se para muitos lados, penetrar em situações variadas e desdobrar a riqueza de um interior em si mesmo formado numa exteriorização variada. [310] As figuras [*Gestalten*] trágicas de Sófocles apresentam esta vitalidade, não obstante o *pathos* em si mesmo simples. Podemos compará-las em seu acabamento [*Abgeschlossenheit*] plástico às imagens da escultura. Pois também a escultura, a despeito da determinidade, ainda pode expressar a variedade do caráter. Em contraposição à paixão estrondosa, que se lança com toda a força apenas para *um* ponto, a escultura certamente expõe a neutralidade enérgica em sua quietude e mudez, que abrange em si mesma em silêncio todas as potências; mas esta unidade não turvada não permanece, contudo, presa à determinidade abstrata, mas permite ao mesmo tempo que sejam pressentidos em sua beleza os lugares de nascimento de tudo enquanto a possibilidade imediata na qual se apresentam as relações as mais diversas. Nas autênticas figuras [*Gestalten*] da escultura vemos uma profundidade repousante que compreende em si mesma a faculdade de efetivar a partir de si todas as potências. Mais do que na escultura, a multiplicidade interna do caráter deve ser exigida na pintura, na música e na poesia, o que de fato também foi alcançado pelos autênticos artistas em todas as épocas. No *Romeu e Julieta* de Shakespeare, por exemplo, Romeu tem o amor como seu *pathos* principal; contudo, nós o vemos nas relações as mais diversas com seus pais, amigos, seu pajem, em conflitos de honra e em duelos com Tybalt, no respeito e na confiança ao monge e, mesmo na beira da cova, em diálogo com o farmacêutico, de quem comprou para si o veneno mortal; e sempre digno, nobre e de sentimento profundo. Igualmente Julieta compreende uma totalidade de relações com o pai, a mãe, a ama, o conde Paris e o padre. E ela permanece ao mesmo tempo compenetrada em si mesma e imersa em cada uma destas situações, e o conjunto de seu caráter é apenas *um* sentimento, penetrado e carregado pela paixão de um amor que é tão profundo e amplo como o ilimitado mar, de modo que Julieta pode dizer com razão: “Quanto mais eu dou, tanto mais também tenho: as duas coisas são infinitas”. Se, por conseguinte, é apenas *um pathos* que se expõe, [311] ele deve desenvolver-se enquanto riqueza de si em si mesmo.

Este é o mesmo caso na lírica, onde, todavia, o *pathos* não pode tornar-se a ação em relações concretas. Também aqui ele deve, a saber, apresentar-se em evidência como estado interior de um ânimo pleno formado, que pode voltar-se para todos os aspectos das circunstâncias e das situações. A eloquência viva, uma fantasia que se prende a tudo, que traz para o presente o que passou, que sabe aproveitar o conjunto do ambiente externo para a expressão simbólica do interior, que não têm medo de pensamentos profundos objetivos, e na exposição [*Exposition*] deles dá mostra de um espírito extenso, abrangente, claro, digno e nobre – esta riqueza do caráter, que pronuncia seu mundo interior, também na lírica está em seu devido lugar. Considerada sob o ponto de vista do entendimento, tal variedade pode certamente aparecer no seio de uma determinidade dominante como inconseqüente. Aquiles, por exemplo, em seu digno caráter de herói, cuja força juvenil de beleza constitui o traço fundamental, possui em relação ao pai e ao amigo um coração dócil; como, pois, é possível, alguém poderia perguntar, ele arrastar Heitor numa atroz sede de vingança em torno das muralhas? Em semelhante inconseqüência, os malcriados de Shakespeare são quase totalmente ricos de espírito e plenos de humor genial. Podemos então perguntar: como podem tais indivíduos tão ricos de espírito se comportar com tal grosseria? O entendimento, a saber, quer ressaltar apenas *um* aspecto do caráter e imprimi-lo, como regra única, ao ser humano inteiro. Para o entendimento, o que entra em conflito com tal domínio de uma unilateralidade, surge como mera inconseqüência. Mas para a racionalidade do que é em si mesmo total e, desse modo, vivo, é justamente esta inconseqüência que é o conseqüente e justo. Pois o ser humano é isso: não apenas trazer em si mesmo a contradição do múltiplo, e sim também suportá-la, e nisso permanecer idêntico e fiel a si mesmo.

γ) Mas, por isso, o caráter deve conjugar sua particularidade à sua subjetividade, ele deve ser uma forma determinada [312] e, nesta determinidade, possuir a força e a firmeza de *um pathos* que permanece fiel a si mesmo. Se o ser humano não é deste modo *um* em si mesmo [*eins in sich*], os diferentes aspectos da multiplicidade se desarticulam sem sentido e sem pensamento. O estar consigo em unidade constitui na arte justamente o infinito e o divino da individualidade. Segundo este aspecto, a firmeza e o traço de decisão [*Entschiedenheit*] fornecem uma determinação importante para a exposição ideal do caráter. Conforme já mencionamos anteriormente, elas se apresentam pelo fato de a universalidade das potências se interpenetrar com a particularidade do indivíduo, e nesta união, tornar-se subjetividade e singularidade completamente plenas de unidade em si mesmas e se referindo a si.

Nesta exigência, porém, devemos nos opor contra muitos fenômenos, particularmente da arte recente.

No *Cid* de Corneille, por exemplo, a colisão entre o amor e a honra é um lance brilhante. Tal *pathos* em si mesmo diferenciado pode sem dúvida levar a conflitos; mas quando é introduzido como antagonismo interno em um e mesmo caráter, fornece certamente ocasião para a retórica brilhante e para monólogos plenos de efeito; mas a cisão de um e mesmo ânimo, lançado tanto na abstração da honra como do amor e, inversamente, de lá para cá, é contrária à resolução e unidade sólidas em si mesmas do caráter.

Igualmente contradiz o traço de decisão individual o fato de uma personagem principal, na qual a potência de um *pathos* tece e atua, deixar-se determinar e convencer por uma figura subordinada e também então poder fazer recair sua culpa sobre os outros, como, por exemplo, a Fedra em Racine se deixa convencer pela Oenone. Um caráter autêntico age a partir de si mesmo e não permite que um estranho projete nele suas representações e tome decisões por ele. Mas se ele agiu a partir de si mesmo, também quer assumir a culpa de seu ato e ser por ele responsável.

Um outro modo da falta de postura do caráter [313] constituiu-se, principalmente em produções alemãs recentes, na fraqueza interior do sentimentalismo, que na Alemanha reinou por tempo suficiente. Como primeiro exemplo famoso deve ser mencionado o *Werther*, um caráter de natureza completamente doentia, sem força para poder elevar-se acima da teimosia de seu amor. O que o torna interessante é a paixão e a beleza do sentimento, o irmanar com a natureza na constituição e na doçura do ânimo. Esta fraqueza mais tarde ainda assumiu outras Formas variadas, no aprofundamento sempre mais crescente da subjetividade destituída de Conteúdo da própria personalidade. A bela alma [*Schönseelichkeit*], por exemplo, de Jacobi⁶⁶ em seu *Woldemar*, se insere neste caso. Neste romance mostra-se no mais alto grau a enganosa magnificência do ânimo e a impostura auto enganadora da própria virtude e excelência. Trata-se de uma grandeza e divindade da alma que, sob todos os aspectos, entra numa relação enviesada com a efetividade e esconde para si mesmo, por meio da nobreza, a fraqueza de não poder suportar e trabalhar o autêntico Conteúdo do mundo existente, em cuja nobreza ela afasta tudo de si como não sendo digno dela. Pois também para os interesses verdadeiramente éticos e os fins sólidos da vida, uma tal bela alma não está aberta, e sim se ensimesma em si e vive e urde apenas em suas tramas morais e religiosas as mais subjetivas. A este entusiasmo interior pela própria excelência efusiva, com a qual ela faz para si mesma uma grande pompa, associa-se então imediatamente um sentimentalismo infinito no que concerne a todos os demais seres humanos, os quais devem a todo momento decifrar, compreender e venerar esta beleza solitária. Se os outros não conse-

66. Friedrich Heinrich Jacobi, *Woldemar: Uma Raridade da História Natural* (1779).

guem fazer isso, logo todo o ânimo é tocado no seu mais íntimo e machucado infinitamente. E assim acaba de uma só vez [314] toda a humanidade, toda a amizade, todo o amor. A pedantice e a impertinência de não ser capaz de suportar pequenas circunstâncias e inépcias – que, porém, um grande e forte caráter supera incólume –, ultrapassa qualquer representação, e justamente a coisa mais insignificante leva tal ânimo ao supremo desespero. Então não têm fim a tristeza, a aflição, o desgosto, o mau humor, o melindre, a melancolia e a miséria, e disso decorre uma tortura de reflexões consigo mesmo e com os outros, uma convulsão e mesmo uma dureza e atrocidade da alma, na qual se exprime de modo completo toda a miséria e fraqueza desta interioridade da bela alma. – Para tal extravagância do ânimo não se pode ter ânimo. Pois pertence a um autêntico caráter que ele traga consigo a coragem e a força de querer algo de efetivo e de querer apreendê-lo. O interesse para tais subjetividades, que sempre permanecem apenas em si mesmas, é um interesse vazio, por mais que elas também nutram a opinião de serem naturezas superiores, mais puras, que produzem em si mesmas o divino, o qual estaria preso nas dobras mais interiores, e o deixam ser visto de modo conveniente no *négligé*⁶⁷.

De uma outra maneira, esta deficiência na solidez substancial interior do caráter também foi desenvolvida de modo que tais magnificências superiores esquisitas do ânimo fossem inversamente hipostasiadas e apreendidas como potências autônomas. Aqui se situam a magia, o magnetismo, o demoníaco, a fantasmagoria elegante do visionário, a doença do sonâmbulo etc. No que diz respeito a estas potências escuras, o indivíduo vivo e que deve ser [*seinsollende*] é colocado em relação com algo que, por um lado, está nele mesmo, por outro lado, constitui um além estranho para seu interior, que o determina e rege. Pretende-se que nestas forças desconhecidas resida uma verdade indecifrável do que é horripilante, que não permite ser compreendido nem apreendido. Mas as potências escuras devem justamente ser banidas do âmbito da arte, pois nela [315] não há nada de escuro, e sim tudo é claro e transparente, e com estes presbitismos apenas é dada a palavra à doença do espírito e a poesia é lançada no nebuloso, no vaidoso e no vazio, do qual nos fornecem exemplos Hoffmann e Heinrich von Kleist, este em seu *Príncipe de Homburg*. O caráter verdadeiramente ideal não tem nada vindo do além e de fantasmagórico, e sim tem por seu conteúdo e *pathos* interesses efetivos, nos quais ele está consigo mesmo. Principalmente a clarividência tornou-se trivial e comum na poesia recente. No [*Wilhelm*] *Tell*⁶⁸ de Schiller, em contrapartida, quando o ve-

67. Do francês *négligé*. A expressão germanizada *im Negligé* é a tradução do *être en négligé*: “estar de roupão” (N. da T.).

68. *Wilhelm Tell* (1804) é a última peça de Schiller (N. da T.).

lho Attinghausen, no momento da morte, proclama o destino de sua pátria, tal profecia é empregada em lugar oportuno. Entretanto, a necessidade de confundir a saúde do caráter com a doença do espírito, a fim de produzir colisões e suscitar interesses, é sempre infeliz; por isso, também a loucura apenas com grande precaução pode ser empregada.

A tais equívocos, que se opõem à unidade e firmeza do caráter, podemos ainda associar o princípio da moderna ironia. Esta falsa teoria seduziu os poetas para que introduzissem nos caracteres uma diversidade que não converge com nenhuma unidade, de modo que todo caráter se destrói enquanto caráter. Mesmo que um indivíduo inicialmente também surja em uma determinidade, esta deve justamente passar ao seu contrário e o caráter, desse modo, não expor nada mais a não ser a nulidade do que é determinado e de si mesmo. Isto foi aceito pela ironia como o autêntico topo da arte, na medida em que o espectador não precisaria ser preso por um interesse em si mesmo afirmativo, e sim deve ficar acima dele, tal como a própria ironia se encontra acima de tudo. — Neste sentido pretendeu-se também explicar os caracteres de Shakespeare. Lady Macbeth, por exemplo, seria uma esposa amável de ânimo suave, embora não apenas dê espaço ao pensamento do assassinato, mas também o execute. [316] Mas Shakespeare justamente se distingue pelo que é decisivo e chocante em seus caracteres, mesmo na mera grandeza e firmeza formais do mal. Hamlet é em si mesmo certamente indeciso, mas não tem dúvida pelo *que* tem de realizar e sim pelo *como* tem de realizar algo. Agora, contudo, há quem também transforme os caracteres de Shakespeare em fantasmas e pense que a nulidade e a insuficiência na oscilação e na mudança de posição, que este disparate, deve justamente interessar por si mesmo. Mas o ideal consiste no fato de que a Idéia é *efetiva*, e a esta efetividade pertence o ser humano enquanto sujeito e, desse modo, como ser uno [*Eins*] firme em si mesmo.

Por enquanto isso deve ser o suficiente no que concerne à individualidade plena de caráter na arte. A questão principal é um *pathos* essencial em si mesmo determinado em um peito rico e pleno, cujo mundo individual interior o *pathos* penetra, de tal modo que esta penetração, e não apenas o *pathos* enquanto tal, venha à exposição. Mas igualmente o *pathos* não deve destruir-se em si mesmo no peito do ser humano para, desse modo, mostrar-se como algo propriamente inessencial e nulo.

III. A DETERMINIDADE EXTERIOR DO IDEAL

Em relação à determinidade do ideal, consideramos *primeiramente*, em termos gerais, por quê e de que modo o ideal necessita penetrar na Forma da particula-

rização. *Em segundo lugar*, vimos que o ideal deve ser em si mesmo movido e que, por isso, prossegue para a diferença em si mesmo, cuja totalidade se expôs enquanto ação. Pela ação, porém, o ideal sai para o mundo exterior e questiona-se, por isso, *em terceiro lugar*, como este último aspecto da efetividade concreta pode ser configurado em termos artísticos. Pois o ideal é a Idéia identificada à sua *realidade*. Até o momento seguimos esta efetividade apenas até a individualidade humana e seu caráter. Mas o ser humano também possui uma existência concreta *exterior*, a partir [317] da qual ele, na verdade, se fecha em si mesmo como sujeito, mas nesta unidade subjetiva permanece igualmente consigo mesmo referido à exterioridade. À existência efetiva do ser humano pertence um mundo circundante, assim como à estátua do deus pertence um templo. Esta é a razão pela qual devemos agora também mencionar os variados fios que amarram o ideal à exterioridade e a perpassam.

Com isso entramos numa amplitude quase interminável de relações e complicações no exterior e relativo. Pois, em primeiro lugar, se apresenta imediatamente a natureza exterior, a localidade, o tempo e o clima; e já nesta relação se manifesta a cada passo um novo e sempre determinado quadro. O ser humano, além disso, utiliza a natureza exterior para suas necessidades e fins; e toma-se em consideração o modo desta utilização, a habilidade na invenção e na decoração dos utensílios e da moradia, das armas, cadeira e veículo, o modo da preparação da comida e do alimento, todo o amplo âmbito da comodidade da vida e do luxo etc. Afora isso, o ser humano ainda vive numa efetividade concreta de relações espirituais, todas as quais igualmente dão a si uma existência exterior, de modo que os diversos modos de comando e de obediência, da família, do parentesco, da posse, da vida rural e urbana, do culto religioso, da condução da guerra, dos estados civis e políticos, da sociabilidade, em suma da inteira multiplicidade dos costumes e usos em todas as situações e ações, também pertencem ao mundo circundante efetivo da existência humana.

Segundo todas estas relações, o ideal intervém de modo imediato na realidade exterior comum, no cotidiano da efetividade e, assim, na prosa comum da vida. Por isso, se levarmos em conta a representação nebulosa do que é o ideal [*Idealischen*] nos tempos modernos, pode parecer que a arte deva romper com toda a conexão com este mundo do [318] relativo, na medida em que o aspecto da exterioridade é o que é totalmente indiferente, inclusive o que é baixo e indigno perante o espírito e sua interioridade. Neste sentido, a arte é vista como potência espiritual, que deve elevar-nos para além do conjunto da esfera das necessidades, da urgência e da dependência, e nos libertar do entendimento e da espirituosidade [*Witz*] que o ser humano está acostumado a esbanjar neste campo. Pois, além disso, em geral a maior parte das coisas seria aqui puramente convencional e um campo de meras contin-

gências, decorrente da vinculação ao tempo, ao lugar e ao costume, contingências que a arte deveria evitar de acolher em si mesma. Esta aparência de idealidade, contudo, é em parte apenas uma abstração nobre da subjetividade moderna, à qual falta a coragem de travar relações com a exterioridade, em parte é uma espécie de violência que o sujeito se impõe para colocar-se fora deste círculo por meio de si mesmo, se já não está em si e para si alçado acima desse círculo por meio do nascimento, estamento e situação. Como meio para este situar-se fora [*Hinaussetzen*] não resta então nada mais a não ser o retraimento no mundo interior dos sentimentos [*Gefühle*], de onde o indivíduo não sai e se considera a si, nesta não efetividade, como aquele que sabe muito, que apenas olha o céu de modo nostálgico e, por isso, crê poder menosprezar tudo o que é terreno. Mas o autêntico ideal não permanece preso no indeterminado e no meramente interior, e sim também deve em sua totalidade sair até a visibilidade [*Anschaulichkeit*] determinada do exterior, segundo todos os aspectos. Pois o ser humano, este ponto central pleno do ideal, *vive*, ele é essencialmente aqui e agora, presença, infinitude individual; e a vida pertence a contraposição de uma natureza em geral exterior circundante e, desse modo, uma conexão como ela e uma atividade nela. Mas na medida em que esta atividade deve ser apreendida pela arte não apenas enquanto tal, mas em sua aparição [*Erscheinung*] determinada, a arte tem de entrar na existência em tal material e com ele.

Mas assim como o ser humano é em si mesmo uma totalidade subjetiva [319] e, desse modo, se fecha contra o que lhe é exterior, também o mundo exterior é um todo em si mesmo conectado de modo conseqüente e acabado de modo conseqüente. Nesta exclusão, os dois mundos estão, contudo, em relação essencial e apenas em sua conexão constituem a efetividade concreta, cuja exposição fornece o conteúdo do ideal. Com isso surge a questão anteriormente mencionada: em qual Forma [*Form*] e forma [*Gestalt*] o exterior no seio de tal totalidade pode por meio da arte ser exposto de modo ideal.

A este respeito, precisamos também de novo distinguir três aspectos na obra de arte.

Em primeiro lugar, é a exterioridade completamente abstrata enquanto tal, espacialidade, forma, tempo, cor, que por si necessita de uma Forma adequada à arte.

Em segundo lugar, o exterior se apresenta em sua efetividade concreta, tal como anteriormente o descrevemos, e exige na obra de arte uma concordância com a subjetividade do interior humano colocado em tal ambiente.

Em terceiro lugar, a obra de arte se destina ao gozo da intuição, para um público que tem a pretensão de reencontrar-se a si mesmo no objeto artístico [*Kunstobjekt*] segundo sua verdadeira fé, sentir e representação, e de conseguir entrar em sintonia com os objetos [*Gegenständen*] expostos.

1. A Exterioridade Abstrata enquanto Tal

O ideal, na medida em que é trazido para dentro da existência exterior desde a sua mera essencialidade, alcança imediatamente um duplo modo de efetividade. Por um lado, a saber, a obra de arte fornece ao Conteúdo do ideal em geral a forma concreta da efetividade, na medida em que o expõe enquanto um estado determinado, uma situação particular, um caráter, um acontecimento, uma ação, e isso certamente na Forma da existência ao mesmo tempo exterior; por outro lado, a arte transfere este fenômeno em si já total num [320] material *sensível* determinado e, desse modo, cria um novo mundo da arte, também visível e perceptível ao olhar e ao ouvido. Segundo os dois aspectos, a arte se volta até os pontos extremos da exterioridade, onde a unidade em si mesma total do ideal não é mais capaz de aparecer segundo sua espiritualidade concreta. A obra de arte nesta relação também tem um duplo aspecto exterior, que permanece uma exterioridade enquanto tal e, desse modo, no que se refere à sua configuração, também pode apenas acolher uma unidade exterior. Surge aqui novamente a mesma relação que já tivemos ocasião de observar no belo natural e, assim, também são as mesmas determinações que mais uma vez se fazem valer e, na verdade, neste lugar pelo lado da arte. O modo de configuração do exterior, a saber, é, por um lado, o da regularidade, da simetria e da conformidade a leis; por outro lado, é a unidade enquanto simplicidade e pureza do material sensível, que a arte apreende enquanto elemento exterior para a existência de suas configurações.

a) No que se refere inicialmente à *regularidade e simetria*, elas, enquanto mera unidade não viva do entendimento, não podem de nenhum modo, mesmo segundo seu aspecto exterior, esgotar a natureza da obra de arte, e sim apenas possuem seu lugar no que é em si mesmo sem vida, no tempo, na figuração do espaço etc. Neste elemento, a regularidade e a simetria se apresentam então como o signo do domínio e da prudência também no que é o mais exterior. Por isso, as vemos se fazerem valer nas obras de arte de um duplo modo. Apreendidas em sua abstração, elas destroem a vitalidade; por conseguinte, a obra de arte ideal deve ela mesma no exterior elevar-se acima do meramente simétrico. Nesta relação, contudo, assim como nas melodias da música, por exemplo, a regularidade não é completamente suprimida [*aufgehoben*]. Ela é apenas rebaixada à mera base. Mas inversamente, este conferir medida e regras ao que é sem regra nem medida constitui, por sua vez, também a única determinação fundamental que certas artes, segundo o material de [321] sua exposição, podem assumir. Então a regularidade é o que é unicamente ideal na arte.

Sob este aspecto, a regularidade encontra seu principal emprego na arquitetura, porque a obra de arte arquitetônica possui a finalidade de configurar artística-

mente o ambiente exterior, em si mesmo inorgânico, do espírito. Por isso, na arquitetura predominam o retilíneo, o retangular, o circular, a igualdade das colunas, das janelas, dos arcos, dos pilares e das abóbadas. A obra de arte da arquitetura, a saber, não é pura e simplesmente finalidade para si mesma, mas uma exterioridade para um outro, a quem serve de adorno, local etc. Um edifício espera pela figura escultural [*Skulpturgestalt*] do deus ou a reunião dos homens que nela estabelecem sua moradia. Por conseguinte, uma tal obra de arte não deve atrair de modo essencial a atenção para si mesma. Nesta relação, o regular e simétrico, enquanto lei dominante para a forma exterior, são de preferência conforme a fins, na medida em que o entendimento capta facilmente uma forma completamente regular e não é forçado a se ocupar longamente com ela. Naturalmente não se trata aqui da relação simbólica que, além disso, é assumida pelas Formas arquitetônicas em relação ao Conteúdo espiritual, de quem constituem a envoltura ou local exterior. Algo semelhante também vale para a espécie determinada da arte da jardinagem, que pode ser considerada como uma aplicação modificada de Formas arquitetônicas sobre a natureza efetiva. Tanto nos jardins quanto nos edifícios o ser humano é a questão principal. Existe decerto ainda uma outra arte da jardinagem, que transforma a multiplicidade e sua ausência de regras em lei; mas deve-se preferir a regularidade. Pois logo cansamos dos labirintos e dos bosquetes entrelaçados de muitos modos com seu contínuo alternar-se em curvas serpenteadas, as pontes sobre água estagnada, a surpresa com capelas góticas, templos, casas chinesas, lugares ermos, urnas cinerárias, madeiras, colinas e estátuas, com todas as suas pretensões por autonomia; [322] e se os olharmos pela segunda vez, sentiremos imediatamente tédio. Diverso é o caso das regiões efetivas e sua beleza, que não se destinam ao uso e à diversão e que podem surgir por si mesmas como objeto de observação [*Betrachtung*] e de gozo. A regularidade, em contrapartida, não deve surpreender nos jardins, e sim ela deixa o ser humano, tal como deve ser exigido, aparecer como personagem principal no ambiente exterior da natureza.

Também na pintura a regularidade e a simetria encontram seu lugar na ordenação do todo, no agrupamento das figuras, na posição, no movimento, no pregueado etc. Mas uma vez que na pintura a vitalidade espiritual pode penetrar o fenômeno exterior de um modo muito mais profundo do que na arquitetura, sobra apenas um espaço de jogo restrito para a unidade abstrata do simétrico, e principalmente apenas encontramos a igualdade rígida e sua regra nos incícios da arte, ao passo que mais tarde são as linhas mais livres, que se aproximam da Forma do orgânico, que fornecem o tipo fundamental.

Em contrapartida, na música e na poesia a regularidade e a simetria se tornam mais uma vez determinações importantes. Estas artes possuem na duração dos sons

um aspecto da mera exterioridade enquanto tal, que não é capaz de assumir nenhum outro modo de configuração mais concreto. O que no espaço se encontra um ao lado do outro, pode ser comodamente abarcado com a vista; mas no tempo um momento já desapareceu quando chega o outro, e neste desaparecer e voltar os momentos temporais se estendem ao desmesurado [*ins Maßlose*]. Esta indeterminidade deve ser configurada pela regularidade do compasso, que produz uma determinidade e repetição regular e, desse modo, domina o progresso ao desmesurado [*Maßlose*]. No compasso da música reside uma força mágica, à qual podemos tampouco nos subtrair, a ponto de freqüentemente repetirmos o compasso quando ouvimos música, sem que propriamente o saibamos. Este retorno, com efeito, de intervalos de tempo idênticos, segundo uma regra determinada, não é algo que pertence objetivamente ao som e à sua duração. [323] É indiferente para o som enquanto tal e para o tempo serem divididos e retomados deste modo regular. O compasso aparece, por conseguinte, como algo feito puramente pelo sujeito, de modo que também no ouvir temos a certeza imediata de possuir nesta regulação do tempo apenas algo de subjetivo e, na verdade, de possuir o fundamento da pura igualdade consigo, o qual o sujeito possui em si mesmo enquanto igualdade e unidade consigo e seu retorno em toda a diversidade e na mais variegada multiplicidade. Desse modo, o compasso ressoa até no mais íntimo da alma e nos toca nesta subjetividade própria que inicialmente é abstratamente idêntica consigo mesma. Sob este aspecto, não é o conteúdo espiritual, a alma concreta do sentimento que nos fala pelos sons; muito menos o é o som enquanto som que nos move no mais íntimo; e sim é esta unidade abstrata introduzida pelo sujeito no tempo que ressoa na mesma unidade do sujeito. O mesmo vale para o metro e a rima da poesia. Também aqui a regularidade e a simetria constituem a regra ordenadora e são completamente necessárias a este aspecto externo. O elemento sensível é desse modo imediatamente deslocado para fora de sua esfera sensível e já mostra em si [*an sich*] mesmo que se trata aqui de algo diferente do que a expressão da consciência comum, a qual trata de modo indiferente e arbitrário a duração dos sons.

A regularidade parecida, mesmo ainda não tão firmemente determinada, também ainda continua sua ascensão e se mescla no conteúdo autenticamente vivo, embora num modo ele mesmo externo. Numa obra épica e num drama, por exemplo, que apresentam suas divisões determinadas, cantos, atos etc., trata-se de dar a estas partes específicas uma igualdade aproximada de abrangência; igualmente ocorre com os quadros de grupos singulares, onde, porém, não podem transparecer nem uma coerção no que diz respeito ao conteúdo essencial nem um domínio destacável do que é meramente regular.

A regularidade e simetria, enquanto unidade [324] e determinidade abstrata do exterior em si [*an sich*] mesmo no espaço como no tempo, ordenam principalmente

apenas o quantitativo, a determinidade de grandeza. O que não mais pertence a esta exterioridade enquanto seu autêntico elemento é, desse modo, deixado de lado pelo domínio das relações meramente quantitativas e é determinado por meio de relações mais profundas e por sua unidade. Por conseguinte, quanto mais a arte se liberta da exterioridade enquanto tal, tanto menos ela permite que seu modo de configuração seja regido pela regularidade, e lhe consigna apenas um âmbito limitado e subordinado.

Além da simetria, neste âmbito precisamos mencionar mais uma vez a *harmonia*. A harmonia não se refere mais ao que é meramente quantitativo, e sim a distinções essencialmente *qualitativas*, que não mais persistem como meras oposições umas às outras, mas devem ser levadas a uma sintonia. Na música, por exemplo, a relação da tônica com a medianta e dominante não é meramente quantitativa, e sim trata-se de sons *essencialmente* diferentes que se unem ao mesmo tempo numa unidade, sem permitir que sua determinidade soe como oposição e contradição aguda. As dissonâncias, em contrapartida, necessitam de uma solução. Do mesmo modo acontece também com a harmonia das cores, em relação às quais a arte igualmente faz a exigência de que numa pintura não apareçam como mistura colorida e arbitrária nem como contraposições solucionadas, e sim que sejam mediadas na sintonia de uma impressão total e plena de unidade. E assim, de modo mais preciso, faz parte da harmonia uma totalidade de diferenças que, segundo a natureza da questão [*Sache*], pertencem a um círculo determinado; como, por exemplo, a cor possui uma determinada abrangência de cores como as assim chamadas cores cardinais, que se deduzem do conceito fundamental das cores em geral e não são misturas casuais. Uma tal totalidade em sua sintonia constitui o harmônico. Num quadro, por exemplo, a totalidade [325] das cores fundamentais, o amarelo, o azul, o verde e o vermelho, bem como sua harmonia, devem igualmente estar presentes, e os pintores antigos, mesmo inconscientemente, levaram em conta esta completude e obedeceram suas leis. Mas na medida em que a harmonia começa a se subtrair da mera exterioridade da determinidade, ela, desse modo, também se torna capaz de acolher em si mesma e de expressar um Conteúdo mais espiritual e mais vasto. E assim os pintores antigos destinavam as cores fundamentais, em sua pureza, às vestimentas das pessoas principais e as cores misturadas às figuras secundárias [*Nebengestalten*]. Maria, por exemplo, geralmente usa um manto azul, pelo fato de o repouso suavizante do azul corresponder à quietude e suavidade interiores; mais raramente ela usa um vestido em vermelho vivo.

b) O segundo aspecto da exterioridade, como vimos, concerne ao *material sensível* enquanto tal, do qual a arte se serve para a sua exposição. Aqui a unidade consiste na determinidade e igualdade simples do material em si mesmo, que não

deve desviar-se para a diversidade indeterminada e para a mera mistura, em geral para a impureza. Também esta determinação se refere apenas ao espacial, por exemplo, à pureza dos contornos, à precisão das linhas retas, dos círculos etc., e igualmente à determinidade firme do tempo, como na apreensão exata do compasso; além disso, à pureza dos sons e das cores determinadas. Na pintura, por exemplo, as cores não devem ser impuras e cinzentas, e sim claras, determinadas e em si mesmas simples. Segundo este aspecto sensível, sua pura simplicidade constitui a beleza da cor e as cores as mais simples são nesta relação as mais plenas de efeito: o puro amarelo, por exemplo, que não tende para o verde; o vermelho que não penetra no azul ou no amarelo e assim por diante. Sem dúvida torna-se então difícil de manter simultaneamente as cores em harmonia nesta simplicidade firme. Mas estas cores em si mesmas simples constituem a base que não deve ser totalmente apagada, e se as misturas também não podem ser dispensadas, as cores não devem aparecer como uma mistura turva, mas como claras e [326] simples em si mesmas, caso contrário, da claridade brilhante das cores não resulta nada mais a não ser sujeira. Exigência idêntica também deve ser feita para o ressoar dos sons. Numa corda de metal ou de tripa, por exemplo, é a vibração deste material que produz o som e, certamente, a vibração de uma corda de tensão e comprimento determinados; se esta tensão cessa ou o comprimento correto não é captado, o som não é mais esta determinidade simples em si mesma e soa falso, na medida em que evolui para outros sons. Algo semelhante ocorre quando, em vez daquele puro frêmito e vibração, ainda se pode ouvir o esfregar e raspar mecânicos, enquanto um ruído misturado ao ressoar do som enquanto tal. Igualmente o som da voz humana deve desenvolver-se pura e livremente a partir da garganta e do peito, sem deixar o órgão vibrar junto ou, como é o caso em sons mais roucos, sem deixar notar de modo perturbador qualquer impedimento não superado. Esta clareza e pureza livres de toda mistura estranha, em sua determinidade firme, destituída de oscilação, constituem nesta relação meramente sensível a beleza do som, pelo que ele se distingue do ruído, do ranger e assim por diante. O mesmo também pode ser dito da língua, principalmente das vogais. Por exemplo, uma língua que tem o *a*, *e*, *i*, *o*, *u* determinados e puros, como a língua italiana, que soa bem e é cantante. Os ditongos, em contrapartida, tem sempre um som misturado. Na escrita, os fonemas são reduzidos a poucos signos sempre idênticos e aparecem em sua determinidade simples; na fala, porém, apaga-se muito frequentemente esta determinidade, de tal modo que principalmente as línguas do povo, como o alemão do sul, o suábio, o suíço, apresentam sons que em sua mistura nem podem ser escritos. Tal fato não constitui, porém, uma deficiência da língua escrita, mas provém apenas do traço pesado do povo.

Por ora é o que basta acerca do aspecto exterior da obra de arte [327] que, enquanto mera exterioridade, também é apenas capaz de uma unidade exterior e abstrata.

Segundo a determinação ulterior, porém, é a *individualidade concreta espiritual* do ideal que entra na exterioridade a fim de *se expor* nela, de modo que, portanto, o exterior deve ser penetrado por esta interioridade e totalidade que ele tem a tarefa de expressar, e para cuja tarefa a mera regularidade, a simetria e a harmonia ou a determinidade simples do material sensível não se mostram suficientes. Isto nos conduz para o segundo aspecto da determinidade exterior do ideal.

2. A Concordância do Ideal Concreto com a sua Realidade Exterior

A lei universal que podemos fazer valer nesta relação consiste no fato de que o ambiente do mundo deve ser familiar ao ser humano e ele deve estar nele em casa, que a individualidade deve aparecer habituada à natureza e a todas as relações exteriores e, assim, aparecer livre; de modo que os dois aspectos, a totalidade subjetiva interior do caráter, seus estados e ações, e a totalidade objetiva da existência exterior não se separem indiferentes e disparatados, mas mostrem uma concordância e uma correspondência recíproca. Pois a objetividade exterior, na medida em que é a efetividade do *ideal*, deve abandonar sua mera autonomia e aspereza objetivas, para se mostrar em identidade com aquilo do qual constitui a existência externa.

Para uma tal concordância, temos de estabelecer nesta relação três pontos de vista diferentes.

Em primeiro lugar, a saber, a unidade de ambos pode permanecer um mero *em-si* [*Ansich*] e apenas aparecer como um vínculo secreto e interior, por meio do qual o ser humano está ligado ao seu ambiente exterior.

Em segundo lugar, contudo, uma vez que a *espiritualidade* concreta e sua [328] individualidade fornecem o ponto de partida e o conteúdo essencial do ideal, a concordância com a existência exterior também deve partir da atividade *humana* e se exprimir enquanto *produzida* por meio dela.

Em terceiro lugar, por fim, este mundo produzido pelo espírito humano é mesmo novamente uma totalidade, que em sua existência constitui para si uma objetividade, com a qual os indivíduos que se movem sob este terreno devem estar em conexão essencial.

a) No que concerne ao *primeiro* ponto, podemos partir do fato de que o ambiente do ideal – uma vez que aqui ainda não aparece como posto por meio da atividade humana – permanece inicialmente o que em geral ainda é exterior ao ser humano, a *natureza exterior*. Por isso, devemos inicialmente falar da exposição da mesma na obra de arte ideal.

Podemos também aqui ressaltar três aspectos:

α) Em primeiro lugar, a natureza exterior, tão logo é apresentada segundo sua forma exterior, é, segundo todas as direções, uma realidade configurada de modo *determinado*. Se esta realidade deve efetivamente acontecer segundo seu direito, que ela deve exigir no que se refere à exposição, então ela deve ser acolhida em plena fidelidade à natureza. Já vimos anteriormente, contudo, quais as diferenças que também aqui devem ser respeitadas pela natureza imediata e pela arte. No conjunto, porém, o caráter dos grandes mestres se define justamente por também serem determinados fiel, verdadeira e completamente no que diz respeito ao ambiente exterior natural. Pois a natureza não é apenas terra e céu em geral e o ser humano não paira no ar, mas sente e age num local determinado de riachos, rios, mar, colinas, montanhas, planícies, florestas, despenhadeiros etc. Homero, por exemplo, embora não forneça descrições modernas da natureza, é, porém, em suas designações e referências, tão fiel e nos fornece uma intuição tão exata de Scamandro, do Símois, das costas, das baías, que ainda hoje pôde ser situada geograficamente a mesma paisagem concordando com a sua descrição. [329] Em contrapartida, a triste canção dos cantores ambulantes, assim como nos caracteres, também aqui é árida, vazia e completamente nebulosa. Também os mestres cantores, quando colocam em verso antigas histórias bíblicas e, por exemplo, têm Jerusalém como local, nada mais oferecem a não ser o nome. No *Livro dos Heróis*⁶⁹ algo parecido acontece; Ornit cavalga entre os pinheiros, luta com o dragão, sem ambiente humano, lugares definidos etc., de modo que nesta relação não é oferecido praticamente nada à intuição. Mesmo na canção dos Nibelungos não é diferente; ouvimos certamente algo sobre Worms, o Reno e o Danúbio; mas também aqui fica-se preso ao indeterminado e árido. Mas a perfeita determinidade constitui justamente o aspecto da singularidade e efetividade, que de outro modo é apenas uma abstração que contradiz seu conceito de realidade exterior.

β) A esta exigência de determinidade e fidelidade está imediatamente ligada uma certa minuciosidade [*Ausführlichkeit*], mediante a qual alcançamos uma imagem, uma intuição, também deste aspecto exterior. Certamente as diferentes artes também constituem uma diferença essencial segundo o elemento no qual se expressam. A minuciosidade e particularidade do exterior estão mais afastadas da escultura, no repouso e na universalidade de suas formas, e ela não possui o exterior como local e ambiente, mas apenas como vestimenta, penteado, armas, cadeiras etc. Mui-

69. Narrações heróicas de origem variada, do início do século XIII, que relatam as histórias heróicas de Ornit (filho do anão Alberich, ou Oberon) e de Wolfdietrich. Elas foram objeto de reedições e adaptações posteriores e fazem parte do fundo popular da literatura alemã (N. da T.).

tas das figuras da escultura antiga, contudo, são apenas distinguíveis de modo mais determinado por meio da convenção da roupa, do arranjo dos cabelos e emblemas de outra ordem. Mas este aspecto convencional não pertence a este ambiente, pois não pode ser atribuído ao natural enquanto tal e justamente supera o aspecto da contingência em tais coisas e é o modo como elas se tornam algo permanente e mais universal. — Na direção oposta, a lírica expõe de modo predominante apenas o ânimo interior, e não necessita, desse modo, quando acolhe o exterior, mostrá-lo para uma visão tão determinada. A épica, em contrapartida, [330] diz *o que está aí, onde acontecem os feitos e como se desenrolam* e, por isso, dentre todos os gêneros da poesia, é a que necessita da maior amplitude e determinidade, também quanto ao local exterior. Igualmente a pintura, segundo sua natureza, penetra a este respeito, mais do que qualquer outra arte, principalmente no particular. Esta determinidade não deve, porém, em nenhuma arte se desviar até a prosa da naturalidade efetiva e de sua reprodução imediata, nem ultrapassar em preferência e importância a minuciosidade dedicada à exposição do aspecto espiritual dos indivíduos e dos acontecimentos. Ela em geral não pode se autonomizar para si, porque o exterior aqui apenas deve chegar ao fenômeno na conexão com o interior.

γ) Este é o ponto que aqui interessa. Vimos que duas coisas são necessárias para que um indivíduo enquanto efetivo se apresente: ele mesmo em sua subjetividade e seu ambiente externo. Para que a exterioridade apareça como *sua*, é necessário que entre ambos impere uma concordância essencial, que pode ser interior em maior ou menor grau e na qual sem dúvida também muita casualidade intervém, sem que, porém, o fundamento idêntico deva faltar. No todo da orientação espiritual dos heróis épicos, por exemplo, em seu modo de vida, modo de pensar, em seu sentimento e realização, uma harmonia secreta deve fazer-se perceptível, um tom de concordância de ambos os aspectos, que os una em um todo. O árabe, por exemplo, é uno [*Eins*] com sua natureza e apenas pode ser compreendido com seu céu, suas estrelas, seus desertos quentes, suas tendas e cavalos. Pois ele apenas se sente familiar em tal clima, céu e local. Igualmente os heróis de Ossian (segundo a elaboração moderna ou invenção de Macpherson⁷⁰) são decerto sumamente subjetivos e interiores, mas em seu aspecto sombrio e melancólico aparecem inteiramente presos à sua terra, por cujos cardos ressoa o vento, às suas nuvens, à neblina, à colina e às cavernas escuras. É somente a fisionomia do todo deste local que nos esclarece de modo completo [331] o interior das figuras [*Gestalten*] que se movem sob este

70. James Macpherson (1736-1796), poeta e tradutor escocês que editou — com modificações — a poesia de Ossian por ele mesmo descoberta (N. da T.).

terreno com sua melancolia, sua tristeza, suas dores, suas lutas e seus fenômenos nebulosos, pois neste ambiente e apenas nele elas estão inteiramente em casa.

Sob este aspecto, podemos agora pela primeira vez fazer a observação de que as matérias históricas têm a grande vantagem de conter em si mesmas uma tal concordância, realizada imediatamente, entre o aspecto subjetivo e objetivo, e mesmo no detalhe. *A priori* esta harmonia apenas dificilmente pode ser extraída da fantasia e devemos, no entanto, pressenti-la continuamente, por mais que ela também não se deixe desenvolver segundo o conceito na maioria das partes de uma matéria. Sem dúvida estamos acostumados a valorar uma produção livre da imaginação como superior à elaboração de matérias já dadas; mas a fantasia não tem a possibilidade de fornecer a concordância exigida de modo tão firme e determinado tal como ela já está dada na existência efetiva, onde os traços nacionais provém desta própria harmonia.

Este seria o princípio universal para a unidade, meramente existente em si [*ansichseiende*], entre a subjetividade e a sua natureza exterior.

b) Uma *segunda* espécie de concordância não fica presa a este mero em-si [*Ansich*], mas é produzida expressamente pela atividade e habilidade humanas, na medida em que o ser humano emprega as coisas externas para o seu uso e se coloca em harmonia com elas por meio da satisfação de si mesmo assim alcançada. Perante aquela primeira sintonia que concerne apenas ao *que é mais universal*, este aspecto se refere ao *particular*, às necessidades particulares e à sua satisfação por meio do uso particular dos objetos naturais. — Este círculo da necessidade e de sua satisfação é da mais infinita multiplicidade, as coisas naturais, todavia, são ainda mais infinitamente variadas e alcançam primeiramente uma simplicidade maior na medida em que o ser humano introduz nelas suas determinações espirituais e penetra o mundo exterior com a sua vontade. [332] Desse modo, ele humaniza seu ambiente, na medida em que mostra como este é capaz de satisfazê-lo e não consegue conservar nenhuma potência de autonomia contra ele. É apenas por intermédio desta atividade executada que ele é efetivo para si mesmo em seu ambiente e se encontra em casa, não apenas em geral, mas também no particular e no singular.

O pensamento fundamental, que deve ser tornado válido para o todo desta esfera, no que concerne à arte, reside de modo abreviado no seguinte. O ser humano, segundo os aspectos particulares e finitos de suas necessidades, desejos e fins, está inicialmente não apenas *em geral* em relação com a natureza exterior, mas mais precisamente em relação de *dependência*. Esta relatividade e não-liberdade são refratárias ao ideal, e o ser humano, para poder ser objeto da arte, já deve ter, por isso, se libertado deste trabalho e carência e ter-se livrado da dependência. O ato de ajuste dos dois lados pode, a seguir, apresentar um *duplo* ponto de partida, na

medida em que, *em primeiro lugar*, a natureza, de sua parte, concede amigavelmente ao ser humano o que ele necessita e, em vez de colocar um impedimento no caminho de seus interesses e fins, antes se oferece a ele a partir dela mesma e vem ao encontro por todos os caminhos. Mas o ser humano tem, *em segundo lugar*, necessidades e desejos que a natureza não é capaz de satisfazer imediatamente. Nestes casos o ser humano deve procurar pelo trabalho a autosatisfação necessária por meio de sua própria atividade; ele deve apropriar-se das coisas naturais, prepará-las, formá-las e eliminar todos os impedimentos por meio da habilidade adquirida por si mesmo e, assim, transformar o exterior num meio, pelo qual ele é capaz de realizar-se segundo todos os seus fins. A relação a mais pura deverá ser procurada onde os dois lados se encontram, na medida em que a habilidade espiritual se une à amabilidade da natureza, de tal modo que, em vez da dureza e da dependência da luta, a harmonia realizada já chegou completamente à aparição [*Erscheinung*].

[333] No terreno ideal da arte, a urgência da vida já deve ter sido eliminada. Por isso, a posse e a riqueza, na medida em que garantem um estado onde a necessidade e o trabalho não apenas desaparecem por um momento, mas de modo completo, não são apenas nada de inestético [*Unästhetisches*], mas antes concorrem com o ideal, ao passo que deixar totalmente de lado, nas espécies de exposição, a relação do ser humano com aquelas necessidades, as quais são forçadas a levar em conta a efetividade concreta, apenas indicaria uma abstração inverídica. Este círculo pertence certamente à finitude, mas a arte não pode dispensar a finitude e não deve tratá-la como algo apenas ruim, mas uni-la reconciliada ao verdadeiro, já que mesmo as melhores ações e modos de pensar, tomados por si em sua *determinidade* e em seu Conteúdo abstrato, são limitados e, desse modo, finitos. É sem dúvida uma necessidade da vitalidade externa o fato de eu precisar me nutrir, comer e beber, morar, vestir, necessitar de uma cama, sofá e tantos outros utensílios; mas a vida interior também atravessa de tal modo estes aspectos que o ser humano dá propriamente vestimenta e armas a seus deuses e os coloca diante dos olhos em necessidades variadas e em sua satisfação. Esta satisfação deve então, todavia, conforme dissemos, aparecer como assegurada. Nos cavaleiros errantes, por exemplo, o afastamento da necessidade externa, no acaso de sua aventura, aparece ele mesmo apenas como um abandono ao acaso, assim como aparece nos selvagens enquanto um abandono à natureza imediata. Ambos os casos são insuficientes para a arte. Pois o autenticamente ideal não consiste apenas no fato de o ser humano em geral ser retirado da mera seriedade da dependência, mas de estar no centro de uma profusão que lhe concede praticar, com os meios naturais, um jogo tanto livre quanto sereno.

Em meio a estas determinações gerais, os dois pontos seguintes podem ser distinguidos de modo mais preciso.

[334] α) O primeiro ponto refere-se ao uso das coisas naturais para uma satisfação puramente *teórica*. Aqui se situa cada enfeite e adorno que o ser humano emprega em si e em geral todo o luxo com o qual se cerca. Com tal enfeite ele mostra que para ele a coisa mais valiosa que a natureza oferece e a coisa mais bela que o olhar atrai para si – o ouro, as pedras preciosas, as pérolas, o marfim, as vestimentas valiosas – que estas coisas raras e radiantes por si mesmas não lhe são ainda interessantes e que não devem valer como naturais, mas devem ser algo que se mostra *nele* ou, como algo pertencente a ele, que se mostra em *seu* ambiente, no que ele ama e venera, em seus príncipes, em seus templos, em seus deuses. Para tanto, ele escolhe principalmente aquilo que em si, enquanto exterior, já aparece belo, como, por exemplo, as cores puras que brilham, o resplendor dos metais, as madeiras aromáticas, o mármore etc. Os poetas, principalmente os orientais, são pródigos em tal riqueza, que também desempenha seu papel na canção dos Nibelungos, e a arte em geral não permanece presa às meras descrições desta magnificência, e sim também, quando pode e lhe é permitido fazê-lo, enfeita com a riqueza semelhante suas obras efetivas. Na estátua de Palas⁷¹ em Atenas e de Zeus em Olímpia não foi economizado ouro e marfim; em quase todos os povos os templos dos deuses, as igrejas, as imagens dos santos, os palácios dos reis dão um exemplo de esplendor e luxo, e desde sempre as nações se alegraram por ter, em suas divindades, sua própria riqueza diante dos olhos, assim como se alegraram com o luxo dos príncipes, pelo fato de tal coisa existir e decorrer de seu meio. -- Podemos sem dúvida perturbar um tal gozo por meio dos assim chamados pensamentos morais, se estabelecermos a reflexão de quantos atenienses pobres poderiam ter sido saciados com o manto de Palas, de quantos escravos poderiam ter sido resgatados; e em momentos de grandes necessidades do Estado tais riquezas também nos antigos foram empregadas para fins úteis, tal como hoje entre nós são empregados os tesouros de mosteiros e igrejas. [335] A seguir, tais considerações mesquinhas permitem ser feitas não apenas sobre obras de arte singulares, mas sobre o todo da própria arte: pois quanto não custa para um Estado uma academia de artes ou a compra de obras de arte antigas ou novas e a construção de galerias, teatros e museus. Mas por mais que também suscitemos comoções morais e enternecedoras sobre esta questão, isso é apenas possível pelo fato de que novamente lembramos a necessidade e a carência, cuja eliminação é justamente exigida pela arte, de modo que para cada povo apenas pode redundar em fama e honra suprema a doação de seus tesouros a uma esfera que se eleva prodigamente, em meio à própria efetividade, sobre toda a necessidade da efetividade.

71. Atena (N. da T.).

β) Mas o ser humano não tem apenas de adornar a si mesmo e ao ambiente no qual vive, mas ele também deve empregar as coisas exteriores *de modo prático* para suas necessidades e fins *práticos*. É primeiramente neste âmbito que entram em questão o trabalho pleno, sofrimento e a dependência do ser humano em relação à prosa da vida; e o que aqui se pergunta sobretudo é em que medida também este círculo pode ser exposto de acordo com as exigências da arte.

αα) O primeiro modo segundo o qual a arte procurou remover toda esta esfera constitui a representação de uma assim chamada *época de ouro* ou também de um estado *idílico*. Sob um aspecto, a natureza então satisfaz sem esforço toda a necessidade que se possa fazer sentir no ser humano; sob outro aspecto, o ser humano se satisfaz em sua inocência com o que o prado, a floresta, os rebanhos, uma horta e uma cabana, podem oferecer-lhe em termos de nutrição, moradia e outras comodidades, na medida em que ainda se calam completamente todas as paixões da ambição ou da cobiça, as inclinações que parecem ser contrárias à nobreza da natureza humana. À primeira vista, tal estado apresenta sem dúvida uma tintura ideal, e certos âmbitos limitados da arte podem contentar-se com este [336] modo de exposição. Mas se nos aprofundarmos em tal vida, logo ela se torna para nós tediosa. Os escritos de Geßner, por exemplo, são hoje pouco lidos, e se os lemos, não podemos neles nos sentir em casa. Pois uma espécie de vida de tal modo limitada pressupõe também uma deficiência no desenvolvimento do espírito. Para um ser humano pleno, total, é indispensável que ele possua impulsos superiores, que esta convivência íntima com a natureza e seus produtos imediatos não mais o satisfaçam. O ser humano não deve viver em tal pobreza espiritual idílica, ele deve trabalhar. O objetivo para o qual possui o impulso, ele deve almejar alcançá-lo por meio de sua própria atividade. Neste sentido, já as necessidades físicas suscitam um círculo mais amplo e variado de atividades e dão ao ser humano o sentimento [*Gefühl*] da força interior, a partir da qual então também podem desenvolver-se as forças e os interesses profundos. Mas ao mesmo tempo a concordância entre o exterior e o interior também aqui ainda deve permanecer a determinação fundamental e nada é mais repugnante do que quando na arte é exposta a necessidade física levada ao extremo. Dante, por exemplo, nos apresenta de modo comovedor apenas em poucos traços a morte por inanição de Ugolino. Quando, em contrapartida, Gerstenberg em sua tragédia de mesmo nome⁷², descreve amplamente, passando por todos os graus do horror, como primeiramente os três filhos e por fim o próprio Ugolino morrem de fome, trata-se de uma matéria que, sob este aspecto, repugna completamente à exposição artística.

72. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino* (1768). Foi este autor dinamarquês, de grande influência sobre Klopstock, que "lançou" Shakespeare e Homero na Alemanha em torno de 1760 (N. da T.).

ββ) Na direção contrária, porém, igualmente o estado oposto ao idílico, o da *formação universal*, apresenta muitos obstáculos. A longa e abrangente conexão entre as necessidades e o trabalho, entre os interesses e sua satisfação, está completamente desenvolvida em toda a sua amplitude, e cada indivíduo, a partir de sua autonomia, é limitado por outro numa série infinita de dependências. [337] O que ele necessita para si mesmo ou de modo algum é seu próprio trabalho ou apenas uma parte muito insignificante, e além disso, cada uma destas atividades, em vez de acontecer de modo individual vivo, acontece quase integralmente apenas de modo mecânico, segundo normas universais. Surge então em meio a esta formação industrial e exploração recíproca de um pelo outro e utilização dos demais indivíduos, em parte a mais dura crueldade da pobreza, em parte, se a necessidade deve ser afastada, os indivíduos devem aparecer como ricos, de tal modo que ficam livres do trabalho para suas necessidades e podem, pois, entregar-se a interesses superiores. Nesta abundância está então sem dúvida afastado o constante reflexo [*Widerschein*] de uma dependência sem fim e o ser humano se encontra tanto mais subtraído a todas as contingências da aquisição quanto menos está atolado na sujeira do ganho. Mas por isso mesmo seu ambiente próximo também não lhe é familiar, de modo que pudesse surgir como sua obra própria. O que ele dispõe ao seu redor não é produzido por ele, mas é tomado da provisão do que já está presente de outro modo, produzido por outros e, na verdade, geralmente de modo mecânico e, assim, de modo formal, chegando apenas a ele por meio de uma longa cadeia de necessidades e esforços estranhos.

γγ) Um *terceiro* estado, por conseguinte, se mostrará o mais adequado para a arte ideal, o qual fica no meio, entre as épocas douradas e idílicas e as mediações multilaterais completamente formadas da sociedade civil. Trata-se de um estado do mundo que já conhecemos anteriormente como o estado *heróico*, o estado ideal por excelência. As épocas heróicas não estão mais limitadas àquela pobreza idílica de interesses espirituais, e sim a ultrapassam em direção às paixões e fins mais profundos; mas o ambiente próximo dos indivíduos e a satisfação de seus interesses imediatos ainda constitui seu próprio fazer. Os meios de nutrição ainda são mais simples e, desse modo, mais ideais, como, por exemplo, o mel, o leite, o vinho, ao passo que o café, a aguardente etc. nos trazem à memória as milhares de mediações [338] necessárias à sua preparação. Igualmente são os próprios heróis que abatem e assam; eles amansam o cavalo que pretendem montar; os instrumentos de que necessitam são em maior ou menor grau preparados por eles mesmos; o arado, as armas para a defesa, o escudo, o elmo, a couraça, a espada, a lança são sua própria obra ou eles estão familiarizados com a sua preparação. Em tal estado, o ser humano possui em tudo o que emprega e com o que se cerca, o sentimento [*Gefühl*] de tê-

lo produzido a partir dele mesmo e que, deste modo, nas coisas exteriores tem a ver consigo mesmo e não com objetos estranhos que residem fora de sua própria esfera, na qual ele é senhor. Sem dúvida que então a atividade para o arranjo e a formação do material deve aparecer não como um esforço penoso, mas como um trabalho fácil, que satisfaz, ao qual não se interpõe nenhum obstáculo e nenhum fracasso.

Um tal estado encontramos, por exemplo, em Homero. O cetro de Agamenon é um bastão de família esculpido por seu próprio patriarca e deixado como herança para os descendentes; Ulisses construiu ele mesmo seu grande leito matrimonial; e se as famosas armas de Aquiles também não decorrem de seu próprio trabalho, pelo menos aqui também o variado entrelaçamento de atividades está rompido, já que é Hefesto, a pedido de Tétis, que as fabrica. Em resumo, por todos os lugares se mostra a primeira alegria por novas descobertas, o frescor da posse, a conquista do gozo, tudo é familiar, em tudo o ser humano tem presente diante de si a força de seu braço, a habilidade de sua mão, a prudência de seu próprio espírito ou um resultado de sua coragem e valentia. É deste modo apenas que os meios de satisfação ainda não decaíram a uma questão meramente exterior; ainda vemos nós mesmos seu nascimento vivo e a consciência viva do valor que o ser humano nisso deposita, já que possui neles não coisas mortas ou tornadas mortas mediante o hábito, e sim suas próprias produções próximas. Assim, tudo aqui é idílico, mas [339] não no modo limitado segundo o qual a terra, os rios, o mar, as árvores, o gado etc. oferecem ao ser humano sua nutrição e o ser humano então principalmente aparece apenas limitado a este ambiente e seu gozo; e sim no seio desta vitalidade originária apresentam-se interesses mais profundos, em relação aos quais toda a exterioridade apenas está aí como um acessório, enquanto o terreno e o meio para fins superiores – como um terreno, contudo, e um ambiente, pelos quais se propagam aquela harmonia e autonomia, que apenas surgem para que todas as coisas sejam produzidas e utilizadas de modo humano, ao mesmo tempo preparadas e saboreadas pelo ser humano, aquele que as necessita.

Mas aplicar um tal modo de exposição sobre matérias que são tomadas de épocas posteriores e perfeitamente formadas, apresenta sempre grande dificuldade e perigo. Mesmo assim, Goethe nos forneceu a este respeito um modelo completo em *Hermann e Dorotéia*. Quero apenas mencionar aqui, a título de comparação, alguns traços menores. Em sua conhecida *Luise, Voß*⁷³ descreve de modo idílico a vida e a atividade em um círculo quieto e limitado, mas autônomo. O pastor de aldeia, o cachimbo, o roupão, a cadeira de braços e ainda o pote de café desempe-

73. Johann Heinrich Voß (1751-1826), tradutor de Homero, autor de epopéias idílicas em hexâmetros, ricas em descrições quase realistas da vida cotidiana. A *Luise* é de 1783 (N. da T.).

nham um grande papel. Ora, café e açúcar são produtos que não poderiam ter saído de um tal círculo e imediatamente apontam para uma conexão totalmente diferente, para um mundo estranho e suas múltiplas mediações do comércio, das fábricas, em geral, da moderna indústria. Aquele círculo campestre, por conseguinte, não é totalmente em si mesmo fechado. No belo quadro de *Hermann e Dorotéia*, em contrapartida, não precisamos exigir um tal fechamento; pois como já foi mencionado em outra ocasião, nesta poesia – certamente mantida inteiramente num tom idílico – os grandes interesses da época, as lutas da revolução francesa, a defesa da pátria intervêm de modo sumamente digno e importante. O [340] círculo mais estreito da vida familiar em uma cidadezinha campestre não se mantém assim tão firmemente fechado em si mesmo, a ponto de o mundo profundamente agitado pelas relações as mais poderosas ser meramente ignorado tal como no cura da aldeia da *Luise de Voß*, mas por meio da ligação àqueles movimentos do mundo mais amplos, no seio dos quais são descritos os caracteres e os acontecimentos idílicos, vemos a cena situada no ambiente ampliado de uma vida mais rica em conteúdo, e o farmacêutico, que apenas vive na conexão restante das relações condicionantes e delimitantes que o envolvem, é exposto como filisteu limitado, bondoso, embora aborrecido. Todavia, no que diz respeito ao ambiente imediato dos caracteres, o tom anteriormente requerido é totalmente respeitado. Assim, o taberneiro, por exemplo, para apenas lembrar de um caso, não bebe café com seus hóspedes, o pastor e o farmacêutico:

Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines,
In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde,
Mit den grünlichen Römern, den *echten Bechern* de Rheinweins.⁷⁴

Eles bebem entre sombras frescas uma safra familiar, um vinho de oitenta e três, em copos do lugar, apenas apropriados para o vinho do Reno; “as ondas do rio Reno e suas margens amenas” nos são imediatamente representadas e logo somos também conduzidos às próprias parreiras que ficam atrás da casa do proprietário, de modo que aqui nada sai da esfera peculiar de um estado em si mesmo agradável e de suas necessidades que nele se apresentam.

c) Além destas duas primeiras espécies de ambiente exterior há ainda um *terceiro* modo com o qual cada indivíduo tem de viver em conexão concreta. Trata-se das relações universais *espirituais* do que é religioso, jurídico e ético, do modo da organização do Estado, da constituição, dos tribunais, da família, da vida públi-

74. “Cuidadosamente a mãe trouxe o vinho claro, esplêndido, / Em garrafa tuldada sobre uma bandeja reluzente de estanho, / Com os romanos esverdeados, as *autênticas taças* do / Vinho do Reno” (N. da T.).

ca e privada, da sociabilidade etc. Pois o caráter ideal não necessita apenas vir à aparição [*Erscheinung*] na satisfação de suas [341] necessidades físicas, mas também na satisfação de seus interesses espirituais. Entretanto, o substancial, divino e em si mesmo necessário destas relações, é certamente, segundo seu *conceito*, apenas um e o mesmo, mas na *objetividade* assume uma forma variadamente heterogênea, que também penetra na contingência do particular, convencional e válido meramente para épocas e povos determinados. Nesta Forma, todos os interesses da vida espiritual também se tornam efetividade exterior, que o indivíduo encontra à sua frente enquanto costume, hábito e uso; ao mesmo tempo, enquanto sujeito fechado em si mesmo, ele entra em conexão, assim como com a natureza exterior, também com esta totalidade que lhe é aparentada e lhe pertence ainda de maneira mais próxima. No conjunto, podemos reivindicar para este círculo a mesma concordância viva cuja indicação nos ocupou anteriormente, e vamos, portanto, aqui deixar de lado a consideração mais determinada, cujos pontos de vista principais devem ser imediatamente indicados segundo um outro aspecto.

3. A Exterioridade da Obra de Arte Ideal na Relação com o Público

Enquanto exposição do ideal, a arte deve acolher em si mesma o ideal em todas as relações até agora mencionadas com a efetividade exterior, e unir ao exterior a subjetividade interior do caráter. Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objeto efetivo e singularizado, *para si*, e sim *para nós*, para um público que a contempla [*anschaut*] e a desfruta. Na representação [*Aufführung*] de um drama, por exemplo, os atores não falam apenas uns com os outros, mas conosco, e devem fazer com que sejam compreendidos segundo os dois aspectos. E assim toda obra de arte é um diálogo com alguém que está diante dela. O verdadeiro ideal nos [342] interesses e nas paixões universais de seus deuses e seres humanos certamente é compreendido por cada um; mas na medida em que a obra de arte leva à intuição seus indivíduos em meio a um mundo exterior e determinado de costumes, usos e outras particularidades, surge, desse modo, uma nova exigência que esta exterioridade não entre apenas em concordância com os caracteres expostos, mas do mesmo modo também conosco [*mit uns*]. Assim como os caracteres da obra de arte estão em casa em seu mundo exterior, também exigimos para nós a mesma harmonia com eles e com seu ambiente. Mas seja de qual época for a obra de arte, ela sempre portará nela [*an sich*] particularidades que a separam das peculiaridades de outros povos e séculos. Poetas, pintores, escultores e músicos escolhem de preferência matérias de épocas passadas, cuja formação, costumes, usos, constituição

e culto diferem do conjunto da formação de seu próprio presente. Um tal retorno ao passado apresenta a grande vantagem, como já foi mencionado anteriormente, de esta saída da imediatez e do presente, mediante a recordação, por si só colocar em curso aquela universalização da matéria, que a arte não pode dispensar. O artista, contudo, pertence à sua própria época, vive em seus costumes, modos de intuir e representações. Os poemas homéricos, por exemplo, tenha Homero efetivamente vivido ou não como o único poeta da *Iliada* e da *Odisséia*, estão pelo menos separados por quatro séculos da época da guerra de Tróia e um espaço de tempo duas vezes maior ainda separa os grandes trágicos gregos dos dias dos antigos heróis, dos quais transportam o conteúdo de sua poesia ao seu presente. Algo semelhante ocorre com a canção dos Nibelungos e do poeta que conseguiu reunir num *único* todo orgânico as diferentes lendas que este poema contém.

É certo que o artista está totalmente em casa no *pathos* universal do humano e do divino, mas a forma exterior variadamente [343] condicionada da própria época antiga, cujos caracteres e ações ele apresenta, modificaram-se essencialmente e se tornaram estranhos para ele. Além disso, o poeta cria para um público e inicialmente para seu povo e sua época, que têm o direito de exigir a compreensão da obra de arte e nela se sentirem em casa. Na verdade, as obras de arte autênticas, imortais, permanecem desfrutáveis para todas as épocas e nações, mas mesmo então é preciso, para a sua completa compreensão por povos e séculos estranhos, um vasto aparato de notícias, de conhecimentos e de informações geográficas, históricas e até mesmo filosóficas.

Nesta colisão de épocas diversas perguntamos, pois, como uma obra de arte deve ser configurada no que concerne ao aspecto exterior do local, dos costumes, dos usos e dos estados religiosos, políticos, sociais e éticos; perguntamos, com efeito, se o artista deve esquecer sua própria época e apenas ter em vista o passado e sua existência efetiva, de modo que sua obra se torne um quadro fiel do que é passado, ou se, ao contrário, ele não está apenas legitimado, mas obrigado a considerar em geral apenas *sua* nação e presente, e elaborar sua obra segundo pontos de vista que estão conectados com a particularidade de sua época. Podemos expressar esta exigência oposta do seguinte modo: a matéria deve ou ser tratada *objetivamente* de acordo com o seu conteúdo e sua época ou *subjetivamente*, isto é, ser completamente apropriada à cultura [*Bildung*] e ao costume do presente. Tanto um quanto outro aspecto, apreendidos em sua oposição, conduzem a um extremo igualmente falso, que queremos mencionar brevemente para que possamos encontrar o autêntico modo de exposição.

Por isso, temos de examinar sob esta relação três pontos de vista:

Em primeiro lugar, o fazer valer [*Geltendmachen*] subjetivo da cultura [*Bildung*] da própria época.

Em segundo lugar, a fidelidade meramente objetiva em relação ao passado.

[344] *Em terceiro lugar*, a verdadeira objetividade na exposição e na apropriação de matérias estranhas, remotas segundo a época e a nacionalidade.

a) A apreensão meramente *subjetiva* avança em sua extrema unilateralidade até superar completamente a forma objetiva do passado e substituí-la pelo modo de aparição [*Erscheinungsweise*] do presente.

α) Sob um aspecto, tal fato pode provir do desconhecimento do passado bem como da ingenuidade em não sentir a contradição entre o objeto e tal modo de apropriação ou de não torná-la consciente, de sorte que é, portanto, a *ausência de cultura* [*Bildung*] que dá o fundamento de um tal modo de exposição. Encontramos de modo mais forte esta espécie de ingenuidade em Hans Sachs⁷⁵ que, certamente com um frescor da intuição e um ânimo alegre, “nüremberguizou”, no sentido mais próprio da palavra, Nosso Senhor Deus Pai, Adão, Eva e os patriarcas. Deus Pai, por exemplo, em certo momento instrui e dá uma aula para Abel, Caim e os outros filhos de Adão, assumindo completamente a maneira e o tom de um mestre escola daquela época; ele os catequiza sobre os dez mandamentos e o pai-nosso; Abel sabe tudo muito bem e mostra-se piedoso; Caim, porém, se comporta mal e responde como um rapaz perverso e ateu; quando é solicitado a recitar os dez mandamentos, inverte tudo: “tu roubarás, não honrarás pai e mãe e assim por diante”. Assim também, no sul da Alemanha, se representava [*darstellen*] de modo semelhante a Paixão de Cristo – o que certamente foi proibido, mas novamente autorizado: Pilatos aparece como um magistrado malcriado, rude e soberbo; os soldados, totalmente segundo a vulgaridade de nosso tempo, oferecem tabaco para Cristo na cruz; ele os despreza e então eles enfiam o rapé com violência pelas narinas e todo o povo encontra nisso sua diversão, por ser totalmente piedoso e devoto; inclusive, tanto mais devoto quanto mais o interior da representação religiosa se torna para eles vivo nesta presencialidade própria imediata do exterior. — Nesta espécie de [345] transformação e inversão em nossa visão e forma das coisas encontra-se sem dúvida um direito; e a audácia de Hans Sachs pode parecer grande ao lidar de modo tão familiar com Deus e aquelas representações antigas e de, em toda a piedade, apropriá-las completamente para as relações burguesas. Contudo, trata-se de uma violência da parte do ânimo e de uma ausência de formação do espírito não deixar apenas ao objeto, em nenhuma relação, o direito de sua própria objetividade, mas colocá-lo pura e simplesmente apenas numa forma oposta, onde então nada mais se mostra a não ser uma contradição burlesca.

75. Hans Sachs (1494-1576), sapateiro e mestre-cantor de Nüremberg que, além de muitos poemas, escreveu cerca de 200 peças, muitas delas comédias populares e farsas carnavalescas (N. da T.).

β) Por outro lado, idêntica subjetividade pode provir da soberba da *cultura* [*Bildung*], na medida em que ela considera seus próprios pontos de vista, costumes e convenções sociais como os únicos válidos e aceitáveis e, por isso, não é capaz de desfrutar de nenhum conteúdo até que ele tenha assumido a Forma da mesma cultura [*Bildung*]. Desta espécie era o assim chamado bom gosto clássico dos franceses. Para que algo os agradasse, era necessário que fosse afrancesado; o que possuía outra nacionalidade, e especialmente forma medieval, era destituído de gosto, bárbaro e rejeitado com desprezo. Por isso, Voltaire foi injusto ao dizer que os franceses melhoraram as obras dos antigos; eles apenas as nacionalizaram, e nesta transformação procederam com tanto mais antipatia infinita com tudo o que era estrangeiro e individual à medida que seu gosto exigia uma formação social perfeitamente cortês, uma regularidade e universalidade convencional do sentido e da representação [*Darstellung*]. A mesma abstração de uma formação delicada eles também transferiram em sua poesia para a dicção. Nenhum poeta podia dizer *cochon*⁷⁶ ou mencionar “colher” e “garfo” e milhares de outras coisas. Donde as amplas definições e perífrases; por exemplo, em vez de “colher” ou “garfo”, dizia-se “um instrumento com o qual se leva alimentos líquidos ou sólidos à boca” e outras coisas do gênero. Mas justamente por isso seu gosto permaneceu [346] sumamente limitado; pois a arte, em vez de abafar e nivelar seu conteúdo por tais universalidades desgastadas, ao contrário, o particulariza para a individualidade viva. Por isso, foram os franceses os que menos puderam se dar bem com Shakespeare e quando se dedicavam a ele, sempre eliminavam justamente o que para nós teria sido nele o mais agradável. Voltaire igualmente zomba de Píndaro, tanto que pôde dizer: ἄριστον μὲν ὕδωρ⁷⁷. E assim, em suas obras de arte também os chineses, americanos ou heróis gregos e romanos deviam falar e se portar totalmente como cortesãos franceses. O Aquiles, por exemplo, da *Ifigênia em Áulida* é um príncipe francês completo, e se não fosse pelo nome, ninguém encontraria nele um Aquiles. Nas representações teatrais [*Theaterdarstellungen*], ele certamente estava vestido como grego e guarnecido com o escudo e a couraça, mas ao mesmo tempo com os cabelos penteados e polvilhados, as ancas alargadas por almofadas e com saltos vermelhos nos sapatos amarrados com fitas coloridas. A *Ester* de Racine era principalmente vista na época de Luís XIV porque Ahasverus entrava em cena aparecendo como o próprio Luís XIV quando entrava no grande salão de audiências. Ahasverus tinha, na verdade, alguns traços orientais, mas era totalmente empoado e trazia um manto real de arminho e atrás dele vinha toda a massa de camareiros penteados e empoados

76. Em francês no original: “porco” (N. da T.).

77. Em grego no original: “o maior dos bens é a água” (N. da T.).

*en habit français*⁷⁸, com os cabelos presos a uma rede, chapéus de plumas nas mãos, com casacas e calças *drap d'or*⁷⁹, em meias de seda e sapatos de saltos vermelhos. O que apenas a corte e principalmente os privilegiados podiam alcançar era visto aqui pelos demais estamentos – a *entrée*⁸⁰ do rei posta em verso. – De acordo com um princípio semelhante, na França freqüentemente não se pratica a historiografia em vista dela mesma e de seu objeto, mas por causa dos interesses de época, para poder fornecer boas doutrinas ao governo ou para torná-las odiosas. Igualmente muitos dramas contém alusões a circunstâncias de época, seja expressamente segundo o todo de seu conteúdo ou seja apenas ocasionalmente, ou [347] se em peças mais antigas aparecem tais momentos plenos de referência, eles são intencionalmente privilegiados e acolhidos com o máximo de entusiasmo.

γ) Com um terceiro modo de subjetividade, podemos indicar a abstração de todo o Conteúdo artístico autenticamente verdadeiro do passado e do presente, de tal modo que ao público é apenas apresentada sua própria subjetividade casual, tal como ela é, em seu fazer e agir cotidianos e presentes. Esta subjetividade não é então nada mais a não ser o modo peculiar da consciência cotidiana na vida prosaica. Nesta consciência sem dúvida todo mundo está em casa, só não consegue sentir-se familiar nela aquele que se dirige a uma tal obra de arte com exigências artísticas, pois a arte deve justamente nos libertar de tal espécie de subjetividade. Kotzebue⁸¹, por exemplo, apenas provocou tão grande efeito em seu tempo mediante tais representações [*Darstellungen*], porque foram levados diante dos olhos e dos ouvidos do público “nossa lamúria e miséria, o roubo de colheres de prata, o carro do pelourinho”, além disso, “os pastores, os conselheiros do comércio, os alferes, os secretários ou os majores dos hussardos”. E cada um via diante de si seu próprio ambiente caseiro ou de um conhecido, parente etc., ou em geral se lhe tocava em pontos sensíveis de suas relações particulares e finalidades específicas⁸². Falta à tal subjetividade nela mesma a elevação para a sensação [*Empfindung*] e representação daquilo que constitui o autêntico conteúdo da obra de arte, mesmo que ela também consiga reconduzir o interesse de seus objetos para as exigências cotidianas do coração e para os assim chamados lugares-comuns e reflexões morais. Em

78. Em francês no original: “em trajes franceses” (N. da T.).

79. Em francês no original: “panos dourados” (N. da T.).

80. Em francês no original: “entrada” (N. da T.).

81. August Kotzebue (1761-1819), autor de peças de divertimentos particularmente insípidas; foi assassinado em 23 de março de 1819 por um estudante seguidor das idéias de Hegel, cujo assassinato ocasionou a publicação dos “decretos de Karlsbad” e uma vaga de repressão uniliberál que ameaçou o próprio Hegel (N. da T.).

82. A expressão alemã é: “*erfuhr, wo ihn ... der Schuh drückt*” que significa literalmente: “experimentava onde lhe ... apertava o sapato” (N. da T.).

todos estes três pontos de vista, a exposição das relações externas é unilateralmente subjetiva e não faz nenhuma justiça com a forma objetiva efetiva.

b) A segunda espécie de apreensão, em contrapartida, faz o oposto, na medida em que se esforça para reproduzir tanto quanto possível os caracteres e acontecimentos [348] do passado em seu local efetivo de acordo com as peculiaridades particulares dos costumes e de outras exterioridades. Sob este aspecto, principalmente nós alemães nos destacamos. Pois ao contrário dos franceses somos em geral os arquivadores os mais cuidadosos de todas as particularidades estrangeiras e, por isso, também na arte requeremos fidelidade à época, ao lugar, aos usos, às vestimentas, às armas etc.; tampouco nos falta a paciência para estudar, mediante esforço árduo e erudição, o modo de pensar e intuir de nações estrangeiras e de séculos longínquos, a fim de nos conformar às suas particularidades; e esta variedade e multilateralidade para apreender e compreender os espíritos das nações nos torna também na arte não apenas tolerantes diante das singularidades, mas inclusive demasiadamente meticulosos na exigência pela mais precisa exatidão de tais coisas exteriores inessenciais. Os franceses certamente também se mostram muito hábeis e ativos, mas quanto mais eles são homens práticos e sumamente cultos, tanto menos paciência possuem para uma apreensão tranqüila e reconhecedora. Neles, o julgamento sempre vem em primeiro lugar. Nós, em contrapartida, especialmente em obras de arte estrangeiras, reconhecemos o valor de cada quadro fiel; plantas estrangeiras e configurações, seja de que reino da natureza provenham, instrumentos de todos os tipos e formas, cachorros e gatos, e até mesmo objetos repugnantes, nos são agradáveis; e assim também sabemos nos familiarizar com os mais estranhos modos de intuir, sacrifícios, lendas de santos e seus muitos absurdos, bem como com outras representações não usuais. Do mesmo modo, para nós pode parecer a coisa mais essencial, na representação [*Darstellung*] de pessoas agentes, deixá-las surgir em sua fala e em seus usos etc. em vista delas mesmas, bem como de acordo com o que elas efetivamente foram, segundo seu caráter nacional e sua época, umas em vista das outras e entre elas.

Em época mais recente, principalmente desde a influência de Friedrich von Schlegel, surgiu a concepção de que a objetividade [349] de uma obra de arte é fundada por uma tal espécie de fidelidade. A objetividade deveria, por isso, constituir o ponto de vista principal e também nosso interesse subjetivo deveria restringir-se principalmente à alegria desta fidelidade e sua vitalidade. Se uma tal exigência é estabelecida, é nela expressado que não devemos trazer conosco nenhum interesse de espécie superior no que diz respeito à essencialidade do Conteúdo exposto bem como nenhum interesse mais preciso da cultura [*Bildung*] e das finalidades atuais. E assim, quando, com o estímulo de Herder, começou-se a prestar ampla-

mente de novo atenção à canção popular [*Volkslied*], na Alemanha foram compostos desse modo, em tom nacional, todos os tipos de cantos de povos e tribos de formação simples – iroqueses, do grego moderno, lapônios, turcos, tartários, mongóis etc. –, e considerou-se uma grande genialidade pensar e poetar totalmente segundo costumes e intuições de povos estranhos. Mas mesmo que também o próprio poeta se situe [*einarbeitet*] de modo completo em tais elementos estrangeiros e sinta [*sich hineinempfindet*] de acordo com eles, para o público que os deve desfrutar, eles sempre apenas poderão ser algo exterior.

Mas em geral este ponto de vista, quando é apreendido unilateralmente, permanece preso ao que é totalmente formal da exatidão e da fidelidade históricas, na medida em que é abstraído tanto do conteúdo e de seu peso substancial quanto também da formação e do Conteúdo do modo de sentir [*Anschauung*] presente e do ânimo atual. Não se deve, contudo, abstrair nem de um nem de outro, mas estes dois aspectos exigem sua idêntica satisfação e devem levar à concordância consigo a terceira exigência da fidelidade histórica, num modo completamente diferente do que vimos até agora. Isto nos conduz à consideração da verdadeira objetividade e subjetividade, às quais a obra de arte deve satisfazer.

c) A primeira coisa que pode ser afirmada de modo universal sobre este ponto consiste no fato de que nenhum dos aspectos até agora considerados [350] deve distinguir-se unilateral e prejudicialmente às custas dos outros aspectos, mas que a mera exatidão histórica nas coisas exteriores referentes ao local, aos costumes, aos usos e às instituições constitui a parte subordinada da obra de arte, a qual deve retroceder diante do interesse de um Conteúdo verdadeiro e também imorredouro para o presente da formação.

A este respeito, à autêntica espécie de exposição podem igualmente ser contrapostos os seguintes modos de apreensão deficientes.

α) Em primeiro lugar, a exposição da peculiaridade de uma época pode ser completamente fiel, correta, viva e também totalmente compreensível para o público atual, sem todavia sair da cotidianidade da prosa e tornar-se em si mesmo poética. Por exemplo, o *Götz von Berlichingen* de Goethe nos dá provas cabais a este respeito. Basta que examinemos o início desta obra, que nos conduz a uma taberna em Schwarzenberg, na Francônia: Metzler e Sievers à mesa; dois criados de cavaleiros junto ao fogo; o taberneiro.

SIEVERS Hänsel, noch ein Glas Brantwein, und meß christlich.

WIRT Du bist der Nimmersatt.

METZLER *leise zu Sievers*: Erzähl das noch einnal vom Berlichingen! Die Bamberger dort lügeren sich, sie möchten schwarz werden. ... Usf.⁸³

83. "Sievers Hänsel, mais um copo de aguardente e meça como um cristão. / Taberneiro Você é o insaciável.

O mesmo ocorre no terceiro ato:

GEORG *kommt mit einer Dachrinne*: Da hast du Blei. Wenn du nur mit der Hälfte triffst, so entgeht keiner, der Ihre Majestät ansagen kann: Herr, wir haben schlecht bestanden.

LERSE *haut davon*: Ein brav Stück!

GEORG Der Regen mag sich einer andern Weg suchen! Ich bin nicht bang davor; ein braver Reiter und ein rechter Regen kommen überall durch.

[351] LERSE. *Er gießt*. Halt den Löffel. *Geh ans Fenster*. Da zieht so ein Reichsmusje mit der Büchse herum; sie denken, wir haben uns versehossen. Er soll die kugel versuchen, warm, wie sie aus der Pfanne kommt. *Lädt*.

GEORG *lehut den Löffel an*: Laß mich sehn.

LERSE *schießt*: Da liegt der Spatz. – Usw.⁸⁴

Tudo isso é descrito de um modo sumamente visual [*anschaulich*] e compreensível no caráter da situação e no caráter dos cavaleiros; não obstante, estas cenas são sumamente triviais e em si mesmas prosaicas, na medida em que apenas tomam como conteúdo e Forma o modo de aparição [*Erscheinungsweise*] e objetividade totalmente comuns, os quais sem dúvida estão próximos de cada um. Algo semelhante ainda se encontra em muitos outros produtos da juventude de Goethe, que eram principalmente direcionados contra tudo o que até então valia como regra e que produziam seu efeito principal pela proximidade, na qual tudo nos era mostrado mediante a suprema apreensão [*Fasbarkeit*] da intuição e do sentimento. Mas a proximidade era tão grande e o Conteúdo interior em parte tão insignificante que justamente por isso estes produtos se tornaram triviais. Esta trivialidade percebe-se mais claramente, principalmente nas obras dramáticas, quando da encenação, pois logo na entrada da platéia, por meio de muitas preparações, luzes e pessoas bem arrumadas, já ficamos numa disposição de querer encontrar algo diferente do que dois camponeses, dois cavaleiros e mais um copo de aguardente. Por isso, o *Götz* também impressionou mais na leitura; no palco não pôde manter-se por muito tempo.

β) Segundo um outro aspecto, o histórico de uma mitologia mais antiga e o que é estrangeiro nos estados históricos do Estado e nos costumes podem ser para

/ Metzler em voz baixa para Sievers: Conte novamente o caso do Berlichingen! Os bambergueses que estão ali se irritam, eles ficarão vermelhos. – E assim por diante" (N. da T.).

84. "Georg *entra com um pedaço de calha*: Aqui você tem chumbo. Se acertar apenas com a metade, ninguém poderá desafiar Vossa Majestade dizendo: Senhor, nós nos demos mal. / Lerse *quebrando um pedaço*: Um belo pedaço! / Georg A chuva poderá encontrar um outro caminho! Não tenho receio: um cavaleiro bravo e uma chuva forte passam por todos os lugares. / Lerse *serve*: Segure a colher. *Vai à janela*. Lá fora está rondando um escudeiro imperial com espingarda; eles pensam que não temos mais munição. Ele deverá experimentar a bala, quentinha, tal como está saindo da panela. *Carrega*. / Georg *baixa a colher*: Deixe-me ver. / Lerse *atira*: O pardal já tombou. – E assim por diante" (N. da T.). Hegel (a rigor, Hotho) cita o texto ligeiramente modificado, em relação à versão de 1773-1774, da edição de Göschen, *Goethes Schriften*, 2 vols., 1787 e de Cotta, *Goethes Werke*, 8 vols., 1828 (N. da ed. Suhrkamp).

nós conhecidos e apropriados pelo fato de, pela formação universal da época, também possuímos um conhecimento variado do passado. Assim, [352] por exemplo, a familiaridade com a arte e a mitologia, a literatura, o culto e os usos da Antigüidade constitui o ponto de partida para a nossa formação atual: todo menino já conhece desde a escola os deuses gregos, os heróis e as figuras históricas. Por isso, também podemos desfrutar, no terreno da representação, das formas e dos interesses do mundo grego, na medida em que se tornaram nossos na representação, e não se trata de afirmar que deveríamos avançar do mesmo modo na mitologia indiana ou egípcia e escandinava. Ademais, nas representações religiosas destes povos também está presente o universal, Deus. Mas o determinado, as divindades *particulares* gregas ou indianas, não possuem mais nenhuma *verdade* para nós, não mais acreditamos nelas e nos comprazemos com elas apenas para a nossa fantasia. Desse modo, porém, elas sempre permanecerão estranhas à nossa consciência própria mais profunda, e não há nada de mais vazio e frio do que quando, por exemplo, nas óperas se diz: “Ó deuses!”, “Ó Júpiter!” ou mesmo: “Ó Ísis e Osiris!” – e ainda mais quando se acrescenta a miséria dos oráculos – e raramente eles não aparecem nas óperas –, em cujo lugar apenas agora surgem na tragédia a loucura e a clarividência.

Exatamente a mesma coisa acontece com o material histórico referente aos costumes, às leis etc. Também este elemento histórico certamente *é*, mas *é do passado*; e se ele não tem mais nenhuma conexão com o presente da vida, não será nosso, por mais que possamos conhecê-lo bem e com precisão; mas não temos interesse pelo que passou pela mera razão de um dia já ter estado presente. O histórico apenas será algo nosso quando pertencer à nação à qual pertencemos, ou se pudermos considerar o presente em geral como uma consequência daqueles acontecimentos, em cuja cadeia os caracteres ou feitos constituem um elo essencial. Pois mesmo a mera conexão do mesmo solo [353] e povo não é por fim suficiente, mas o passado mesmo do próprio povo deve estar numa relação próxima como o nosso estado, vida e existência.

Na canção dos Nibelungos, por exemplo, estamos certamente, em termos geográficos, sob terreno familiar, mas o burgúndios e o rei Átila estão tão distantes de todas as relações de nossa formação atual e seus interesses pátrios, que mesmo sem erudição podemos nos sentir muito mais familiarizados com os poemas homéricos. Assim, Klopstock, por exemplo, certamente foi motivado por meio do impulso pelo que é pátrio a colocar os deuses escandinavos no lugar da mitologia grega, mas Wodan, Walhalla e Freia permaneceram meros nomes, que pertencem ainda menos do que Júpiter e Olimpo à nossa representação ou falam ainda menos do que eles ao nosso ânimo.

Nesta relação, deve ficar claro que as obras de arte não são feitas para o estudo e a erudição, mas que elas devem ser compreensíveis e desfrutáveis imediatamente por si mesmas, sem este desvio dos conhecimentos vastos e remotos. Pois a arte não é destinada a um círculo restrito e fechado de poucas pessoas cultas privilegiadas, e sim para a nação como um todo. Mas o que vale para a obra de arte em geral, encontra no aspecto exterior da efetividade histórica representada [*dargestellten*] aplicação idêntica. Também ela, que igualmente pertence ao nosso tempo e ao nosso povo, deve ser para nós clara e captável sem ampla erudição, de modo que possamos nos encontrar familiarmente nela e não ser forçados a permanecer diante dela como de um mundo para nós estranho e incompreensível.

γ) Desse modo, já nos aproximamos do autêntico modo da objetividade e da apropriação de matérias de épocas passadas.

αα) A primeira coisa que podemos mencionar aqui concerne aos autênticos poemas nacionais, que desde sempre foram em todos os povos de tal espécie que o aspecto exterior, histórico, [354] por si mesmo já pertencia à nação e nada lhe permanecia estranho. Assim é com as epopéias indianas, os poemas homéricos e a poesia dramática dos gregos. Sófocles não deixava que Filoctetes, Antígona, Ajax, Orestes, Édipo e seus corifeus e coros falassem tal como falariam em sua época. De modo idêntico os espanhóis possuem os seus romances [*Romanzen*] do Cid; Tasso canta em sua *Jerusalém Libertada* a questão universal da cristandade católica; Camões, o poeta português, descreve a descoberta do caminho para as Índias Orientais em torno do Cabo da Boa Esperança e os feitos em si mesmos infinitamente importantes dos heróis marítimos, e estes feitos eram os de sua nação; Shakespeare dramatizou a história trágica de seu país e o próprio Voltaire criou a sua *Henriade*. Também nós alemães por fim desistimos de querer elaborar em poemas épicos nacionais histórias longínquas que para nós não tem mais nenhum interesse nacional. A *Noachida* de Bodmer⁸⁵ e o *Messias* de Klopstock estão fora de moda, como também não vale mais a opinião de que pertence à honra de uma nação possuir também seu Homero e, além disso, seu Píndaro, Sófocles e Anacreonte. Aquelas histórias bíblicas estão certamente próximas de nossa representação por meio da familiaridade com o Antigo e o Novo Testamento, mas o elemento histórico dos usos exteriores permanece para nós, não obstante, apenas uma questão estranha de erudição; propriamente temos diante de nós apenas o fio prosaico dos acontecimentos e dos caracteres enquanto algo conhecido, que por meio da elaboração somente são confinados em novas frases, de modo que nesta relação não sobra mais nada a não ser o sentimento [*Gefühl*] de algo meramente feito [*bloß Gemachtes*].

85. Johann Jakob Bodmer (1698-1783), *Noa, ein Heldengedicht* [*Noa, um Poema Heróico*] (1750).

ββ) Mas a arte não pode limitar-se apenas às matérias nacionais e, com efeito, quanto mais os povos particulares entraram em contato uns com os outros, tanto mais ela [355] sempre continuou retirando seus objetos de todas as nações e séculos. Se tal coisa acontece, o fato de o poeta aclimatar-se totalmente em épocas estranhas não deve ser visto como uma grande genialidade, e sim o aspecto exterior histórico deve de tal modo ser mantido de lado na representação [*Darstellung*], de modo que ele se torne uma questão secundária e insignificante para o humano, universal. Desse modo, por exemplo, certamente já a Idade Média emprestava matérias da Antiguidade, mas introduzia nelas o conteúdo de seu próprio tempo e novamente, num modo extremo, só deixava sobrando o mero nome de Alexandre ou de Enéias e de César Otaviano.

O primordial é e permanece a compreensibilidade imediata, e efetivamente todas as nações também se fizeram valer naquilo que lhes deveria agradar como obra de arte, pois elas queriam se sentir familiares, vivas e presentes nas obras de arte. Nesta nacionalidade autônoma, Calderón elaborou sua Zenóbia e Semíramis, e Shakespeare soube imprimir um caráter inglês nacional às matérias as mais diversas, embora ele soubesse, segundo os traços fundamentais essenciais, muito mais profundamente do que os espanhóis também conservar o caráter histórico de nações estrangeiras, como, por exemplo, dos romanos. Mesmo os trágicos gregos tiveram em vista o presente de sua época e da cidade à qual pertenciam. O *Édipo em Colono*, por exemplo, não tem apenas, no que diz respeito ao local, uma relação próxima com Atenas, mas também pelo fato de que, morrendo Édipo neste local, ele deveria tornar-se uma proteção para Atenas. Sob outras relações, também as *Euménides* de Ésquilo tem, graças à decisão do Arcópago, um interesse próximo e familiar para os atenienses. Em contrapartida, a mitologia grega, por mais variadamente que também tenha sido utilizada e sempre novamente desde o renascimento das artes e das ciências, nunca quis ser completamente familiar nos povos modernos e permaneceu em maior ou menor grau fria nas artes plásticas e [356] mais ainda na poesia – não obstante sua ampla difusão. A ninguém ocorreria hoje, por exemplo, fazer um poema a Vênus, Júpiter ou Palas. A escultura certamente ainda não pode subsistir sem os deuses gregos, mas suas representações [*Darstellungen*] são, por isso, também em grande parte apenas acessíveis e compreensíveis para conhecedores, para os eruditos e para o círculo mais estreito das pessoas as mais cultas. Num sentido semelhante, Goethe esforçou-se muito para apresentar aos pintores os quadros de Filostrato⁸⁶, para que fossem tomados em consideração e para que os reproduzissem, mas conseguiu fazer pouca coisa; tais

86. Filostrato de Lemnos, século III a.C. (N. da T.).

objetos antigos em sua presença e efetividade antigas permanecem sempre algo de estranho para o público moderno bem como para os pintores. Em contrapartida, o próprio Goethe, por meio de seu *Divan Ocidental-Oriental*⁸⁷, ainda nos anos tardios de seu interior livre, conseguiu num espírito muito mais profundo, introduzir o oriente na nossa poesia atual e apropriá-lo para a intuição atual. Nesta apropriação ele sabia muito bem que era um homem ocidental e um alemão, e assim apreciou completamente o tom fundamental do oriente, no que diz respeito aos caracteres orientais das situações e das relações, mas do mesmo modo soube fazer a mais completa justiça à nossa consciência atual e à sua própria individualidade. Deste modo, certamente é permitido ao artista emprestar suas matérias de céus longínquos, de épocas passadas e de povos estrangeiros e também conservar *grosso modo* para a mitologia, os costumes e as instituições sua forma histórica; mas ao mesmo tempo ele deve empregar estas formas apenas como molduras de seus quadros; o interior, em contrapartida, ele deve adaptar à consciência essencial e mais profunda de seu presente, de um modo, cuja *Ifigênia* de Goethe nos oferece ainda hoje o exemplo mais admirável.

No que toca à tal transformação, as artes particulares novamente mantêm uma posição totalmente diferenciada. A lírica, por exemplo, em poemas de amor, é a que menos necessita [357] do ambiente exterior descrito exatamente em termos históricos, na medida em que para ela a questão principal é o sentimento e o movimento do ânimo para si. Nesta relação, por exemplo, obtemos da Laura mesma, por meio dos sonetos de Petrarca, um conhecimento muito insignificante, praticamente apenas o nome, que igualmente poderia ser outro; sobre o local é apenas indicada a coisa a mais geral, a fonte de Vaucluse e outras coisas deste tipo. O épico, em contrapartida, exige a maior minúcia, que também, pois, admitimos de modo o mais fácil em vista daquelas exterioridades históricas, basta que seja apenas clara e compreensível. Mas o obstáculo o mais perigoso constituem estes aspectos exteriores para a arte dramática, principalmente em representações teatrais, onde tudo é falado de modo imediato para nós ou chega de modo vivo à nossa intuição sensível, de modo que queremos igualmente de modo imediato nos sentir em casa e à vontade nisso. Por isso, a exposição da efetividade histórica exterior deve aqui permanecer a mais subordinada possível e permanecer uma mera moldura; deve como que ser mantida apenas a mesma relação que encontramos em poemas de amor, nos quais é dado à pessoa amada um nome estranho àquele da pessoa por nós mesmo amada, embora possamos simpatizar completamente com os sentimentos expressados e a

87. Obra de Goethe do ano de 1814, inspirada em traduções do poeta persa Häflis pelo orientalista vienense Hammer-Purgstall (N. da T.).

espécie de sua expressão. Neste caso, não significa nada o fato de os eruditos darem pela falta da exatidão nos costumes, do estágio da cultura [*Bildung*] e dos sentimentos. Nas peças históricas de Shakespeare, por exemplo, há muita coisa que permanece para nós estranha e pouco pode nos interessar. Na leitura ficamos certamente satisfeitos com isso, no teatro não. Os críticos e os conhecedores pensam sem dúvida que tais preciosidades históricas deveriam ser representadas [*zur Darstellung kommen*] por causa delas mesmas, e então vociferam contra o gosto ruim e corrompido do público quando em tais coisas se dá a conhecer o aborrecimento que há nelas; mas a obra de arte e seu gozo imediato não se destinam aos conhecedores e eruditos, e sim ao público, e os críticos não precisam proceder de maneira tão distinta, pois também eles pertencem ao mesmo público, [358] e para eles mesmos a exatidão em singularidades históricas não pode ter nenhum interesse sério. Neste sentido, por exemplo, os ingleses agora apenas oferecem as cenas das peças de Shakespeare que são em si e para si excelentes e compreensíveis a partir delas mesmas, na medida em que não possuem o pedantismo de nossos estetas [*Ästhetiker*] que pensam ser necessário que sejam levados diante dos olhos do povo todas as exterioridades tornadas estranhas, nas quais ele não pode mais ter nenhum interesse. Se, por conseguinte, obras dramáticas estrangeiras são colocadas em cena, cada povo tem o direito de exigir adaptações. Mesmo o que há de mais excelente *necessita* quanto a isso de uma adaptação. Poderíamos certamente dizer que o propriamente excelente deve ser excelente para todas as épocas, mas a obra de arte também tem um aspecto temporal, mortal, e é com este aspecto que deve processar-se uma modificação. Pois o belo aparece para os outros, e aqueles para os quais é levado à aparição [*Erscheinung*] devem poder estar em casa neste aspecto exterior do fenômeno.

Nesta apropriação, pois, tudo aquilo que na arte denominamos de *anacronismos* e costumamos atribuir como uma grande falha aos artistas encontra sua razão e sua desculpa. Inicialmente pertencem a tais anacronismos apenas meras exterioridades. Quando Falstaff⁸⁸, por exemplo, fala de pistolas, isto é indiferente. Mais sério, porém, é quando Orfeu se mostra com um violino na mão, na medida em que aqui a contradição entre os dias míticos e um tal instrumento moderno, do qual cada um sabe que em épocas tão antigas ainda não havia sido inventado, se apresenta de modo muito forte. Por isso, agora nos teatros, por exemplo, toma-se também uma extrema cautela quanto a tais coisas e as direções prestam muita atenção quanto à fidelidade histórica no figurino e no cenário. O cortejo da *Donzela de Orleans*⁸⁹,

88. Falstaff, o fanfarrão devasso de *Henrique IV* e de *As Alegres Comadres de Windsor*, de Shakespeare (N. da T.).

89. *Die Jungfrau von Orleans* (1801), de Schiller (N. da T.).

por exemplo, custou sob este aspecto muito esforço, um esforço que, contudo, na maior parte dos casos é em geral inútil, na medida em que apenas se refere ao que é relativo e indiferente. A espécie mais importante de anacronismos não consiste no [359] traje e noutras exterioridades semelhantes, e sim no fato de que numa obra de arte as pessoas se expressam de um modo, manifestam sentimentos e concepções, fazem reflexões, realizam ações que, segundo sua época e estágio de formação, sua religião e concepção de mundo, seria impossível que as tivessem tido e as realizassem. A esta espécie de anacronismo geralmente é aplicada a categoria da naturalidade, e pensa-se que não é natural quando os caracteres expostos não falam e agem tal como teriam falado e agido em sua época. Mas a exigência de tal naturalidade, concebida unilateralmente, conduz imediatamente a despropósitos. Pois o artista, quando descreve o ânimo humano, com seus afetos e paixões em si mesmas substanciais, deve contudo descrevê-los conservando toda a individualidade, mas não tal como aparecem no dia-a-dia da vida cotidiana, já que ele apenas deve levar à luz cada *pathos* num fenômeno pura e simplesmente adequado a este *pathos*. É somente por isso que ele é artista, por conhecer o verdadeiro e o levar à nossa intuição e sentimento em sua Forma verdadeira. Nesta expressão ele deve, por isso, ter em conta a formação específica de sua época, linguagem etc. Na época da guerra de Tróia, o modo de expressão e o modo de vida em seu conjunto não tinham um desenvolvimento tal como reencontramos na *Ilíada*; do mesmo modo, a massa do povo e as figuras [*Gestalten*] excelentes da família real grega não possuíam um modo de intuir e de formação cultos tal como temos de admirar em Ésquilo ou na beleza acabada de Sófocles. Uma tal violação da assim chamada naturalidade é um *anacronismo necessário* à arte. A substância interna do que é exposto permanece a mesma, mas a formação desenvolvida torna necessária uma transformação para a expressão e a forma. A questão muda completamente de aspecto se as intuições e as representações de um desenvolvimento *posterior* da consciência religiosa e ética [360] são transpostas para uma época ou nação cujo conjunto da concepção de mundo *contradiz* tais representações mais recentes. Assim, a religião cristã tinha como consequência categorias éticas completamente estranhas aos gregos. A reflexão interior da consciência, por exemplo, na decisão sobre o que é bom e mau, os remorsos e o arrependimento pertencem apenas ao desenvolvimento moral da época moderna; o caráter heróico não sabe nada da incosequência do arrependimento; o que ele fez, ele o fez. Orestes não se arrepende por ter matado a mãe; as fúrias do ato certamente o perseguem, mas as Eumênides são ao mesmo tempo expostas como potências universais e não como as víboras interiores de sua consciência [*Gewissen*] apenas subjetiva. O poeta deve conhecer este núcleo substancial de uma época e de um povo, e apenas quando introduz coisas que se opõem e contra-

dizem neste ponto central o mais interior, ele comete um anacronismo de espécie superior. A este respeito, portanto, deve ser feita a exigência ao poeta de que ele submerja [*hineinleben*] no espírito de épocas passadas e de povos estrangeiros, pois este substancial, quando é de espécie autêntica, permanece claro para todas as épocas; mas querer reproduzir com toda a exatidão do singular a determinidade particular do fenômeno meramente exterior na ferrugem da Antigüidade, constitui apenas uma erudição infantil em vista de uma finalidade ela mesma apenas exterior. Certamente também deve ser exigida, quanto a este aspecto, uma exatidão geral, mas da qual não se pode, contudo, tirar o direito de flutuar entre a poesia e a verdade.

ΥΥ) Com isso, penetramos no verdadeiro modo de apropriação do que é estrangeiro e exterior de uma época e na *verdadeira objetividade* da obra de arte. A obra de arte deve nos abrir os interesses superiores do espírito e da vontade, o humano e potente em si mesmo, as verdadeiras profundidades do ânimo; e que este Conteúdo se dê a perceber por intermédio de todas as exterioridades do fenômeno e ressoe com seu tom fundamental por todo o resto [*Getreibe*] da obra de arte, [361] esta é a questão principal, da qual se trata essencialmente. A verdadeira objetividade nos revela, portanto, o *pathos*, o Conteúdo substancial de uma situação e a individualidade rica, potente, na qual os momentos substanciais do espírito são vivos e levados à realidade e exteriorização. Para tal Conteúdo deve então apenas ser exigido de modo geral uma delimitação adequada e uma efetividade determinada, por si mesmas compreensíveis. Se um tal Conteúdo é encontrado e desdobrado segundo o princípio do ideal, então uma obra de arte é em si e para si objetiva, seja também o detalhe [*Einzelne*] exterior historicamente correto ou incorreto. Então também a obra de arte fala à nossa verdadeira subjetividade e se torna nossa propriedade. Pois mesmo que a matéria, segundo sua forma mais precisa, também seja tomada de épocas há muito desaparecidas, o fundamento permanente é o humano do espírito, que é em geral o que verdadeiramente permanece e é potente e não pode fracassar em seu efeito, já que *esta* objetividade também constitui o Conteúdo e a realização de nosso próprio interior. O exterior meramente histórico, em contrapartida, é o aspecto transitório e com ele devemos procurar nos reconciliar em obras de arte longínquas e, mesmo nas obras de arte da própria época, saber passar por cima dele. Desse modo, os salmos de Davi ainda hoje nos são adequados e presentes, com sua celebração esplêndida do Senhor, na bondade e na ira de sua onipotência, bem como na dor profunda dos profetas, apesar de Babilônia e Sião; e mesmo uma moral, tal como Sarastro a canta na *Flauta Mágica*, agradecerá a cada um no núcleo e espírito interiores de suas melodias, incluindo os egípcios.

Perante tal objetividade de uma obra de arte, o sujeito também deve, por isso, renunciar à falsa exigência de querer ter a si mesmo diante de si com suas particu-

laridades e peculiaridades meramente subjetivas. Quando *Guilherme Tell* foi encenado pela primeira vez em Weimar⁹⁰, nenhum suíço ficou satisfeito. De modo semelhante, muitos procuram em vão, mesmo nas [362] mais belas canções de amor, seus próprios sentimentos e, por isso, declaram a exposição como igualmente falsa, ao passo que outros, que apenas conhecem o amor pelos romances, acreditam não serem amados na efetividade até que reencontram em si mesmos e em torno de si os sentimentos [*Gefühlen*] e situações completamente iguais àqueles dos romances.

C. O ARTISTA

Nesta primeira parte consideramos inicialmente a *Idéia* universal do belo, a seguir, sua existência deficiente na beleza da *natureza*, para, em terceiro lugar, penetrar no *ideal* enquanto a efetividade adequada do belo. O ideal desenvolvemos *em primeiro lugar* novamente segundo seu conceito *universal* que, todavia, *em segundo lugar*, nos conduziu para o seu modo de exposição *determinado*. Mas na medida em que a obra de arte decorre do espírito, ela necessita de uma atividade subjetiva produtora, a partir da qual provém e, enquanto seu produto, é para um outro, para a intuição e o sentimento do público. Esta atividade é a fantasia do artista. Por isso, temos de examinar agora ainda, por fim, enquanto *terceiro* aspecto do ideal, como a obra de arte pertence ao interior subjetivo enquanto um produto seu que ainda não nasceu para a efetividade, e sim primeiramente se configura na *subjetividade criadora*, no gênio e no talento do artista. Entretanto, precisamos propriamente mencionar este aspecto apenas para que seja dito dele que deve ser excluído do círculo da consideração filosófica ou que, todavia, apenas fornece poucas determinações universais, embora seja uma questão já muitas vezes levantada, acerca de onde, pois, o artista tira este dom e capacidade de concepção e execução, de como faz a obra de arte. Gostaríamos de ter uma receita para isso, uma prescrição de como é preciso fazer e em quais circunstâncias e estados devemos nos situar para produzir algo semelhante. Foi assim que o [363] cardeal de Este perguntou a Ariosto sobre seu *Orlando Furioso*: “Mestre Luís, de onde o senhor tira todas estas coisas demoníacas?” Indagado de modo semelhante, Rafael respondeu numa carta conhecida que aspira a uma certa *idea*.

Podemos considerar estas relações mais precisas segundo três pontos de vista, na medida em que:

90. No dia 17 de março de 1804 (N. da T.).

em primeiro lugar, estabelecermos o conceito do gênio artístico e de entusiasmo⁹¹,

em segundo lugar, falarmos da objetividade desta atividade criadora e em terceiro lugar, procurarmos verificar o caráter da verdadeira originalidade.

1. Fantasia, Gênio e Entusiasmo

Quanto à questão do gênio, trata-se imediatamente de uma determinação precisa do que ele é; pois gênio é uma expressão totalmente geral, utilizada não apenas a propósito de artistas, mas também para os grandes comandantes de exército e reis como também para os heróis da ciência. Também aqui podemos novamente distinguir três aspectos de modo mais determinado.

a. A fantasia

No que se refere, em primeiro lugar, à faculdade *geral* da produção artística, caso se deva falar de faculdade, a *fantasia* deve ser designada como esta capacidade artística que se destaca. Mas então devemos imediatamente nos proteger para não confundir a fantasia com a *imaginação* [*Einbildungskraft*] meramente passiva. A fantasia é criadora.

α) A esta atividade criadora pertence inicialmente o dom e o sentido para a (apreensão da efetividade e suas formas), que imprimem no espírito, por meio da escuta e da visão atentas, as mais variadas imagens do *que existe* [*Vorhandenen*], assim como a (memória) conservadora do mundo colorido destas imagens multiformes. Por isso, sob este aspecto, o artista [364] não está referido às imaginações feitas por ele mesmo, e sim deve dirigir-se à efetividade, abandonando os assim chamados ideais rasos. Um início ideal na arte e na poesia é sempre muito suspeito, pois o artista deve beber [*schöpfen*] na plenitude da vida e não na plenitude da universalidade abstrata, na medida em que na arte, ao contrário da filosofia, não é o pensamento que fornece o elemento da produção e sim a configuração efetiva exterior. Por conseguinte, é neste elemento que o artista deve se encontrar e se sentir familiar. Ele deve ter visto muito, ouvido muito e conservado muito em si mesmo, como em geral os grandes indivíduos quase sempre se distinguem por uma grande memória. Pois o que interessa ao ser humano, isso ele guarda consigo, e um espírito profundo estende o campo de seus interesses sobre inumeráveis objetos. Goethe, por exemplo, iniciou deste modo e por toda a sua vida ampliou sempre mais o

91. *Begeisterung* na tradição latina também é traduzida por "inspiração". Preferimos "entusiasmo" apoiando-nos, neste caso, no sentido grego do *enthousiasmós* enquanto "exaltação criadora" (N. da T.).

círculo de suas intuições. A primeira exigência constitui, portanto, este dom e interesse de uma apreensão determinada do que é efetivo em sua forma real bem como a retenção do que foi intuído. Inversamente, é preciso igualmente unir ao conhecimento familiar exato da forma exterior a idêntica familiaridade com o *interior* do ser humano, com as paixões do ânimo e com todas as fins do peito humano; e a este duplo conhecimento deve se ajuntar a familiaridade com o modo como o *interior* do espírito se expressa na *realidade* e aparece através [*hindurchscheint*] da exterioridade dela.

β) *Em segundo lugar*, porém, a fantasia não permanece presa a este mero acolhimento da efetividade exterior e interior, pois a obra de arte ideal não pertence apenas o aparecer do espírito interior na realidade das formas exteriores, mas a verdade e a racionalidade em si e para si existentes do efetivo é o que deve chegar ao fenômeno exterior. Esta *racionalidade* de seu objeto determinado, por ele escolhido, não deve apenas [365] estar presente na consciência do artista e o mover, e sim ele deve ter refletido sobre o essencial e verdadeiro, segundo toda a sua amplitude e toda a sua profundidade. Pois sem reflexão [*Nachdenken*] o ser humano não leva à consciência o que está nele e, assim, em toda grande obra de arte também se percebe que a matéria foi por muito tempo e profundamente ponderada e meditada segundo todas as direções. Nenhuma obra consistente nasce da leviandade da fantasia. Com isso, todavia, não se deve dizer que o artista deve apreender na Forma de pensamentos *filosóficos* o verdadeiro de todas as coisas, o qual constitui a base universal tanto na religião quanto na filosofia e na arte. A filosofia não lhe é necessária, e se ele pensa de modo filosófico realiza uma atividade justamente oposta à arte, no que se refere à Forma do saber. Pois a tarefa da fantasia consiste unicamente no fato de fornecer a si uma consciência daquela racionalidade interior na forma concreta e na efetividade individual e não na Forma de enunciados e representações universais. O artista deve, por conseguinte, expor o que nele vive e fermenta nas Formas e nos fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo. Nesta elaboração mútua [*ineinanderarbeitung*] do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado [*beseelende*]. Constitui, por isso, uma banalidade pensar que poemas como os de Homero surgiram ao poeta durante o sono. Sem ponderação, seleção e distinção o artista não consegue dominar nenhum Conteúdo que ele deve configurar, e é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz. Igualmente necessária para ele é a concentração do ânimo.

[366] γ) Mediante este sentimento que perpassa e anima o todo, o artista possui sua matéria e configuração dela como o seu mais próprio si mesmo [*Selbst*], como sua propriedade mais íntima enquanto *sujeito*. Pois a intuição imagética [*das bildliche Veranschaulichen*] aliena toda Conteúdo para a exterioridade e é apenas o sentimento que o mantém em unidade subjetiva com o si mesmo [*Selbst*] interior. Segundo este aspecto, o artista não deve ter apenas contemplado o mundo ao seu redor e se tornado familiar com os fenômenos exteriores e interiores, e sim muitas e grandes coisas já devem ter passado por seu próprio peito, seu coração já deve ter sido golpeado e movido em profundidade, ele deve ter passado por muitas coisas e já ter vivido muitas coisas antes de ser capaz de configurar [*herausbilden*] em fenômenos concretos as autênticas profundidades da vida. Por isso, o *genius* certamente efervesce na juventude, como foi o caso, por exemplo, com Goethe e Schiller, mas somente a idade madura e avançada pode levar a uma completude a autêntica maturidade da obra de arte.

b. O talento e o gênio

Esta atividade produtiva da fantasia, por meio da qual o artista elabora [*herausarbeiten*] em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra, é o que se denomina de gênio, talento e assim por diante.

α) Anteriormente já consideramos os aspectos que pertencem ao gênio. O gênio é a capacidade *geral* para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade. Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo apenas *subjetivas*, pois produzir [*produzieren*] espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir [*Hervorbringen*]. Mais precisamente, contudo, costuma-se ainda estabelecer uma diferença determinada entre *genius* e *talento*. E, com efeito, ambos não são imediatamente idênticos, embora sua identidade seja necessária para a perfeita criação artística. A arte, com efeito, na medida em que em geral individualiza os seus produtos e deve dar-lhes uma aparição [*Erscheinung*] real, [367] requer também para as espécies *particulares* desta efetivação capacidades *particulares* diferenciadas. Uma tal capacidade podemos designar de talento, como, por exemplo, uma pessoa tem um talento completo para tocar violino, outra para o canto etc. Mas um mero talento apenas num aspecto muito singularizado da arte pode levar a algo de consistente [*Tüchtigem*], e exige, contudo, para ser em si mesmo completo, sempre novamente a capacidade artística e animação gerais, que unicamente são proporcionadas pelo *genius*. Por conseguinte, o talento sem o gênio não consegue ir muito além da habilidade exterior.

β) Além disso, considera-se comumente que o talento e o gênio deveriam ser *inatos* ao ser humano. Também nisso reside um aspecto, com o qual há algo de correto, embora ele seja, numa outra relação, novamente falso. Pois o ser humano enquanto ser humano também nasceu para a religião, por exemplo, para o pensar e para a ciência, isto é, enquanto *ser humano* ele tem a capacidade de ter uma consciência de Deus e de chegar ao conhecimento pensante. Para isso, ele não necessita de mais nada a não ser do nascimento em geral e da educação, da formação, da tenacidade. Com a arte as coisas se passam de outro modo; ela exige uma disposição *específica*, na qual um momento natural também desempenha um papel essencial. Assim como a própria beleza é a Idéia realizada no sensível e no efetivo e a obra de arte põe em relevo, para o olho e a orelha, o espiritual na imediatez da existência, assim também o artista deve configurar, não na Forma exclusivamente espiritual do pensar, mas no seio da intuição e da sensação [*Empfindung*] e, mais precisamente, em relação a um material sensível e no elemento dele. Por isso, esta criação artística, bem como a arte em geral, abarca em si mesma o aspecto da imediatez e da naturalidade, e este aspecto o sujeito não pode produzir em si mesmo, mas deve encontrá-lo em si mesmo como dado de modo imediato. É este unicamente o significado segundo o qual se pode dizer que o talento e o gênio devem ser *inatos*.

[368] Analogamente, as diferentes artes também são em maior ou menor grau nacionais e estão em conexão com o aspecto natural de um povo. Os italianos, por exemplo, possuem o canto e a melodia quase por natureza; nos povos nórdicos, em contrapartida, a música e a ópera, embora tenham se desenvolvido neles com grande sucesso, se tornaram, tal como as laranjeiras, tampouco completamente familiares. Aos gregos é próprio o mais belo acabamento na arte poética épica e sobretudo a completude na escultura; em contrapartida, os romanos não possuíram nenhuma arte propriamente autônoma, antes tiveram de transplantá-la de início da Grécia para o seu solo. Por conseguinte, a arte que mais universalmente se expandiu foi de fato a poesia, porque nela o material sensível e sua configuração [*Formierung*] requerem as menores exigências. No seio da poesia, por sua vez, o canto popular [*Volkslieder*] é o mais nacional e mais ligado ao aspecto da naturalidade, donde o canto do povo também estar ligado às épocas de menor formação espiritual e o mais das vezes conservar a despreocupação do natural. Goethe produziu obras de arte em todas as Formas e gêneros da poesia, mas o que ele produziu de mais interior e espontâneo são os seus primeiros cantos⁹². Eles são os que menos cultura requerem.

92. Hegel refere-se a *Mailied* [Canto de Maio], *Willkommen und Abschied* [Boas-Vindas e Adeus], *Heidenröslein* etc. (N. da T.).

Os gregos modernos, por exemplo, são ainda hoje um povo poético, cantante. Tudo neles se transforma imediatamente em canto — seja um ato corajoso que ocorre hoje ou ontem, um caso de morte e suas circunstâncias particulares, um enterro, cada aventura ou uma opressão singular por parte dos turcos; e temos vários exemplos de que muitas vezes no dia da batalha já se cantava cantos em vista da nova vitória conquistada. Fauriel⁹³ publicou uma coletânea de cantos dos gregos modernos, em parte tomado da boca das mulheres, amas e criadas, as quais não conseguiam parar de se admirar pelo assombro que ele demonstrava por seus cantos. É deste modo que a arte e sua espécie de produção determinada estão conectadas com a [369] nacionalidade determinada dos povos. Assim, os improvisadores se encontram principalmente na Itália e são de um talento admirável. Um italiano ainda hoje improvisa dramas de cinco atos e isso sem ter decorado nada, mas tudo nasce do conhecimento das paixões e situações humanas e do entusiasmo profundamente atual. Um pobre improvisador, depois de ter por muito tempo poetizado e, por fim, começado a recolher num chapéu velho o dinheiro dos presentes, se encontrava ainda em tal fervor e ardor que não conseguia parar de declamar, e gesticulava tanto com os braços e as mãos até que finalmente todo o seu dinheiro arrecadado caiu no chão.

γ) (Ao gênio pertence, pois, em terceiro lugar, porque compreende em si mesmo este aspecto da naturalidade, também a facilidade da produção interior e da habilidade técnica exterior quanto às determinadas artes.) A este propósito fala-se muito, no caso de um poeta, por exemplo, da prisão da métrica e da rima, ou no caso de um pintor, das múltiplas dificuldades que lhe são colocadas pelo desenho, pelo conhecimento das cores, da sombra e da luz na invenção e na execução. Sem dúvida todas as artes requerem um amplo estudo, uma aplicação constante, uma habilidade variadamente formada; entretanto (quanto maior e mais rico for o talento e o gênio tanto menos dificuldade ele encontrará para a aquisição das habilidades necessárias para a produção.) Pois o autêntico artista tem o impulso *natural* e a necessidade imediata de configurar imediatamente tudo o que possui em sua sensação [*Empfindung*] e representação. Este modo de configuração é a *sua* maneira de sentir e de intuir, que ele encontra em si mesmo sem esforço como o órgão autêntico adequado para ele. Um músico, por exemplo, apenas pode dar a conhecer em melodias o que de mais profundo nele se move e se agita, e o que ele sente torna-se para ele imediatamente melodia, assim como ao pintor se torna forma e cor e [370] ao poeta poesia da representação, a qual reveste suas configurações em palavras que soam bem. E este dom de configuração ele não possui apenas como representação, imaginação e sensação [*Empfindung*] teóricas, mas igualmente de modo imediato

93. Claude Charles Fauriel (1772-1844), filólogo francês.

como sentimento [*Empfindung*] prático, isto é, como dom de execução efetiva. As duas coisas estão unidas no artista autêntico. O que vive em sua fantasia logo lhe vem, desse modo, como que aos dedos, tal como nos vem à boca a expressão do que pensamos ou tal como nossos pensamentos, representações e sentimentos os mais íntimos aparecem imediatamente em nós na postura e nos gestos. O *genius* autêntico desde sempre soube facilmente lidar com o aspecto externo da execução técnica e mesmo o material mais pobre e aparentemente mais inadequado ele também forçou de tal modo que este teve de acolher em si mesmo e expor as formas interiores da fantasia. O que desse modo reside imediatamente nele, o artista deve, na verdade, exercitar até a habilidade completa; a possibilidade da execução imediata, contudo, deve igualmente estar nele enquanto dom natural; caso contrário, a habilidade meramente apreendida nunca levará a uma obra de arte viva. Ambos os aspectos, a produção interior e sua realização, andam, conforme o conceito da arte, completamente de mãos dadas.

c. O entusiasmo

A atividade da fantasia e a execução técnica, consideradas por si mesmas enquanto estado no artista, são o que, em terceiro lugar, estamos acostumados a chamar de *entusiasmo*.

α) Quanto ao entusiasmo, questiona-se inicialmente pelo modo de seu nascimento, em relação ao qual foram propagadas as mais variadas representações.

αα) Na medida em que o gênio em geral se encontra na mais estreita conexão do espiritual e do natural, acreditou-se que o entusiasmo poderia ser principalmente produzido mediante estímulo *sensível*. Mas o calor do sangue unicamente não é suficiente, o champanhe ainda não produz nenhuma [371] poesia; Marmontel⁹⁴, por exemplo, conta que numa adega na Champanha tinha diante de si seis mil garrafas e que, porém, nada de poético lhe foi insuflado. Igualmente o melhor gênio pode deitar-se na relva verde sob a brisa fresca, quantas vezes quiser, ao anoitecer e amanhecer, e olhar para o céu, sem que seja, porém, bafejado por nenhum entusiasmo suave.

ββ) Inversamente, o entusiasmo tampouco se deixa provocar para a produção por meio da mera *intenção espiritual*. Aquele que apenas se propõe a ser entusiasmado para fazer um poema ou pintar um quadro e inventar uma melodia, sem trazer já em si mesmo algum conteúdo como estímulo vivo, e necessita primeiramente procurar aqui e ali por uma matéria, ele ainda não produzirá [*fassen*], a partir desta mera intenção, não obstante todo o talento, nenhuma bela concepção ou não será

94. Jean-François Marmontel (1723-1799), escritor francês (N. da T.).

capaz de produzir uma obra de arte consistente. Nem aquele estímulo apenas sensível nem a mera vontade e decisão proporcionam entusiasmo autêntico, e empregar tais meios demonstra apenas que o ânimo e a fantasia ainda não apreenderam em si mesmos nenhum interesse verdadeiro. Em contrapartida, se o impulso artístico é de espécie justa, este interesse já se lançou previamente sobre um objeto e Conteúdo determinados e os reteve.

¶¶ Por isso, o verdadeiro entusiasmo se inflama com qualquer conteúdo determinado que a fantasia captura para expressar artisticamente e designa o estado deste próprio configurar [*Ausgestalten*] ativo – tanto no interior subjetivo quanto também na execução objetiva da obra de arte; pois o entusiasmo é necessário para esta dupla atividade. Neste caso coloca-se novamente a questão de saber de que modo uma tal matéria deve chegar ao artista. Também nesta relação existem variados pontos de vista. Quantas vezes não ouvimos a exigência de que o artista deve apenas extrair [*schöpfen*] a matéria dele mesmo. Sem dúvida pode ser este o caso quando, por exemplo, o poeta [372] “canta como o pássaro que habita nos ramos”. A própria jovialidade é então a ocasião que pode ao mesmo tempo se oferecer também a si mesma desde o interior enquanto matéria e conteúdo, na medida em que impulsiona para o gozo artístico da própria serenidade. Então também “o canto que brota da garganta é uma recompensa que rende ricamente”. Por outro lado, contudo, muitas vezes as maiores obras de arte foram criadas a partir de uma ocasião completamente exterior. As odes encomiásticas de Píndaro, por exemplo, nasceram muitas delas por encomenda. Igualmente por infinitas vezes a finalidade e o objeto para os edifícios e os quadros foram propostos aos artistas e eles, contudo, conseguiram se entusiasmar. Inclusive ouvimos freqüentemente entre os artistas a queixa de que lhes faltam as matérias que poderiam trabalhar. Uma tal exterioridade e seu impulso para a produção são aqui o momento da naturalidade e imediatez, que pertence ao conceito de talento e, por conseguinte, deve igualmente apresentar-se no que se refere ao começo do entusiasmo. A posição do artista, segundo este aspecto, é da espécie que ele, justamente como talento *natural*, entra em relação com uma matéria dada que *se encontra diante* dele, na medida em que – por um motivo exterior, por um acontecimento, ou como Shakespeare, por exemplo, por lendas, antigas baladas, novelas e crônicas – se encontra desafiado em si mesmo para configurar esta matéria e em geral se exteriorizar nela. A ocasião para a produção, portanto, pode vir completamente do exterior e a exigência unicamente importante é apenas que o artista conceba um interesse essencial e deixe o objeto ser nele mesmo vivo. Então o entusiasmo do gênio vem por si mesmo. E um artista autenticamente vivo encontra justamente por meio desta

vitalidade milhares de ocasiões para a atividade e o entusiasmo – ocasiões pelas quais os outros passam, sem serem por elas tocados.

β) Se questionarmos a seguir em que *consiste* o entusiasmo artístico, veremos que ele nada mais é do que ser preenchido completamente pela coisa, [373] estar totalmente presente na coisa e não descansar até o momento em que a forma artística estiver exprimida e em si mesma acabada.

γ) Mas se o artista deixou deste modo o objeto tornar-se totalmente algo seu, ele deve, inversamente, saber esquecer sua particularidade [*Besonderheit*] subjetiva e as particularidades [*Partikularitäten*] contingentes dela e, por seu lado, penetrar totalmente na matéria, de modo que, enquanto sujeito, apenas seja como que a Forma para dar forma [*Formieren*] ao conteúdo que o prendeu. Um entusiasmo, no qual o sujeito se ostenta e se faz valer enquanto sujeito, em vez de ser o órgão e a atividade viva da própria coisa, é um mau entusiasmo. – Este ponto nos conduz para a assim chamada objetividade das produções artísticas.

2. A Objetividade da Exposição

a) No sentido habitual da palavra, compreende-se por objetividade que na obra de arte todo o conteúdo deve assumir a Forma da efetividade já existente e se apresentar nesta forma exterior conhecida.) Se quiséssemos nos contentar com uma tal objetividade, então poderíamos denominar Kotzebue de um poeta objetivo. Nele reencontramos totalmente a efetividade comum. Mas a finalidade da arte consiste justamente em abandonar tanto o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano e em apenas elaborar, mediante atividade espiritual a partir do interior, o em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira. – O artista não deve, por conseguinte, ir atrás da objetividade meramente exterior, para a qual falta a substância plena do conteúdo. Pois a apreensão do já existente de outro modo pode, além disso, certamente apresentar em si mesma a mais alta vitalidade e, como já vimos anteriormente em alguns exemplos das obras de juventude de Goethe, exercer uma grande atração por meio de sua animação interior; mas [374] se lhe faltar um autêntico Conteúdo, ela não levará, contudo, à verdadeira beleza da arte.

b) Uma segunda espécie de objetividade, por isso, não faz do exterior enquanto tal finalidade, e sim (o artista apreendeu seu objeto com a interioridade profunda do ânimo.) Mas este interior permanece tão fechado e concentrado que ele não pode afirmar-se em clareza consciente e chegar ao verdadeiro desdobramento. A eloquência do *pathos* limita-se a anunciar-se com riqueza de pressentimento, por meio de fenômenos exteriores, nos quais ressoa, sem possuir a força e a formação para poder explicar a natureza plena do conteúdo. Principalmente os cantos popu-

lares pertencem a este modo de exposição. Simples quanto ao exterior, eles apontam para um sentimento [*Gefühl*] profundo, mais amplo, que lhes está à base, mas que não consegue expressar-se claramente, na medida em que aqui a arte ainda não chegou propriamente à formação para levar à luz, numa aberta transparência, seu Conteúdo e deve contentar-se em torná-lo presumível para o pressentimento do ânimo por meio de exterioridades. O coração permanece compenetrado e comprimido em si mesmo e, para tornar-se compreensível ao coração, reflete-se apenas em circunstâncias e fenômenos exteriores completamente finitos, os quais sem dúvida são expressivos, mesmo se lhes também é dado apenas uma inflexão completamente leve para o ânimo e o sentimento. Também Goethe forneceu deste modo cantos sumamente excelentes: “O Lamento do Pastor”, por exemplo, é um dos mais belos desta espécie. O ânimo partido pela dor e a nostalgia dá-se a conhecer mudo e fechado em traços puramente exteriores, e mesmo assim ressoa inexpressada a mais concentrada profundidade do sentimento. No “Rei dos Elfos” e em muitos outros impera o mesmo tom. Este tom, contudo, pode também descer à barbárie obtusa, que não deixa que a essência da coisa e da situação chegue à consciência e se atém apenas às exterioridades em parte cruas em parte insípidas. Como, por exemplo, se diz no grupo dos tambores de *A Corneta Mágica do Menino*⁹⁵: [375] “Ó patíbulo, casa grandiosa!” ou: “Adeus, senhor Cabo”, e se louvou isso como sumamente comovedor. Quando, em contrapartida, Goethe canta [“A saudação das flores”⁹⁶]:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich vieltausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl eintausendmal,
Und ihn ans Herz gedrückt
Wie hunderttausendmal! –⁹⁷

a interioridade é aqui acenada de um modo totalmente diferente, pois não coloca nada de trivial e em si mesmo repulsivo diante da nossa intuição. Mas o que em geral falta a toda esta espécie de objetividade é o aflorar [*Heraustreten*] claro, efetivo do sentimento e da paixão, os quais na arte autêntica não devem permanecer aquela profundidade fechada, que apenas perpassa o exterior ressoando levemente, mas devem de modo completo ou sair fora [*herauskehren*] por si ou atravessar

95. *Des Knaben Wunderhorn*: reunião de canções populares, recomposta por Clemens Brentano e Achim von Arnim. Surgida em 1805, é uma das obras mais significativas do “segundo romantismo” alemão (N. da T.).

96. *Blumengruß*, poema breve de 1810, publicado em 1815 (N. da T.).

97. “O ramallete por mim colhido, / Sauda você milhares de vezes! / Algumas vezes me inclinei, / Ah, mil vezes, / E o apertei ao coração / Cem mil vezes! –” (N. da T.).

brilhando clara e inteiramente o exterior no qual se instalam. Schiller, por exemplo, está presente em seu *pathos* com toda a alma, mas com uma grande alma, que se instala [*einlebt*] na essência da coisa e é ao mesmo tempo capaz de expressar a sua profundidade de modo o mais livre e brilhante na plenitude da riqueza e da harmonia [*Wohlklang*]⁹⁸.

c) Nesta relação também podemos, de acordo com o conceito do ideal, estabelecer aqui a verdadeira objetividade, sob o aspecto da exteriorização subjetiva, no sentido de que no interior subjetivo nada deve ser retido do autêntico Conteúdo que entusiasma o artista, e sim tudo deve ser desdobrado completamente e, na verdade, de um modo que a alma e a substância universais do objeto escolhido apareçam igualmente ressaltadas, assim como a sua configuração individual em si mesma completamente acabada e penetrada por aquela alma e substância segundo toda a exposição. Pois o supremo e o mais excelente não é o inefável, de modo que o artista ainda fosse em si mesmo de uma profundidade maior do que a apresentada pela obra, e sim suas [376] obras são o que há de melhor do artista e o verdadeiro; o que ele é, ele é, mas o que apenas permanece no interior, isso ele não é.

3. Maneira, Estilo e Originalidade

Mas por mais que deva ser exigida do artista uma objetividade no sentido anteriormente mencionado, a exposição, contudo, é a obra de *seu* entusiasmo. Pois enquanto sujeito ele se uniu totalmente ao objeto e criou [*herausgeschaffen*]⁹⁹ o encorpamento artístico a partir da vitalidade interior de *seu* ânimo e de *sua* fantasia. Esta identidade da subjetividade do artista e da verdadeira objetividade da exposição é o terceiro aspecto principal que ainda devemos considerar brevemente, na medida em que nele se mostra reunido o que até agora mantivemos separado como gênio e objetividade. Podemos designar esta unidade como o conceito da autêntica *originalidade*.

Antes de passarmos ao estabelecimento do que este conceito contém em si mesmo, devemos ainda ter em vista dois pontos, cuja unilateralidade deve ser superada para que a verdadeira originalidade deva poder sobressair-se. Estes pontos referem-se à *maneira* subjetiva e ao *estilo*.

98. "Harmonia" em sentido musical poético, diferente da *Harmonie*, que designa a "harmonia" no sentido mais geral, também aplicável às cores, por exemplo (N. da T.).

99. *Herausgeschaffen* literalmente: "criar-para-fora", "levar para fora", "tirar" (no sentido de "extrair") (N. da T.).

a. A maneira subjetiva

A mera *maneira* deve ser essencialmente distinguida da originalidade. Pois a maneira concerne apenas às *peculiaridades particulares* e, desse modo, *contingentes*, do artista que, em vez da *coisa* mesma e de sua exposição ideal, se sobressaem e se fazem valer na produção da obra de arte.

α) A maneira, neste sentido, não se refere então às espécies universais da arte, que em si e para si exigem um modo de exposição diferenciado, como, por exemplo, o pintor de paisagens deve apreender os objetos de modo diferente do que o pintor histórico, o poeta épico de modo diferente do que o lírico [377] ou o dramático, — mas a maneira é uma concepção e peculiaridade contingente da execução apenas pertencente a este sujeito, que pode inclusive chegar a ponto de entrar em *direta contradição* com o verdadeiro conceito do ideal. Considerada sob este aspecto, a maneira é a pior coisa à qual pode entregar-se o artista, na medida em que ele apenas se abandona à sua subjetividade limitada enquanto tal. Mas a arte supera em geral tanto a mera contingência do Conteúdo quanto o fenômeno exterior e, por conseguinte, também estabelece para o artista a exigência de que ele elimine em si mesmo as particularidades contingentes de sua peculiaridade subjetiva.

β) Por isso, a maneira, *em segundo lugar*, não se opõe diretamente à verdadeira exposição artística, e sim apenas se reserva mais os *aspectos externos* enquanto espaço de jogo. Ela conquista seu espaço maior na pintura e na música, porque estas artes oferecem a maior amplitude de aspectos externos para a concepção e a execução. Um modo de exposição peculiar pertencente ao artista particular, a seus sucessores e discípulos, e transformado em hábito por causa da repetição freqüente, é o que constitui aqui a maneira, a qual tem a ocasião de se anunciar segundo dois aspectos.

αα) O primeiro aspecto concerne à concepção. O tonalidade do ar, por exemplo, a folhagem, a distribuição da luz e da sombra, todo o tom do colorido em geral permite na pintura uma variedade infinita. Por isso, principalmente na espécie do colorido e da iluminação também encontramos nos pintores a maior diversidade e os mais peculiares modos de concepção. Este também pode ser um tom de cor que em geral não percebemos na natureza, porque não dirigimos nossa atenção a ele, embora ocorra. Mas este ou aquele artista o percebeu, se apropriou dele e se acostumou a ver e a reproduzir tudo nesta espécie de colorido e de iluminação. E assim como lhe aconteceu com o colorido, [378] também poderá acontecer com os próprios objetos, seu agrupamento, posição e movimento. Principalmente nos holandeses encontramos freqüentemente este aspecto da maneira; por exemplo, pertencem a esta categoria as peças noturnas de van der Neer e seu tratamento do luar, as

colinas de areia de van der Goyen em muitas de suas paisagens, o brilho reiterado do Atlas e de outros tecidos [*Stoffe*] de seda em tantos quadros de outros mestres.

ββ) Além disso, a maneira se estende à execução, à condução do pincel, à demão, à fusão das cores e assim por diante.

γγ) Mas na medida em que um tal modo específico de concepção e exposição se generaliza em hábito por meio da contínua repetição e se torna uma segunda natureza para o artista, surge o perigo de a maneira, quanto mais específica for, tanto mais facilmente degenerar numa repetição e fabricação destituídas de alma e, desse modo, áridas, nas quais o artista não mais se encontra com sentido pleno e entusiasmo total. Então a arte se rebaixa a uma mera aptidão manual e habilidade de artesão e a maneira em si [*an sich*] mesma não rejeitável pode tornar-se algo insípido e destituído de vida.

γ) A maneira mais autêntica deve, por isso, subtrair-se a esta particularidade limitada e ampliá-la em si mesmo, de tal sorte que tais modos especiais de tratamento não possam mortificar-se numa mera questão de hábito, na medida em que o artista se restringe de modo *mais universal* à natureza da coisa e sabe tornar este modo de tratamento mais universal, tal como o seu *conceito* exige, em algo próprio. Neste sentido, por exemplo, pode-se denominar de maneira em Goethe o fato de ele saber concluir com habilidade, mediante uma inflexão serena, não apenas poemas de sociedade, mas também outros inícios mais sérios, para novamente superar ou afastar o caráter sério da consideração ou situação. Também Horácio em suas cartas segue esta maneira. Esta é uma inflexão da conversação e do caráter agradável da vida social [379] em geral que, para não penetrar mais profundamente no assunto, mantém-se em si, rompe e novamente com habilidade reconduz o mais profundo para a serenidade. Este modo de concepção certamente também é maneira e pertence à subjetividade do tratamento, mas a uma subjetividade que é de espécie mais geral e procede completamente tal como é necessário no seio da espécie de exposição tencionada. A partir deste último estágio da maneira podemos passar para a consideração do estilo.

b. O estilo

“Le style c’est l’homme même”¹⁰⁰ é uma conhecida expressão francesa. Aqui estilo significa em geral a peculiaridade do sujeito que se dá a conhecer completamente em seu modo de expressão, na espécie de suas inflexões e assim por diante. Inversamente o senhor von Rumohr (*Investigações Italianas*, vol. I, p. 87) busca

100. Em francês no original: “O estilo é o próprio homem”, a expressão é de Buffon (N. da T.).

esclarecer a expressão estilo “como um adaptar-se, tornado hábito, às exigências interiores da matéria, no qual o escultor configura efetivamente suas formas em imagens e o pintor as faz aparecer” e enuncia nesta relação observações sumamente importantes sobre o modo de exposição que, por exemplo, permite ou proíbe o material sensível determinado da escultura. Não necessitamos, contudo, limitar o termo estilo meramente a este aspecto do elemento *sensível*, mas podemos estendê-lo àquelas determinações e leis da exposição artística que procedem da natureza de um gênero artístico, no seio do qual um objeto chega à execução. Quanto a isso distingue-se na música o estilo sacro do estilo operístico, na pintura o estilo histórico da pintura de gêneros. O estilo refere-se então a um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da [380] coisa. A falta de estilo, neste sentido mais amplo do termo, é então ou a incapacidade de poder apropriar-se de um tal modo de exposição em si mesmo necessário ou o arbítrio subjetivo de deixar livre curso, não ao que é conforme a leis, mas ao próprio bel-prazer, e substituí-lo por uma má maneira. Por isso também, tal como o senhor von Rumohr já observa, é inadmissível transferir as leis do estilo de um gênero artístico para outros, tal como o fez Mengs, por exemplo, em sua célebre “Assembléia das musas na Vila Albani”¹⁰¹, onde “concebeu e executou as Formas coloridas de seu Apolo segundo o princípio da escultura”. De modo semelhante vê-se em muitos quadros de Dürer que ele se apropriou completamente do estilo da xilogravura e que também na pintura o tinha diante de si, principalmente no pregueado.

c. Originalidade

A originalidade, por fim, não consiste apenas em seguir as leis do estilo, mas no entusiasmo subjetivo que, em vez de se abandonar à mera maneira, apreende uma matéria em si e para si racional e igualmente a configura, desde o interior da subjetividade artística para fora, na essência e no conceito de um determinado gênero artístico, enquanto adequado ao conceito universal do ideal.

α) A originalidade é, por isso, idêntica à verdadeira objetividade e une o subjetivo e a coisa [*Sachliche*] da exposição de *tal* modo que os dois aspectos não conservam mais nada de estranho um em relação ao outro. Sob uma certa relação, por conseguinte, ela constitui a mais própria interioridade do artista, segundo a outra relação, contudo, ela nada mais oferece a não ser a natureza do objeto, de

101. O título completo do quadro de Anton Raphael Mengs (1728-1779) é *Apolo no Parnasso Cercado pelas Nove Musas* (N. da T.).

modo que aquela peculiaridade apenas aparece como a peculiaridade da própria coisa e, na mesma medida, provém desta assim como a coisa nasce da subjetividade produtiva.

[381|β) Por isso, a originalidade deve ser sobretudo distinguida do arbítrio de meros achados. Pois costuma-se compreender por originalidade apenas a produção de extravagâncias, tal como justamente apenas são peculiares a este sujeito e não ocorreriam a mais ninguém. Esta é então apenas uma má particularidade. Ninguém, por exemplo, neste significado da palavra, é mais original do que os ingleses, isto é, cada um se entrega a uma mania determinada, que não será repetida por nenhum ser humano sensato, e qualifica-se a si, na consciência de sua mania, de original.

A isso se liga, pois, também a originalidade, celebrada especialmente hoje em dia, a da espíritosidade [Witz] e do humor [Humor]. Nela o artista parte de sua própria subjetividade e sempre retorna a ela, de modo que o autêntico objeto da exposição é apenas tratado como uma ocasião exterior para dar completo espaço de jogo para a espíritosidade, as troças, os achados e os sobressaltos do humor [Laune] o mais subjetivo. Mas então o objeto e este aspecto subjetivo se separam e procede-se inteiramente de modo arbitrário com a matéria, para que de fato a particularidade do artista possa distinguir-se como a questão principal. Um tal humor [Humor] pode ser pleno de espírito e de sentimento profundo e comumente surge como sumamente imponente, mas no conjunto é mais fácil do que se acredita que seja. Pois sempre interromper o curso racional da coisa, iniciar arbitrariamente, prosseguir, terminar, misturar alternadamente uma série de espíritosidades e sentimentos e, desse modo, engendrar caricaturas da fantasia é mais fácil do que desenvolver e completar a partir de si um todo em si mesmo consistente no testemunho do verdadeiro ideal. Mas o humor atual ama ressaltar a repugnância de um talento mal-educado e igualmente hesita entre o humor efetivo, a trivialidade e o disparate. Raramente houve humor verdadeiro; mas agora as trivialidades as mais insípidas devem valer como ricas de espírito e profundas, se elas apenas possuem a cor exterior e [382| a pretensão do humor. Shakespeare, em contrapartida, possui grande e profundo humor e mesmo assim também não faltam nele banalidades. Do mesmo modo, Jean Paul¹⁰² surpreende muitas vezes pela profundidade da espíritosidade e beleza do sentimento; mas também freqüentemente surpreende no modo oposto, por meio da combinação barroca de objetos, que estão desconectadamente separa-

102. Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825), denominado Jean Paul, uma das mais importantes figuras do romantismo alemão, autor de sátiras, idílios humorísticos e grandes romances (*Hesperus*, *Fliegerjahre*, *Titan*) bem como de uma obra de estética: *Vorschule der Ästhetik* [*Curso Elementar de Estética*], 1804, na qual desenvolve uma teoria do humor como “inversão sublime” (N. da T.).

dos e cujas relações, nas quais o humor os combina, mal se deixam decifrar. Mesmo o maior humorista não tem tais relações presentes na memória e, assim, vê-se com frequência também nas combinações de Jean Paul que elas não nasceram da força do gênio, mas que foram reunidas exteriormente. Por isso, para sempre ter material novo, Jean Paul procurava em todos os livros da mais variada espécie – botânicos, juristas, de descrições de viagens e filosóficos – o que lhe surpreendia e logo o anotava, acrescentando a isso achados momentâneos; e quando tratava-se de ele mesmo inventar algo, juntava externamente o mais heterogêneo – plantas brasileiras e a antiga corte de justiça do império. Isto foi então especialmente louvado como originalidade ou desculpado como humor que permitia tudo. Mas a verdadeira originalidade justamente exclui de si tal arbitrariedade.

Nesta oportunidade também podemos lembrar de novo da ironia, que ama anunciar-se como a suprema originalidade principalmente quando ela não toma mais a sério nenhum conteúdo e desempenha sua atividade de troça apenas em vista da troça. Segundo um outro aspecto, ela reúne em suas exposições uma quantidade de exterioridades cujo sentido mais íntimo o poeta guarda para si, onde, pois, a astúcia e a grandeza deve consistir no fato de ser divulgada a representação de que nestas junções e exterioridades a poesia da poesia e tudo o que é o mais profundo e excelente fica oculto, e que justamente apenas devido à sua profundidade não se deixa expressar. Assim, por exemplo, [383] nos poemas de Friedrich von Schlegel, na época em que ele se imaginava ser um poeta, este não dito [*Nichtgesagte*] foi tido como a melhor coisa; mas esta poesia da poesia mostrou-se justamente como a prosa a mais trivial.

γ) A verdadeira obra de arte deve ser libertada desta originalidade enviesada, pois ela apenas demonstra sua autêntica originalidade pelo fato de aparecer como a *única* e própria criação [*Schöpfung*] de *um* espírito, que não recolhe e costura nada do exterior, mas permite que o todo se produza por meio de si mesmo na conexão a mais rigorosa a partir de uma fusão, num tom, tal como a coisa se sucedeu em si mesma. Se, em contrapartida, as cenas e os motivos não se encontram unidos por meio deles mesmos, e sim meramente a partir do exterior, então a necessidade interna de sua união não está presente e eles apenas aparecem como amarrados de modo casual por meio de um terceiro sujeito estranho. Assim, o *Götz* de Goethe foi especialmente admirado devido à sua grande originalidade e sem dúvida, como já foi dito acima, Goethe nesta obra negou e tripudiou com muita audácia o que foi estabelecido como lei artística pelas teorias da época das belas ciências. A execução, contudo, não apresenta originalidade verdadeira. Pois ainda se vê nesta obra de juventude a pobreza da matéria própria, de modo que muitos traços e cenas inteiras, em vez de serem elaborados a partir do grande conteúdo ele mesmo, aparecem

reunidos aqui e ali a partir do interesse da época na qual a obra foi concebida e introduzidos a partir do exterior. Por exemplo, a cena de Götz com o frei Martin, que sugere Lutero, contém apenas representações que Goethe extraiu do fato de, na Alemanha desta época, começar-se novamente a lamentar os monges: porque não deviam beber vinho, faziam a digestão com sonolência e, desse modo, caíam numa série de apetites e em geral deviam fazer os três votos insuportáveis, o da pobreza, da castidade e da obediência. Ao contrário, o frei Martin se entusiasma pela vida cavalheiresca de Götz: como este, [384] pisado pela bota de seus inimigos, recordava: “Eu o feri de cima do cavalo antes que pudesse disparar e o derrubei juntamente com o cavalo”, e como então chega ao seu castelo e encontra a sua mulher; ele bebe à saúde da senhora Elizabete – e enxuga as lágrimas. – Mas Lutero não iniciou com estes pensamentos temporais, e sim, enquanto um monge piedoso, extraiu de Agostinho uma profundidade completamente diferente da intuição e da convicção religiosa. Do mesmo modo seguem-se então, nas próximas cenas, referências pedagógicas da época, que foram principalmente estimuladas por Basedow¹⁰³. As crianças, por exemplo, considerava-se naquela época, apreendiam muitas coisas sem compreendê-las, mas o método correto consistia em ensinar as coisas de modo real por meio da intuição e da experiência. Karl declama para o seu pai, totalmente de cor, como era a moda na época da juventude de Goethe: “Jaxthausen é uma aldeia e castelo no Jaxt, há duzentos anos pertence aos senhores de Berlichingen por herança e direito”; quando Götz, contudo, lhe pergunta: “Você conhece o senhor de Berlichingen?” o menino o observa fixamente e não reconhece seu pai devido a tanta erudição. Götz assegura a ele que conhecia todos os atalhos, caminhos e vaus antes de saber como se chamavam o rio, a aldeia e o castelo. Tais são apêndices estranhos que não interessam em nada à própria matéria; ao passo que, onde a matéria poderia ser apreendida em sua profundidade peculiar, por exemplo, nos diálogos entre Götz e Weislingen, apenas surgem frias reflexões prosaicas sobre a época.

Um acoplamento semelhante de traços singulares que não provém do conteúdo, encontramos ainda nas *Afinidades Eletivas*¹⁰⁴: são desta espécie os parques, as imagens vivas e as oscilações de pêndulo, a sensibilidade [*fühlen*] aos metais, as dores de cabeça e toda a imagem, emprestada da química, das afinidades químicas. No romance, que se desenrola numa determinada época prosaica, [385] tais coisas podem certamente ser antes permitidas, principalmente se, como em Goethe, são

103. Johann Bernhard von Nordalbingen, denominado Basedow (1723-1790), pedagogo rousseauísta alemão, fundador do *Philanthropium* (N. da T.).

104. *Die Wahlverwandschaften* (1809) (N. da T.).

empregadas de modo tão hábil e gracioso e, de mais a mais, uma obra de arte não pode libertar-se completamente da formação de sua época. Mas uma coisa é espelhar esta própria formação, outra coisa é recolher e juntar os materiais [*Materialien*] de modo exterior, independentes do autêntico conteúdo da exposição. A autêntica originalidade do artista, como da obra de arte, reside apenas no fato de ser animada pela racionalidade do Conteúdo em si mesmo verdadeiro. Se o artista transformou completamente esta razão objetiva em algo seu, sem misturá-la ou contaminá-la a partir do interior ou do exterior com particularidades estranhas, então unicamente ele também se oferece a si mesmo em sua subjetividade a mais verdadeira no objeto configurado, subjetividade que apenas quer ser o ponto de passagem vivo para a obra de arte em si mesma acabada. Pois em todo poetizar, pensar e atuar verdadeiros a autêntica liberdade deixa o substancial imperar enquanto uma potência em si mesma, a qual é ao mesmo tempo de tal modo a mais própria potência do pensamento e querer subjetivos mesmos, que não pode mais sobrar nenhuma discórdia na completa reconciliação de ambos. Assim, a originalidade da arte certamente consome cada particularidade casual, mas ela apenas a devora, para que o artista possa seguir completamente o traço e o impulso de seu entusiasmo do *genius* preenchido unicamente pela coisa e, em vez do bel-prazer e arbítrio vazio, possa expor seu verdadeiro si mesmo [*Selbst*] em sua coisa realizada de acordo com a verdade. Não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira, e somente neste sentido Homero, Sófocles, Rafael e Shakespeare hão de ser chamados originais.

GLOSSÁRIO

Para que se possa ter uma noção mais precisa de algumas opções de tradução, segue um pequeno glossário. Quando há mais de uma opção de tradução, isso significa que optamos ora por uma ora por outra solução, de acordo com o que nos pareceu ser mais adequado para a compreensão do texto em português. Na ordem de apresentação, a primeira opção é a predominante, isto é, a que foi adotada com mais frequência. Note-se que este glossário não pretende ser uma reunião dos principais termos da filosofia hegeliana, mas uma reunião dos termos da filosofia hegeliana que para a nossa tradução apresentaram algum tipo de problema de tradução. (* Indica que é acompanhado pelo termo alemão entre colchetes.)

Almen – presentir
Absicht – intenção
Aktion – ação
Andacht – devoção
Anfang – início
Angenehm – agrado
Anschauung – intuição
An sich – em si
An sich selbst – em si mesmo*
An und für sich – em si e para si
Art – espécie; natureza

Auffassen – apreender
Auffassung – apreensão; concepção (artística)
Aufführung – execução; representação; encenação
Aufhebung – superação; supressão*
Auflösung – solução; dissolução
Außereinander – separação recíproca
Äußerlichkeit – exterioridade
Äußerung – exteriorização; manifestação
Bedürfnis – necessidade; carência

CURSOS DE ESTÉTICA

<i>Beleben</i> – vivificar	<i>Erinnerung</i> – recordação; lembrança
<i>Belebung</i> – vivificação	<i>Erscheinen</i> – aparecer
<i>Begeisterung</i> – entusiasmo	<i>Erscheinung</i> – fenómeno; aparição*
<i>Begreifen</i> – conceitualizar; apreender	<i>Exekution</i> – execução
<i>Beschränktheit</i> – limitação; caráter limitado	<i>Fassen</i> – apreender; conceber
<i>Beschränkung</i> – limitação	<i>Festigkeit</i> – firmeza; estabilidade
<i>Beseelen</i> – animar	<i>Fixieren</i> – fixar
<i>Beseelung</i> – animação	<i>Form</i> – Forma (inicial maiúscula)
<i>Besonderheit</i> – particularidade	<i>Frömmigkeit</i> – piedade
<i>Besondern</i> – particular; específico	<i>Fülle</i> – plenitude
<i>Bestimmtheit</i> – determinidade	<i>Für sich</i> – para si; por si
<i>Bestimmung</i> – determinação	<i>Ganze</i> – todo; conjunto; inteiro
<i>Betrachtung</i> – consideração; observação	<i>Gebilde</i> – configuração
<i>Bild</i> – imagem	<i>Gediegen</i> – consistente; sólido;
<i>Bilden</i> – formar; configurar	<i>Gefallen</i> – agrado
<i>Bildlich</i> – imagético; plástico	<i>Gefühl</i> – sentimento*
<i>Bildung</i> – formação; cultura*	<i>Gegensatz</i> – oposição; contraposição
<i>Bürgerlich</i> – civil; burguês	<i>Gegenstand</i> – objeto
<i>Darstellung</i> – exposição; representação*	<i>Gehalt</i> – Conteúdo (inicial maiúscula)
<i>Ding</i> – coisa	<i>Gemüt</i> – ânimo
<i>Durchführen</i> – executar; realizar	<i>Geschick</i> – destino
<i>Eigenschaften</i> – propriedades	<i>Gesinnung</i> – modo de pensar
<i>Eigentümlichkeit</i> – peculiaridade	<i>Gesetzmäßigkeit</i> – conformidade a leis
<i>Einzelne</i> – indivíduo singular	<i>Gestalt</i> – forma (inicial minúscula); figura*
<i>Einzel</i> – singular; particular	<i>Gestalten</i> – configurar
<i>Empfinden</i> – sentir; sensação*	<i>Gestaltung</i> – configuração
<i>Empfindung</i> – sentimento; sensação*	<i>Glauben</i> – crença; fé
<i>Endziel</i> – objetivo final	<i>Glied</i> – membro
<i>Endzweck</i> – fim último	<i>Gliederung</i> – articulação
<i>Eutfaltung</i> – desdobramento	<i>Grenze</i> – fronteira
<i>Entgegensetzung</i> – oposição	<i>Handlung</i> – ação
<i>Entgegenstellung</i> – oposição	<i>Harmlos</i> – inócuo
<i>Entsprechung</i> – correspondência	<i>Harmlosigkeit</i> – inocuidade
<i>Entzweigung</i> – cisão	<i>Heiterkeit</i> – serenidade
<i>Erfassen</i> – apreender; abranger	<i>Hülle</i> – invólucro
<i>Erfüllung</i> – realização	<i>Idee</i> – Idéia (inicial maiúscula)

GLOSSÁRIO

<i>In sich</i> – em si mesmo	<i>Stimmung</i> – disposição
<i>In sich selbst</i> – em si mesmo	<i>Tat</i> – ato; feito
<i>Inhalt</i> – conteúdo (inicial minúscula)	<i>Treiben</i> – impulsionar; impelir
<i>Innere</i> – interior	<i>Tun</i> – atuar; fazer
<i>Innerlichkeit</i> – interioridade	<i>Übereinstimmung</i> – concordância
<i>Imigkeit</i> – interioridade	<i>Umgebung</i> – ambiente; envolvimento
<i>Konzeption</i> – concepção	<i>Umschließung</i> – envoltura
<i>Körper</i> – corpo	<i>Unterscheidung</i> – distinção
<i>Lebendigkeit</i> – vitalidade	<i>Unterschied</i> – diferença
<i>Leib</i> – corpo	<i>Vereinzelung</i> – singularização; isolamento
<i>Lösung</i> – solução	<i>Verkörperung</i> – encorpamento; corporificação
<i>Macht</i> – poder; potência	<i>Verschiedenheit</i> – diferenciação; heterogeneidade; diversidade
<i>Manifestation</i> – manifestação	<i>Verletzung</i> – violação
<i>Offenbaren</i> – manifestar; revelar	<i>Versöhnung</i> – reconciliação
<i>Reaktion</i> – reação	<i>Verwicklung</i> – complicação; envolvimento; enredamento; trama
<i>Realisieren</i> – realizar	<i>Verwirklichen</i> – efetivar
<i>Realisation</i> – realização	<i>Verwirklichung</i> – efetivação
<i>Realität</i> – realidade	<i>Vollbringen</i> – realizar
<i>Ruhe</i> – repouso	<i>Vollenden</i> – completar; consumir
<i>Sache</i> – coisa; questão	<i>Vollendetes</i> – algo acabado; consumado
<i>Schein</i> – aparência	<i>Vollendung</i> – completude; perfeição; consumação
<i>Schicksal</i> – destino	<i>Vollführen</i> – realizar
<i>Schranke</i> – limite	<i>Vollkommen</i> – completo; perfeito
<i>Seele</i> – alma	<i>Vollkommenheit</i> – perfeição
<i>Sehnsucht</i> – nostalgia	<i>Vollständig</i> – completo
<i>Selbständigkeit</i> – autonomia	<i>Vollständigkeit</i> – completude
<i>Seligkeit</i> – beatitude	<i>Vorhandene</i> – o existente; existência; o presente; o dado
<i>Setzen</i> – por; estabelecer	<i>Vorhanden</i> – existir; estar presente; estar dado
<i>Sinn</i> – sentido; sentidos; sensação*; senso*; sensibilidade*	<i>Vorstellung</i> – representação; concepção
<i>Sittlichkeit</i> – eticidade	<i>Weise</i> – modo
<i>Situation</i> – situação	<i>Wille</i> – vontade
<i>Sollen</i> – dever	<i>Wirklichkeit</i> – efetividade
<i>Staat</i> – Estado	<i>Wohlgefallen</i> – comprazimento
<i>Stellung</i> – posição	
<i>Stand</i> – estamento; estado; classe; posição	

CURSOS DE ESTÉTICA

Wollen – volição; querer

Ziel – objetivo

Zufall – acaso

Zueinandergehören – correspondência recíproca

Zufällig – contingente; casual

Zufälligkeit – contingência; casualidade

Zusammenhang – conexão

Zusammengehörigkeit – coesão recíproca

Zusammenstimmung – concordância

Zustand – estado

Zweck – finalidade

Zwecke – fins

Zweckmäßigkeit – conformidade a fins

Zwiespalt – discórdia

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: FILOSOFIA	TOMBO 240370
AQUISIÇÃO: DOAÇÃO / FAPESP	
PROC.98/13043-8 / N.F.Nº 5321/1*IMPRESSÃO	
DATA : 07/10/03	PREÇO: R\$38,50

<i>Título</i>	<i>Cursos de Estética I</i>
<i>Autor</i>	G. F. W. Hegel
<i>Produção</i>	Julia Doi Marcelo Cordeiro
<i>Tradução</i>	Marco Aurélio Werle
<i>Revisão Técnica</i>	Márcio Seligmann-Silva
<i>Consultoria</i>	Victor Knoll e Oliver Tolle
<i>Projeto Gráfico</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Editoração de Texto</i>	Alice Kyoko Miyashiro
<i>Editoração Eletrônica</i>	Maria Lúcia Pinheiro
<i>Revisão de Provas</i>	Victor Knoll Fabrício Waltrick
<i>Arte final</i>	Julia Doi Andrea Yanaguita
<i>Divulgação</i>	Regina Brandão
<i>Secretaria Editorial</i>	Eliane Reimberg
<i>Formato</i>	18,0 x 25,5 cm
<i>Mancha</i>	29 x 44 paucas
<i>Tipologia</i>	Times 10,5/14
<i>Papel</i>	Cartão Supremo 250 g/m ² (capa) Pôlen Rustic Arcia 85g/m ² (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	312
<i>Tiragem</i>	3 000
<i>Laserfilm</i>	Edusp
<i>Impressão e Acabamento</i>	Imprensa Oficial do Estado

CURSOS DE ESTÉTICA

Volume II

G. W. F. Hegel

Tradução

Marco Aurélio Werle

Oliver Tolle

Consultoria

Victor Knoll

SBD-FFLCH-USP



213410

edusp

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300112027

Título do original:

Vorlesungen über die Ästhetik

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

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1770-1831.

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

Título original: *Vorlesungen über die ästhetik.*

ISBN 85-314-0573-4

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

00-3819

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética: Artes 701.17

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) 3818-4151
Tel. (0xx11) 3818-4008 / 3818-4150
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 2000

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

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

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

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

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

SUMÁRIO

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

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

SUMÁRIO

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

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

NOTA DOS TRADUTORES

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

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

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

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

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

[387] PARTE II

O DESENVOLVIMENTO DO IDEAL NAS
FORMAS PARTICULARES DO BELO ARTÍSTICO

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

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

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

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

Em primeiro lugar, a simbólica. Nela, a Idéia procura ainda a sua autêntica expressão artística, pois é ainda abstrata e indeterminada em si mesma e, por isso, também não tem o fenômeno adequado nela mesma e em si mesma [*an sich und in sich selber*], mas se encontra em oposição às coisas externas a ela mesma na natureza e em oposição aos acontecimentos humanos. Na medida em que então presente imediatamente nesta objetividade [*Gegenständlichkeit*] as suas próprias abstrações [391] ou se força a adentrar com suas universalidades destituídas de determinação numa existência concreta, ela corrompe e falsifica as for-

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

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

[393] *Primeira Seção*

A FORMA DE ARTE SIMBÓLICA

Introdução

DO SÍMBOLO EM GERAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein' feste Burg ist unser Gott⁵ ;

ou quando lemos:

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

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

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

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

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

igual modo, quando é dito no Antigo Testamento: “Deus, quebre os seus dentes na sua boca; Senhor, esmague as presas dos jovens leões!”⁷ – reconhece-se aqui de imediato que os dentes, a boca, as presas, dos jovens leões não são tomados por si mesmos, mas são tomados [399] apenas imagens e intuições sensíveis, as quais devem ser compreendidas inautenticamente e nas quais trata-se apenas do seu *significado*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIVISÃO

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

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

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

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

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

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

A arte começa quando ela novamente capta, segundo sua universalidade e seu ser em si essencial, estas representações em uma imagem para a intuição em vista da consciência imediata e as exterioriza para o espírito na Forma objetual da imagem. A veneração imediata das coisas da natureza, o culto à natureza e ao fetiche, não são, portanto, ainda nenhuma arte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. O SIMBOLISMO INCONSCIENTE

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

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

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

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

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

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

2. O SIMBOLISMO DO SUBLIME

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIVISÃO

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

O SIMBOLISMO INCONSCIENTE

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

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

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

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

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

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

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

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

1. A Religião de Zoroastro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Tipo Não Simbólico da Religião de Zoroastro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B. O SIMBOLISMO FANTÁSTICO

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

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

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

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

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

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

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

I. A concepção indiana de Brama

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[447] 3. Intuição da Purificação e da Expição

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

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

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

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

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

C. O SIMBOLISMO AUTÉNTICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c) Se nos perguntarmos, a seguir, sobre uma forma artística *simbólica* para esta representação, então devemos procurá-la nas configurações principais da arte de construir⁵¹ egípcia. Temos aqui uma arquitetura dupla diante de nós, uma sobreterrestre, outra subterrânea: labirintos sob o solo, magníficas e amplas escavações, corredores longos meia hora de percurso, aposentos recobertos com hieróglifos, tudo trabalhado com rigor; então sobre isso edificadas aquelas construções surpreendentes, dentre as quais se encontram principalmente as *pirâmides*. Durante vários séculos tentou-se estabelecer múltiplas

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

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

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

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

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

2. Culto aos animais e máscaras de animais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Capítulo

O SIMBOLISMO DO SUBLIME

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

|470| A. O PANTEÍSMO DA ARTE

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

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

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

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

1. Poesia indiana

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

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

Assim se diz por exemplo de Krishna (Bhagavagita⁶², Lect. VII, Sl. 4 ss.): “Terra, água e vento, ar e fogo, o espírito, entendimento e a eguidade são as oito partes de minha força essencial; mas reconheça você um outro em mim, um ser mais elevado que vivifica o que é terreno e sustenta o mundo: nele todos os seres têm origem; então saiba você que eu sou a origem de todo este universo e também da destruição; além de mim não há um mais elevado, a mim está ligado este todo como estão as pérolas no cordão, eu sou o sabor no líquido, eu estou no brilho do sol e da lua, [473] sou a palavra mística nas sagradas escrituras, a virilidade no varão, o puro odor na terra, o brilho nas chamas, em todos os seres a vida, a contemplação nos penitentes, nos vivos a força da vida, nos sábios a sabedoria, no que brilha o brilho; quais naturezas sejam verdadeiras, sejam aparentes ou tenebrosas, são a partir de mim, não estou eu nelas, mas elas em mim. Por meio da ilusão destas três propriedades todo o mundo se encontra fascinado e me desconhece, eu que sou imutável; mas também a ilusão divina, o Maia, é minha ilusão, difícil de ser transposta; contudo, aqueles que me seguem transpõem a ilusão.” Aqui uma tal unidade substancial é expressa de modo o mais impressionante, tanto no que concerne à imanência do que está presente quanto também no que se refere ao ultrapassamento para além do singular.

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

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

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

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

2. Poesia maometana⁶⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

aceite-as, pede ele para a amada,

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

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

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

|478| 3. A mística cristã

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

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

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

B. A ARTE DO SUBLIME

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

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

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

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

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

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

1. Deus como o criador e o senhor do mundo

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

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

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

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

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

[482] 2. O mundo finito desdivinizado

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

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

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

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

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

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

3. O indivíduo humano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O SIMBOLISMO CONSCIENTE DA
FORMA [FORM] DE ARTE COMPARATIVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A. COMPARAÇÕES QUE TÊM INÍCIO NO EXTERIOR

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

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

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

1. A fábula

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. *Parábola, provérbio, apólogo*

a. A Parábola

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. O Provérbio

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

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

c. O Apólogo

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

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

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

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

Tages Arbeit, abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste
Sei dein künft'ig Zauberwort.¹⁶

3. As metamorfoses

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B. COMPARAÇÕES QUE NA FIGURAÇÃO TÊM INÍCIO COM O SIGNIFICADO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. O enigma

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A alegoria

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Metáfora, imagem, *símile*²⁹

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

a. A Metáfora

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. A Imagem ..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c. O Símile

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

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

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

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

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

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

Este demorar-se pode ter diversos fundamentos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C. O DESAPARECIMENTO DA FORMA DE ARTE SIMBÓLICA

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

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

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

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

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

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

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

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

1. O poema didático

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

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

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

[543] 2. A poesia descritiva

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

3. O antigo epigrama

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54. Histórias, VII, 228 (N. da T.).

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

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

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

|13| *Segunda Seção*

A FORMA DE ARTE CLÁSSICA

Introdução

DO CLÁSSICO EM GERAL.

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

Desta completude fizeram parte, contudo, todos os momentos particulares, cujo desenvolvimento tomamos como o conteúdo da seção precedente. Pois a beleza clássica tem como o seu interior o significado livre, *autônomo*, ou seja, não um significado de qualquer coisa, mas o que *significa a si mesmo* e, desse modo, também o que *se interpreta a si mesmo*. Isso é o *espiritual*, que em geral faz a si mesmo objeto de si. Nesta objetividade *de si mesmo*, ele tem então a Forma da exterioridade, a qual, enquanto idêntica ao seu interior, também é, desse modo, por seu lado, imediatamente o significado dela mesma e, na medida em que ela se sabe [*weiß*], também se mostra [*weist*]. Com efeito, no simbólico também partimos da unidade do significado e de seu modo de aparição sensível produzido pela arte, mas esta unidade era *apenas imediata* e por isso inadequada. Pois o autêntico conteúdo ou permaneceu o próprio natural, segundo a sua *substância* e a sua *universalidade* abstrata, razão pela qual [14] a existência [*Existenz*] natural *singularizada*, embora fosse vista como a existência [*Dasein*] efetiva daquela universalidade, não estava em condições

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Esta totalidade livre em si mesma que permanece igual a si mesma no seu outro, para o qual ela se determina, o interior que se relaciona consigo mesmo nesta sua objetividade, é o verdadeiro, livre e autônomo em si e para si, o qual não expõe na sua existência nada mais do que a si mesmo. No reino da arte, este Conteúdo não se encontra na sua Forma infinita, não é o *pensar* de si mesmo enquanto o essencial, o absoluto, que se torna objetivo na Forma da universalidade [19] ideal e que se faz para si mesmo, e sim ainda está na existência imediatamente natural e sensível. No entanto, na medida em que o significado é autônomo, na arte ele deve tomar a sua forma a partir de si mesmo e ter o princípio de sua exterioridade em si mesmo [*an sich selber*]. Ele deve retornar por isso para o natural, porém como domínio sobre o exterior, o qual não existe mais enquanto mera objetividade natural, na medida em que é um lado da totalidade do interior mesmo, mas mostra sem autonomia própria apenas a expressão do espírito. Desse modo, nesta interpenetração a forma natural e a exterioridade transformadas pelo espírito alcançam, em geral, imediatamente em si mesmas o seu significado e não indicam mais o significado como algo separado e diferente do fenômeno corporal. Esta é a identificação adequada ao espírito do espiritual com o natural, a qual não permanece apenas na neutralização de ambos os lados opostos um ao outro, mas eleva o espiritual à totalidade mais elevada, a fim de

ele conservar-se a si mesmo no seu outro, de pôr o natural de modo ideal e de se expressar no natural e junto ao natural. Nesta espécie de unidade está fundamentado o conceito da Forma de arte clássica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A arte grega como existência efetiva do ideal clássico

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

deira vida e instaura o seu reino sereno; o centro da vitalidade livre, que não está aí apenas imediata e naturalmente, mas, gerada por meio da intuição espiritual, é transfigurada por meio da arte; o centro de uma formação da reflexão e ao mesmo tempo de uma ausência de reflexão, a qual nem isola o indivíduo nem é capaz de trazer de volta também a sua negatividade, dor, infelicidade, para a unidade e a reconciliação positivas; contudo, um centro que, como a vida em geral, é ao mesmo tempo apenas um ponto de passagem, mesmo que ele também neste ponto de passagem galgue ao cimo da beleza e seja na Forma de sua individualidade plástica tão concretamente espiritual e rico que todos os sons ressoam nele e também surge o acontecido para o seu ponto de vista, mesmo que não mais como absoluto e incondicional, todavia como um aspecto secundário e como um pano de fundo [*Hintergrund*]. — Neste sentido, o povo grego trouxe para si também nos deuses o seu espírito para a consciência sensível, intuível e representável e deu aos deuses por meio da arte uma existência que é completamente adequada ao seu verdadeiro conteúdo. Por causa desta correspondência, que se encontra tanto no conceito da arte grega quanto na mitologia grega, a arte foi na Grécia a suprema expressão do absoluto, e a religião grega é a religião da arte mesma, enquanto a arte romântica posterior, [27] embora sendo arte, já aponta contudo para uma Forma mais elevada da consciência àquela que a arte está em condições de fornecer.

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

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

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

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

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

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

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

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

DIVISÃO

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

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

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

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

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

Primeiro Capítulo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[36] I. A DEGRADAÇÃO DO ANIMALESKO

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

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

a. O Sacrifício de Animais

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

4. "Presságios" (N. da T.).

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

b. As caçadas

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

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

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

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

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

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

[39] c. *As metamorfoses*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Próene, a andorinha (N. da T.)

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

No entanto, não podemos nos perder em detalhes singulares e [43] eu quero, portanto, por motivo da transição, apenas ainda mencionar a transformação das Piérides, as quais eram, segundo Ovídio (*Metamorfoses*, V, v. 302), as filhas de Piero, e que desafiaram as Musas para uma disputa. Para nós é importante apenas a diferença entre o que as Piérides e o que as Musas cantaram. Aquelas (v. 319-331) celebram a batalha dos deuses, veneram falsamente os gigantes e injuriam os atos dos grandes deuses; enviado das profundezas da terra, Tifeu teria infundido o terror aos celestiais, e em conjunto eles teriam fugido dali até alcançarem cansados as terras do Egito. Mas também aqui, nararam as Piérides, Tifeu teria chegado e os deuses mais elevados teriam se escondido por meio de formas falsas. O condutor do rebanho, diz o canto delas, era Júpiter, motivo pelo qual ainda agora o Ammon¹³ libiano é figurado com chifres curvos; o Délío¹⁴ se torna um corvo, o rebento de Sêmele¹⁵ um bode, a irmã de Febo¹⁶ uma gata, Juno uma vaca branca como a neve, Vênus se ocultou em um peixe e Mercúrio nas penas de Íbis.

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

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

14. Isto é, o deus Apolo (N. da T.).

15. Dionísio (N. da T.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Configurações intermediárias semelhantes são também os centauros, nos quais igualmente o lado natural da sensibilidade e da avidez se ressalta com predominância e deixa retroceder o lado espiritual. [46] Quirom²³ é sem dúvida de espécie mais nobre, um médico hábil e educador de Aquiles, mas este ensinamento como pedagogo de uma criança não pertence ao círculo do divino enquanto tal, e sim refere-se à habilidade e prudência humanas.

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

2. A LUTA ENTRE OS DEUSES ANTIGOS E NOVOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a. Os oráculos

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

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

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

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

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

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

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

b. Os deuses antigos à diferença dos deuses novos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

c. A vitória sobre os deuses antigos

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

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

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

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

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

38. *Sehnsucht* literalmente "saudade" (N. da T.).

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

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

Da mesma maneira encontramos colocada agora como pano de fundo [*Hintergrund*] a atividade humana, na medida em que ela se limita à mera necessidade natural e sua satisfação. O direito antigo, a *Temis*⁴¹, a *Diké* etc. enquanto determinados não por meio de leis, as quais encontram a sua origem no espírito autoconsciente, perdem a sua validade ilimitada, e de igual modo, inversamente, o mero local, embora ainda atue neles, é transformado nas figuras divinas universais, nas quais ele apenas ainda subsiste como um vestígio enfraquecido. Pois assim como na guerra de Tróia os gregos lutaram e venceram como *um* povo, do mesmo modo também os deuses homéricos, os quais já tem atrás de si a luta dos Titãs, são um mundo divino firme e determinado em si mesmo, o qual foi então cada vez mais de modo consumado determinado e firmado por meio da poesia e da plástica tardias. Esta firmeza invencível, no que diz respeito ao conteúdo dos deuses gregos, é unicamente o espírito, mas não o espírito em sua interioridade abstrata, e sim como em identidade com a sua existência exterior, adequada a ele, – como em Platão alma e corpo, enquanto naturados em união mútua e nesta solidez a partir de uma peça, são o divino e o eterno.

3. CONSERVAÇÃO POSITIVA DOS MOMENTOS POSTOS NEGATIVAMENTE

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

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

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

a. Os mistérios

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

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

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

[67] b. *Conservação dos deuses antigos na exposição artística*

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

χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὃδ' ἔστ· ἔχει δέ νιν
σεμὸς Ποσειδῶν· ἐν δ' ὁ πυρψόρος Θεός
Τιτάν Προμηθεύς.⁴³

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

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

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

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

c. A base natural dos deuses novos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47. *Ilíada*, I, 9:10 (N. da T.).

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

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

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

Segundo Capítulo

O IDEAL DA FORMA DE ARTE CLÁSSICA

Já vimos na consideração universal do belo artístico o que é a essência autêntica do ideal. Aqui temos de tomá-la no sentido específico do ideal *clássico*, cujo conceito se nos mostrou igualmente já com o conceito da Forma de arte clássica em geral. Pois, o ideal, do qual agora deve ser tratado, consiste apenas no fato de que a arte clássica efetivamente alcança e produz aquilo que constitui o seu conceito mais interior. Enquanto conteúdo, ela apreende o espiritual neste ponto de vista, na medida em que ela traz para o seu próprio âmbito a natureza e suas potências e, desse modo, leva a si à exposição não como mera interioridade e domínio sobre a natureza; mas, como a *Forma* [*Form*], ela toma a forma [*Gestalt*], o ato [75] e a ação humanos, através dos quais o espiritual brilha claramente em liberdade completa e se acomoda no sensível da forma não como em uma exterioridade apenas simbolicamente alusiva, mas como em uma existência [*Dasein*] que é a existência [*Existenz*] adequada do espírito.

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

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

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

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

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

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

1. O IDEAL DA ARTE CLÁSSICA EM GERAL

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

a. O ideal enquanto nascido da criação artística livre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b. Os deuses novos do ideal clássico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

|87| c. A espécie exterior da exposição

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

2. O CÍRCULO DOS DEUSES PARTICULARES

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

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

a. Multiplicidade dos indivíduos-deuses

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

b. Carência da articulação sistemática

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

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

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

c. Caráter fundamental do círculo de deuses

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

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

Desta espécie é o conteúdo dos deuses individuais configurados espiritualmente. No que diz respeito à sua exposição exterior, podemos mencionar aqui novamente a escultura como aquela arte que prossegue até essa particularidade dos deuses. Se ela exprime todavia a individualidade em sua determinidade já mais específica, então ela ultrapassa já a primeira grandeza rigorosa, embora ela então também uma ainda a multiplicidade e a riqueza da individualidade em *uma* determinidade, naquilo que denominamos de caráter, e fixa nas formas dos deuses este caráter em sua clareza mais simples para a intuição sensível, ou seja, para a última determinidade exteriormente a mais completa. Pois a representação, no que concerne à existência exterior e real, permanece sempre mais indeterminada, mesmo que ela também elabore, enquanto poesia, o conteúdo para uma quantidade de histórias, exteriorizações e acontecimentos dos deuses. Desse modo, a escultura é, por um lado, mais ideal, ao passo que, por outro lado, ela individualiza o caráter dos deuses numa humanidade inteiramente determinada e consoma o antropomorfismo do ideal clássico. Enquanto essa exposição do ideal em sua exterioridade todavia pura e simplesmente adequada ao Conteúdo interior, essencial, as imagens da escultura dos gregos são os ideais em si e para si, as formas existentes para si, eternas, o ponto central da beleza clássica plástica, cujo tipo também então permanece a base quando estas formas entram em ações determinadas e aparecem enredadas em acontecimentos particulares.

3. A INDIVIDUALIDADE SINGULAR DOS DEUSES

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

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

a. A matéria para a individualização

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

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

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

bólicas, as quais no entanto se desfizeram de sua Forma simbólica e servem apenas para dar à individualidade uma determinidade mais plena.

β) Uma outra fonte das particularidades positivas dos deuses singulares é fornecida pelas relações locais, tanto no que diz respeito à origem das representações dos deuses, quanto no que diz respeito à chegada e introdução de seu culto e aos diversos lugares em que eles eram principalmente venerados.

αα) Embora, por conseguinte, a exposição do ideal e de sua beleza universal se elevou sobre a localidade particular e sua peculiaridade e contraiu as exterioridades singulares na universalidade da fantasia artística numa imagem total pura e simplesmente correspondente a um significado substancial, estes traços particulares e as cores locais, todavia, quando a escultura também leva os deuses, segundo a sua singularidade, a relações e referências particularizadas, sempre novamente atuam para indicar algo da individualidade, embora algo determinado apenas exteriormente. Tal como Pausânias, por exemplo, que apresenta uma quantidade de tais representações locais, imagens, pinturas, lendas, as quais ele presenciou em templos, em locais públicos, nos tesouros dos templos, em regiões onde tinha ocorrido algo de importante; igualmente concorrem segundo este lado nos mitos gregos as tradições e os locais antigos, obtidos do estrangeiro, com as tradições locais, e em todas está dada em maior ou menor grau uma referência à história, ao surgimento, à fundação de Estados, particularmente por meio da colonização. Mas na medida em que esta matéria específica múltipla perdeu o seu significado originário na universalidade [97] dos deuses, então nascem desse modo histórias que permanecem variegadas, esquisitas e para nós sem sentido. Assim, por exemplo, Êsquilo apresenta em seu *Prometeu* as errâncias de Io em sua inteira dureza e exterioridade como um baixo relevo de pedra, sem aludir a uma interpretação ética, da história dos povos ou natural. De modo semelhante se dá com Perseu, Dioniso, etc., mas particularmente com Zeus, suas aias e suas infidelidades para com Hera, a qual ele eventualmente então também deixa, com as pernas penduradas em uma bigorna, pairar entre o céu e a terra. Também em Hércules se reúne a matéria múltipla a mais variegada, a qual assume então em tais histórias uma aparência inteiramente humana no modo de acontecimentos, atos, paixões, infelicidades casuais e demais ocorrências.

ββ) Além disso, as potências eternas da arte clássica são as substâncias universais na configuração efetiva da existência e do agir gregos *humanos*, de cujos inícios nacionais originários, por isso, ainda muitos resíduos particulares permanecem presos aos deuses, a partir dos tempos heróicos e de outras tradições, nos dias posteriores. Assim, muitos traços nas histórias variegadas

dos deuses também aludem certamente a indivíduos históricos, a heróis, a mais antigas linhagens dos povos, a acontecimentos naturais e a ocorrências em relação a lutas, guerras e outras referencialidades. E assim como a família, a diversidade das linhagens é o ponto de partida do Estado, os gregos também tinham os deuses familiares, os penates, os deuses de linhagens e igualmente as divindades protetoras das cidades e dos Estados singulares. Mas nesta direção em relação ao histórico se formulou a afirmação de que a origem dos deuses gregos deve ser derivada em geral de tais fatos históricos, de heróis, de reis antigos. Esse é um ponto de vista plausível, mas superficial, tal como Heyne⁵² [98] o colocou recentemente de novo em curso. De modo análogo, um francês, Nicolas Frerét⁵³, tomou como princípio universal da guerra dos deuses, por exemplo, as disputas entre as diversas castas sacerdotais. Sem dúvida, temos de conceder que um tal momento histórico desempenha um papel, que determinadas linhagens fizeram valer suas intuições do divino, que igualmente os locais diferenciados forneceram traços para a individualização dos deuses; mas a origem autêntica dos deuses não se encontra neste material histórico exterior, porém nas potências espirituais da vida segundos os quais foram apreendidos, de modo que ao positivo, ao local, ao histórico só pode ser concedido um espaço de jogo mais amplo para apresentação mais determinada da individualidade singular.

yy) Na medida em que mais adiante o Deus entra na representação humana e é mais ainda exposto por meio da escultura em forma corporal, real, com a qual o homem então se relaciona novamente no culto em ações cerimoniais a Deus, então está dado também por meio desta relação um novo material para o círculo do positivo e do contingente. Por exemplo, quais animais ou frutos serão sacrificados a cada deus, em qual procissão aparecem os sacerdotes e o povo, em qual seqüência ocorrem as ações particulares, tudo isto se acumula nos traços singulares os mais diversos. Pois cada uma de tais ações tem uma quantidade infinita de lados e exterioridades, os quais também poderiam ser para si casualmente deste ou de outro modo, mas como pertencentes a uma ação sagrada devem ser algo firme, não arbitrário e remeter à esfera do simbólico. Aqui se inclui, por exemplo, a cor da vestimenta, em Baco a cor do vinho, igualmente a pele da corça na qual eram envoltos os que eram iniciados nos mistérios; também a vestimenta e os atributos dos deuses, o arco do Apolo Píio, o chicote, o bastão e inúmeras outras exteri-

52. Cf. a nota da p. 34 da presente edição (N. da T.).

53. Nicolas Fréret (1688-1749), historiador francês.

oridades têm [99] aqui o seu lugar. Essas coisas, contudo, se tornam aos poucos um mero hábito; nenhum homem pensa, na prática das mesmas, na origem primeira, e o que poderíamos indicar de modo erudito como o significado é então uma mera exterioridade da qual o homem participa por causa de um interesse imediato, por troça, por divertimento, por deleite no presente, por devoção, ou porque é justamente usual, foi determinado assim imediatamente e também é feito pelos outros. Quando, por exemplo, entre nós os jovens acendem no verão os fogos de São João ou pulam em outros lugares, jogam coisas nas janelas, isso é um mero uso em que o significado autêntico igualmente se colocou no pano de fundo, como nas danças festivas dos rapazes e das raparigas gregas o entrelaçamento da dança, cujos movimentos imitavam os movimentos cruzados dos planetas, iguais aos caminhos tortuosos labirínticos. Não se dança para ter pensamentos durante a dança, mas o interesse se limita à dança e sua festividade deliciosa, graciosa de belo movimento. O significado inteiro, que constituía a base originária e do qual a exposição era para o representar e o intuir sensível de espécie simbólica, torna-se com isso uma representação da fantasia em geral, cujas singularidades deixamos que nos agradem como uma história infantil ou, como na historiografia, enquanto determinidade da exterioridade no tempo e no espaço e dos quais é dito apenas: “é desse modo” ou: “diz-se, conta-se” etc. Portanto, o interesse da arte nisso pode consistir apenas em ganhar um aspecto desta matéria que se tornou uma exterioridade positiva e fazer a partir dele algo que nos coloque diante dos olhos os deuses enquanto indivíduos concretos, vivos e que ressoe apenas levemente um significado mais profundo.

Este positivo dá aos deuses gregos, quando a fantasia o desenvolve novamente, justamente o encanto da humanidade viva, na medida em que o que é de outro modo apenas substancial e poderoso é deslocado, desse modo, para o presente individual, o qual é composto em geral a partir daquilo que é verdadeiro em si e [100] para si e exterior e contingente, e o indeterminado, que de outro modo sempre reside ainda na representação dos deuses, é limitado mais estreitamente e preenchido com maior riqueza. Mas não podemos imputar um valor mais amplo às histórias específicas e aos traços particulares de caráter; pois isto que significa algo anteriormente, segundo a sua origem primeira, tem agora apenas ainda a tarefa de completar a individualidade espiritual dos deuses frente ao humano na direção da determinidade sensível e de acrescentar-lhe por meio deste não divino [*Ungöttliche*], segundo o seu conteúdo e sua aparição [*Erscheinung*], o lado da arbitrariedade e da contingência que pertence ao indivíduo concreto. A escultura, na medida em que traz à intuição os

ideais puros dos deuses e tem de expor o caráter e a expressão apenas no corpo vivo, deixará surgir certamente em menor escala, de modo visível, a última individualização exterior; porém, esta se faz valer também neste âmbito: como, por exemplo, o toucado, a espécie do penteado, dos cachos dos cabelos, são diferentes em cada deus, e não meramente para fins simbólicos, mas para uma individualização mais precisa. Assim, por exemplo, Hércules tem cachos curtos, enquanto os de Zeus são abundantes para o alto, Diana possui um outro penteado do cabelo do que Vênus, Palas tem a Górgona no capacete, e essas diferenças continuam do mesmo modo nas armas, nos cintos, nas amarras, nos braceletes e nas exterioridades mais diversas.

γ) Finalmente, os deuses alcançam uma *terceira* fonte para a determinidade mais precisa por meio de sua relação com o mundo concreto dado e seus fenômenos naturais múltiplos, os atos e os acontecimentos humanos. Pois assim como vimos a individualidade espiritual surgir em parte segundo a sua essência universal, em parte segundo a sua singularidade particular, de bases naturais e atividades humanas anteriores interpretadas de modo simbólico, ela permanece também, enquanto indivíduo que é para si espiritualmente, numa relação sempre viva com a natureza e com a existência humana. Aqui flui, como já foi mostrado anteriormente, [101] a fantasia do poeta enquanto a fonte constantemente produtiva para as histórias, os traços de caráter e os atos particulares que são relatados dos deuses. O aspecto artístico deste estágio consiste em entrelaçar vivamente os indivíduos-deuses com as ações humanas e constantemente reunir o singular dos acontecimentos na universalidade do divino; assim como nós, por exemplo, também dizemos, certamente num outro sentido, que este ou aquele destino vem de Deus. Já na efetividade cotidiana, nas complicações de sua vida, em suas necessidades, em seus temores, em suas esperanças, o grego encontrava refúgio nos deuses. Então são contingências inicialmente exteriores que os sacerdotes vêem como *omina* e interpretam em relação aos fins e estados humanos. Caso se apresentem inclusive a necessidade e a infelicidade, então o sacerdote tem de explicar o fundamento da tribulação, conhecer a ira e a vontade dos deuses e indicar os meios para remediar a infelicidade. Os poetas vão ainda mais longe em suas interpretações, já que na maioria das vezes atribuem aos deuses e seu fazer tudo aquilo que diz respeito ao *pathos* universal e essencial, ao poder móvel nas decisões e ações humanas, de modo que a atividade dos homens aparece ao mesmo tempo como ato dos deuses, os quais realizam as suas decisões por meio dos homens. A matéria nestas interpretações poéticas é tomada das circunstâncias cotidianas, em relação às quais o poeta esclarece se este ou aquele deus se expressa no aconteci-

mento exposto e se mostra ativo no interior dele. Desse modo, a poesia multiplica principalmente o círculo das muitas histórias específicas que são narradas dos deuses. A esse respeito, podemos nos recordar de alguns exemplos, os quais já nos serviram numa outra direção, para esclarecimento, na consideração da relação das potências universais com os indivíduos humanos agentes (Vol. I, p. 294 ss.). Homero apresenta [*stellidar*] Aquiles como o mais valente |102| dentre os gregos diante de Tróia. Ele exprime essa inacessibilidade ao herói de tal modo que Aquiles é invulnerável em todo o corpo, a não ser no calcanhar, o qual a mãe precisou segurar ao mergulhá-lo no Estige. Esta história pertence à fantasia do poeta que interpreta o fato exterior. Mas se o tomamos de tal maneira que com isso devesse ser expressado um fato efetivo, de que os antigos acreditavam no sentido em que acreditamos em uma percepção sensível, então isso é uma representação inteiramente rude, a qual torna Hornero, bem como todos os gregos e Alexandre – o qual admirava Aquiles e louvava igualmente a sua sorte de ter tido Homero como cantor –, homens inteiramente simplórios, como o faz, por exemplo, Adelung⁵⁴ por meio da reflexão de que a coragem não foi algo difícil para Aquiles, já que ele conhecia a sua invulnerabilidade. A verdadeira coragem de Aquiles não é, com isso, de algum modo diminuída, pois ele igualmente sabe de sua morte prematura e não se afasta, contudo, nenhuma vez do perigo, onde ele houver. De modo inteiramente diferente é a relação semelhante na canção dos Nibelungos. Ali o córneo Siegfried é igualmente invulnerável, mas tem além disso ainda a sua capa, que o torna invisível. Quando ele está nesta invisibilidade ao lado do rei Gunther na sua luta com Brunilde, então isso é apenas a obra de uma magia rude bárbara, a qual não dá um grande conceito nem da coragem de Siegfried nem da do rei Gunther. Sem dúvida em Homero os deuses agem muitas vezes para a salvação dos heróis singulares, mas os deuses aparecem apenas como o universal daquilo que o homem é e realiza enquanto indivíduo e onde ele tem de estar presente com a energia inteira de seu heroísmo. Senão bastaria aos deuses apenas matar todos os troianos na batalha, a fim de prestar ajuda completa aos gregos. Ao contrário, quando descreve a batalha principal, Homero relata [*schildert*] |103| as lutas dos indivíduos singulares; e apenas quando a confusão e o tumulto se tornam gerais, quando se enfurecem umas contra as outras as massas inteiras e a coragem total dos exércitos, então é Ares mesmo quem passeia furioso no campo de batalha, e agora deuses lutam contra deuses. E isso não é belo nem grandioso somente como algo que cresce em geral,

54. Johann Christoph Adelung (1732-1806), lingüista e lexicógrafo do Iluminismo.

mas nisso reside o aspecto mais profundo de que Homero reconhece no particular e no distingüível os heróis singulares, mas no conjunto e no universal vê os poderes e as forças universais. — Sob um outro aspecto, Homero também faz com que surja Apolo quando se trata de matar Pátroclo, que carrega as armas invencíveis de Aquiles (*Ilíada*, XVI, v. 783-849). Comparável a Ares, por três vezes Pátroclo se lançou contra a multidão de troianos, e por três vezes já tinha matado nove homens. Mas quando irrompeu pela quarta vez, envolto pela noite tenebrosa, o deus se aproxima dele no tumulto e lhe dá um golpe nas costas e nos ombros, arranca a sua couraça e a lança ao chão, a qual ressoa fortemente junto aos cascos dos cavalos, e o penacho é sujo de sangue e de poeira, feito no qual nunca antes se poderia pensar. Também a lança brônzea ele quebra entre as suas mãos, o escudo cai de seus ombros ao solo e Febo Apolo também lhe tirou a couraça. Esta intervenção de Apolo pode ser tomada como a explicação poética de que no quarto assalto é a fadiga, semelhante à morte natural, que se apossa de Patroclo e o vence em meio à confusão e no calor da batalha. Agora apenas Euforbo é capaz de cravar uma lança afiada nas costas, entre os ombros; Patroclo tenta mais uma vez se retirar da luta, mas já Heitor o alcançou e enfiou profundamente a lança na parte inferior do ventre. Heitor, vangloriando-se do triunfo, escarnece do moribundo; mas Pátroclo retruca com voz débil: “Zeus e Apolo me venceram facilmente retirando de mim a armadura dos ombros; vinte [104] guerreiros como você eu derubaria; todavia mataram-me a fatalidade funesta e Apolo; Euforbo em segundo lugar, e você, Heitor, chega em terceiro lugar.” Também aqui a aparição dos deuses é apenas a interpretação do evento de que Patroclo, embora esteja protegido pelas armas de Aquiles, cansado, aturdido, é morto. E isso não é uma superstição e um jogo ocioso da fantasia, e sim o discurso sozinho que afirma que a fama de Heitor é diminuída pela intervenção de Apolo e que Apolo também não desempenha em toda a ação o papel o mais honroso, uma vez que nisso basta pensar apenas na força do deus — apenas semelhantes considerações são justamente uma superstição tanto insípida quanto ociosa do entendimento prosaico. Pois em todos os casos em que Homero explica acontecimentos específicos por meio de tais aparições [*Erscheinungen*] dos deuses, os deuses são o imanente ao interior do homem mesmo, o poder de sua própria paixão e consideração ou os poderes de seu estado em geral em que se encontra, o poder e o fundamento do que se sucede ao homem como consequência deste estado. Se por vezes se apresentam também traços inteiramente exteriores, puramente positivos no surgimento dos deuses, assim eles são novamente aparentados ao gracejo: como quando, por exemplo, o coxo Hefesto

passeia como copeiro em um banquete dos deuses. Em geral, não há para Homero uma seriedade última na realidade destes fenômenos; uma vez atuam os deuses, outra vez eles se mantêm de novo inteiramente silenciosos. Os gregos sabiam muito bem que eram os poetas que invocavam estes fenômenos, e se acreditavam neles, sua crença se referia ao espiritual que reside igualmente no espírito próprio do homem, e ao universal, que é efetivamente o motor nos acontecimentos dados. Segundo todos esses aspectos, não necessitamos de nenhuma superstição para desfrutar desta exposição poética dos deuses.

[105] *b. Conservação da base ética*

Esse é o caráter universal do ideal clássico, cujo desdobramento ulterior trataremos de modo mais determinado junto nas artes particulares. Aqui falta apenas acrescentar ainda a observação de que deuses e homens, por mais que eles se afastem do particular e do exterior, devem mostrar a base ética afirmativa, contudo, mantida na arte clássica. A subjetividade permanece sempre ainda em unidade com o conteúdo substancial de seu poder. Assim como o natural conserva na arte grega a harmonia com o espiritual e se encontra igualmente subordinado ao interior, mesmo que também como existência adequada, assim o interior humano subjetivo expõe-se constantemente com a objetividade autêntica do espírito, isto é, com o conteúdo essencial do ético e do verdadeiro. Segundo este aspecto, o ideal clássico não conhece nem a separação entre a interioridade e a forma exterior nem o dilaceramento entre o subjetivo e, do abstratamente arbitrário nos fins e nas paixões, por um lado, e, por isso, universal abstrato. Donde a base dos caracteres tem de ser sempre ainda o substancial, e o ruim, o pecaminoso, o mal da subjetividade que reside em si mesma, são excluídos das exposições do clássico; mas principalmente permanece aqui completamente estranho à arte a dureza, a maldade, a vilania e o horror que alcança uma posição na arte romântica. Certamente vemos diversos delitos, matricídios, parricídios e outros crimes contra o amor familiar e a piedade serem tratados repetidamente também como objetos da arte grega, mas eles não são inseridos como mero horror ou, como foi moda entre nós há pouco, como por meio da insensatez do assim chamado destino com a falsa aparência da necessidade; mas se são cometidos pelos homens e são ordenados e protegidos em parte pelos deuses, [106] tais ações são a cada vez expostas segundo algum lado na legitimidade que efetivamente reside no interior delas.

c. *Progresso para a graça e para o encanto*

Não obstante esta base substancial, vimos, porém, a formação universal artística dos deuses clássicos sair cada vez mais da quietude do ideal para a multiplicidade do fenômeno individual e exterior, para o detalhamento dos acontecimentos, dos fatos e das ações, os quais se tornam sempre mais e mais humanos. Desse modo, a arte clássica progride, por último, segundo o seu conteúdo, para a *singularização* da individualização casual e, segundo a sua Forma, para o *agradável*, o encantador. O agradável, a saber, é a formação do singular do fenômeno exterior em todos os pontos do mesmo, por meio de que a obra de arte capta o espectador não mais apenas em consideração ao seu próprio interior substancial, mas alcança para ele, também no que diz respeito à finitude de sua subjetividade, uma referência múltipla. Pois justamente na finitização [*Verendlichung*] da existência artística reside a conexão mais próxima com o sujeito ele mesmo finito enquanto tal, que se reencontra e se satisfaz na configuração [*Gebilde*] artística tal como ele é e existe. A seriedade dos deuses torna-se graça, que não abala ou eleva o homem acima de sua particularidade, mas o deixa persistir em repouso nela e apenas reivindica agradá-lo. Assim como em geral já a fantasia, quando se apodera das representações religiosas e as configura livremente com a finalidade do belo, começa a fazer desaparecer a seriedade da devoção e corrompe, a esse respeito, a religião enquanto religião, assim também ocorre no estágio no qual nos encontramos agora na maior parte das vezes por meio do agradável e do prazeroso. Pois por meio do agradável não continua se desenvolvendo porventura o substancial, o significado dos deuses, o que é universal neles, mas o lado [107] finito, a existência sensível e o interior subjetivo são aquilo que devem suscitar interesse e fornecer satisfação. Por isso, quanto mais predomina no belo o encanto da existência representada [*dargestellen*], tanto mais a graciosidade do mesmo distrai do universal e distancia do Conteúdo, por meio do qual apenas poderia ser fornecida satisfação para a submersão mais profunda.

A esta exterioridade e determinidade singularizante, na qual a forma dos deuses está introduzida, liga-se a transição para um outro âmbito das Formas de arte. Pois na exterioridade se encontra a multiplicidade da finitização [*Verendlichung*] que, quando ganha um espaço de atuação livre, se opõe por último à Idéia interior e à sua universalidade e verdade e começa a despertar o desgosto do pensamento contra a realidade que não mais lhe corresponde.

Terceiro Capítulo

A DISSOLUÇÃO DA FORMA [FORM] DE ARTE CLÁSSICA

Os deuses clássicos têm em si mesmos o germe de seu declínio e, por conseguinte, quando a deficiência que neles se encontra vem à consciência por meio da formação da arte mesma, também dirigem para si mesmos a dissolução do ideal clássico. Enquanto princípio do ideal, tal como ele sobressai aqui, estabelecemos a individualidade espiritual, a qual encontra na existência corporal e exterior sua expressão pura e simplesmente adequada. Esta individualidade, porém, se desintegrou em um círculo de indivíduos-deuses, cuja determinidade não é em si e para si necessária e, assim, está abandonada por si à contingência na qual os deuses eternamente reinantes alcançam o lado de sua dissolubilidade para a consciência interior, bem como para a exposição artística.

[108] 1. O DESTINO

Certamente a escultura assume em sua completa solidez os deuses como potências substanciais e lhes dá uma forma, em cuja beleza eles inicialmente repousam seguros em si mesmos, uma vez que a exterioridade contingente nela aparece o menos possível. Sua *multiplicidade e diversidade*, porém, é a sua *contingência*, e o pensamento a dissolve na determinação *de uma* só divindade, por meio de cujo poder da necessidade eles se combatem e se rebaixam mutuamente. Pois, por mais universalmente que a violência de cada deus particular também seja apreendida, enquanto individualidade particular ela é sem-

pre ainda de abrangência limitada. Além disso, os deuses não persistem em seu repouso eterno; eles se põem em movimento com fins particulares, na medida em que eles são puxados para lá e para cá pelos estados e colisões que se encontram na efetividade concreta, a fim de ora ajudar aqui, ora impedir ou perturbar ali. Estas relações singulares, nas quais os deuses entram como indivíduos agentes, conservam um lado da contingência, o qual turva a substancialidade do divino, por mais que a mesma possa permanecer a base dominante, e atrai os deuses para as oposições e lutas da finitude limitada. Por meio desta finitude imanente aos deuses mesmos, eles entram na contradição de sua altivez, dignidade e beleza de sua existência, por meio da qual eles também são rebaixados ao arbitrário e contingente. O ideal autêntico apenas escapa do surgimento completo desta contradição pelo fato de que os indivíduos divinos são representados [*dargestellt*] sozinhos para si em repouso beato, como é o caso na escultura autêntica e em suas imagens singulares de templos, todavia mantém algo sem vida, afastado do sentimento, e aquele traço silencioso da tristeza, ao qual já fizemos alusão anteriormente. Esta tristeza já é aquilo que constitui o seu destino, na medida em que ela indica que algo superior está acima deles e que é necessária a transição [109] das particularidades para a sua unidade universal. Mas se nos voltamos para a espécie e para a forma desta unidade superior, então ela é, frente à individualidade e determinidade relativa dos deuses, o em si mesmo abstrato e destituído de forma, a necessidade, o destino, o qual é nesta abstração apenas o superior em geral, que força deuses e homens, mas permanece por si incompreendido e sem conceito. O destino ainda não é finalidade absoluta que existe por si e, desse modo, é ao mesmo tempo a decisão divina subjetiva, pessoal, mas apenas o poder uno, universal, o que sobrepuja a particularidade dos deuses singulares e, portanto, não pode expor-se novamente como indivíduo, porque se não se apresentaria apenas como uma dentre as muitas individualidades, mas não estaria acima delas. Por isso ele permanece sem configuração e individualidade e é nesta abstração apenas a necessidade enquanto tal, a qual tanto os deuses quanto os homens disputam para si, quando eles se separam uns dos outros enquanto particulares, fazem valer a sua força individual unilateralmente e querem se erguer acima de seu limite e atribuições, do que estar subordinados ao destino e obedecê-lo, o qual os atinge invariavelmente.

2. A DISSOLUÇÃO DOS DEUSES POR MEIO
DO SEU ANTROPOMORFISMO

Uma vez que o necessário-em-si-e-para-si não pertence aos deuses singulares, não fornece o conteúdo de sua própria autodeterminação e paira acima deles apenas enquanto abstração destituída de determinação, então, desse modo, o lado da particularidade e da singularidade é deixado imediatamente livre e não pode escapar ao destino, também não pode acabar nas exterioridades da humanização e nas finitudes do antropomorfismo, as quais os deuses invertem no oposto do que constitui o conceito do substancial e do divino. O declínio destes belos deuses da arte é, por isso, necessário pura e simplesmente por causa de si mesmo, na medida em que [110] a consciência por fim não é mais capaz de se tranquilizar junto a eles e, por isso, se volta a partir deles em si mesma. De modo mais preciso, é já a maneira do antropomorfismo grego em geral na qual os deuses se dissolvem para a crença religiosa, bem como para a crença poética.

a. Carência de subjetividade interior

Pois certamente a individualidade espiritual entra como ideal na forma humana, mas na forma imediata, ou seja, corporal, não entra na humanidade em si e para si, a qual no seu mundo interior da consciência subjetiva bem se sabe diferente de Deus, mas supera igualmente esta diferença e, desse modo, enquanto una com Deus, é em si mesma subjetividade infinita absoluta.

α) Por isso falta ao ideal plástico o aspecto de se expor como interioridade que se sabe infinitamente. As belas formas plásticas não são apenas pedra, bronze, mas também lhes falta em seu conteúdo e expressão o infinitamente subjetivo. Por mais que possamos nos entusiasmar com a beleza e com a arte, este *entusiasmo* é e permanece o subjetivo, o qual não se encontra também no objeto de sua intuição, nos deuses. Para a totalidade verdadeira, porém, também é exigido este lado da unidade e infinitude subjetivas, que se sabem, uma vez que ele constitui primeiramente o deus e o homem que vivem e sabem. Se ele não é marcado também essencialmente enquanto pertencente ao conteúdo e à natureza do absoluto, então o mesmo aparece não verdadeiramente como sujeito espiritual, mas existe apenas em sua objetividade sem espírito consciente em si mesmo para a intuição. Sem dúvida, a individualidade

dos deuses tem o conteúdo do subjetivo também nela, mas enquanto contingência e em um desenvolvimento que se move por si fora daquele repouso substancial e beatitude dos deuses.

β) Por outro lado, a subjetividade que se encontra em oposição aos deuses plásticos, também não é a subjetividade em si mesma infinita e verdadeira. Esta, a saber, tal como [111] a veremos mais detalhadamente na terceira Forma de arte, a romântica, tem perante si a objetividade que lhe corresponde enquanto o Deus em si mesmo infinito, que se sabe. Mas, na medida em que o sujeito no atual estágio não [é] presente *para si* na imagem consumadamente bela dos deuses e, com isso, não se leva à consciência justamente em sua intuição também como existindo objetivamente [*gegenständlich*] e objetivamente [*objektiv*]; então ele mesmo ainda é apenas diferente e separado do seu objeto absoluto e, portanto, é a subjetividade meramente contingente, finita.

γ) A transição para uma esfera superior, poderia se acreditar, haveria de ser apreendida pela fantasia e pela arte igualmente como uma nova guerra entre deuses, como a primeira transição desde o simbolismo dos deuses naturais para o ideal espiritual da arte clássica. Contudo, de modo algum é este o caso. Ao contrário, esta transição em um campo inteiramente diferente foi conduzida como uma luta consciente da efetividade e da presença mesmas. Desse modo, a arte alcança, no que diz respeito ao conteúdo superior que ela tem de apreender em Formas novas, uma posição inteiramente modificada. Este Conteúdo novo não se faz valer enquanto um manifestar por meio da *arte*, mas é manifesto para si sem a mesma e entra no solo prosaico da refutação por fundamentos e então no ânimo e seus sentimentos [*Gefühlen*] religiosos principalmente por meio de milagre, do martírio etc. no saber subjetivo, – com consciência da oposição de todas as finitudes frente ao absoluto, o qual se ressalta na história efetiva enquanto decurso de acontecimentos para um presente não apenas representado, mas também *factual* [*faktischen*]. O divino, Deus mesmo, tornou-se carne, nasceu, viveu, sofreu, morreu e ressuscitou. Este é um conteúdo que não foi inventado pela arte, mas que estava presente fora dela e que a arte, por conseguinte, não tomou de si mesma, mas o encontra diante de si para configurá-lo. Em contrapartida, aquela primeira transição e a luta entre os deuses encontrou a sua origem na *intuição artística* e na fantasia mesma, que tirou do interior as suas doutrinas [112] e formas e deu aos homens admirados seus novos deuses. Mas por isso os deuses clássicos também alcançaram apenas a sua existência por meio da representação e existem apenas na pedra e no bronze, ou na intuição, mas não na carne e no sangue, ou no espírito efetivo. Desse modo, ao antropomorfismo dos deuses gregos falta a existência humana efetiva, a espiritual bem como

a corpórea. Esta efetividade na carne e no espírito é pela primeira vez introduzida pelo cristianismo enquanto existência, vida e obra de Deus mesmo. Com isso foi honrada esta corporalidade, a carne, por mais que o meramente natural e sensível também seja sabido como o negativo, e o antropomórfico foi santificado. Assim como o homem era originariamente a imagem de Deus, de igual maneira Deus é uma imagem do homem; e quem vê o filho vê o pai, quem ama o filho, ama também o pai; Deus pode ser conhecido na existência efetiva. Este novo conteúdo não é, portanto, levado à consciência por uma concepção da arte, mas lhe é dado de fora como um acontecer efetivo, como história do Deus encarnado. Nesse sentido, aquela transição não pôde tomar o seu ponto de partida a partir da arte, a oposição do antigo e do novo teria sido demasiado díspar. O Deus da religião revelada, segundo o seu conteúdo e sua Forma, é o Deus verdadeiramente efetivo, para o qual justamente por isso seus adversários iriam ser meros entes da representação, os quais não podem se opor a ele em um mesmo terreno. Pelo contrário, os antigos e os novos deuses da arte clássica pertencem ambos para si ao terreno da representação, eles têm apenas a efetividade de serem entendidos e representados pelo espírito finito como potências da natureza e do espírito, e há seriedade com sua oposição e sua luta. Mas se a transição dos deuses gregos para o Deus do cristianismo tivesse de ser feita a partir da arte, não haveria imediatamente nenhuma seriedade verdadeira com a representação [*Darstellung*] de uma luta entre deuses.

[113] *b. A transição para o âmbito cristão
objeto somente da arte mais recente*

Por isso, este conflito e transição se tornou também apenas em tempo recente um objeto casual, singular, da arte, o qual não pôde marcar nenhuma época e não pôde nesta forma ser nenhum momento penetrante na totalidade do desenvolvimento da arte. A esse respeito, eu quero recordar aqui de passagem alguns fenômenos que se tornaram famosos. Pode-se perceber com frequência em tempo recente a queixa sobre o declínio da arte clássica, e a nostalgia pelos deuses e heróis gregos foi também tratada muitas vezes pelos poetas. Esta tristeza é então expressa principalmente em contraposição ao cristianismo, do qual certamente se quis admitir que contém a verdade mais elevada, mas com a limitação de que em consideração ao ponto de vista da arte apenas é de se lamentar o declínio da Antigüidade clássica. “Os Deuses da Grécia” de Schiller tem este conteúdo e já vale a pena considerar também aqui

este poema não apenas como poema em sua bela exposição, em seu ritmo sonoro, em suas pinturas [*Gemälden*] vivazes ou na bela tristeza do ânimo, da qual ele nasceu, mas também examinar o conteúdo, já que o *pathos* de Schiller também sempre é pensado verdadeira e profundamente.

Sem dúvida, a religião cristã contém em si mesma o momento da arte, mas ela alcançou no transcorrer de seu desdobramento na época do Iluminismo também um ponto no qual o pensamento, o entendimento, suplantou o elemento que a arte pura e simplesmente necessita, a forma humana efetiva e o fenômeno de Deus. Pois a forma humana e o que ela expressa e diz, o acontecimento, a ação e o sentimento humanos, é a Forma na qual a arte deve apreender e expor o conteúdo do espírito. Pois, na medida em que o entendimento faz de Deus uma mera coisa do pensamento, a aparição [*Erscheinung*] do seu espírito em efetividade concreta [114] não é mais acreditada e assim é desviado o Deus do pensamento de toda a existência efetiva, assim esta espécie de Iluminismo religioso chegou necessariamente a representações e exigências que são incompatíveis com a arte. Mas se o entendimento se eleva para fora destas abstrações de volta para a razão, então entra imediatamente a necessidade por algo concreto e também pelo concreto que é a arte. O período do entendimento esclarecido certamente também gerou arte, mas de modo bastante prosaico, como podemos ver em Schiller mesmo, que tomou deste período o seu ponto de partida, mas então sentiu na necessidade da razão, da fantasia e da paixão, não mais satisfeitas pelo entendimento, a nostalgia vivaz pela arte em geral e mais precisamente pela arte clássica dos gregos e seus deuses e sua concepção de mundo. Desta nostalgia repelida pelas abstrações intelectuais de seu tempo resultou o poema mencionado. Segundo a redação originária do poema, a direção de Schiller contra o cristianismo é completamente polêmica, depois ele suavizou a dureza, já que ela apenas estava voltada contra a visão do entendimento do Iluminismo, a qual começou ela mesma em tempo posterior a perder o seu domínio. Ele louva inicialmente a intuição grega como feliz, para a qual a natureza inteira era animada [*belebt*] e repleta de deuses, então ele se volta para o presente e sua concepção prosaica das leis da natureza e da posição do homem em relação a Deus e diz:

Diese traur'ge Stille,
Kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
Finster wie er selbst, ist seine Hülle,
Mein *Entsagen* – was ihn feiern kann.⁵⁵

55. "Esse silêncio triste,/ Me anuncia o meu criador?/ Tenebroso, como ele mesmo, é a sua redoma,/ Apenas minha *renúncia* – é o que pode celebrá-lo" (N. da T.).

Sem dúvida, a renúncia no cristianismo constitui um momento essencial, mas apenas na representação monástica ela exige do homem mortificar em si mesmo o ânimo, o sentimento, os assim denominados impulsos da natureza, não incorporar a si o mundo ético, racional, efetivo da família, do Estado, [115] – igualmente como o Iluminismo e o seu deísmo, os quais pretendem que Deus é incognoscível, impõem aos homens a renúncia suprema, a renúncia de não saber de Deus, de não compreendê-lo [*begreifen*]. Segundo a intuição verdadeiramente cristã, a renúncia é, ao contrário, apenas o momento da mediação, do ponto de passagem, no qual o meramente natural, sensível e finito se despe em geral de sua inadequação, para deixar o espírito chegar à liberdade e à reconciliação mais elevadas consigo mesmo, uma liberdade e beatitude que os gregos não conheciam. Não se trata então no cristianismo da celebração do Deus solitário, da sua mera separação e desprendimento do mundo desdivinizado [*entgöttert*], pois justamente Deus é imanente àquela liberdade espiritual e reconciliação do espírito. Consideradas a partir deste aspecto, as palavras famosas de Schiller:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher,⁵⁶

são completamente falsas. Por isso, temos de ressaltar como mais importante a alteração posterior da conclusão, no qual se diz dos deuses gregos:

Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn,
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.⁵⁷

56. "Quando os deuses eram ainda mais humanos,/ Os homens eram mais divinos" (N. da T.).

57. "Arrancados do fluxo do tempo, pairam/ a salvo no cimo de Pindo./ O que deve viver imortal na canção,/ Deve na vida sucumbir." A primeira versão do poema "Os deuses da Grécia", que comporta 25 estrofes de 8 versos, apareceu em março de 1788 no *Teutscher Merkur*. A segunda, reduzida a 16 estrofes, apareceu em 1800 nos *Gedichte*. A primeira passagem citada se situa na penúltima estrofe da primeira versão e a segunda passagem é composta pelos versos finais da segunda versão. Segundo Walter Rehm, este poema de Schiller foi, ao lado da "Ifigênia" de Goethe, uma das expressões mais concentradas do mito grego imperante na época (cf. *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Bern und München, Francke, 4 ed. p.198). Novalis escreveu uma apologia de Schiller em 1790, baseada neste poema, ao passo que o 5º de seus *Hinos à Noite* pode ser tomado como uma resposta "cristã" a esse poema (N. da T.).

Desse modo está inteiramente confirmado o que já mencionamos anteriormente: os deuses gregos teriam o seu posto apenas na representação e na fantasia, eles não poderiam nem afirmar o seu lugar na efetividade da vida, nem fornecer ao espírito finito sua satisfação última.

De um modo distinto, Parny⁵⁸, chamado de Tíbulo francês por causa de suas elegias logradas, voltou-se contra o cristianismo em um poema detalhado em dez cantos, uma espécie de epopéia, [116] “La guerre de Dieux⁵⁹”, a fim de fazer troça das representações cristãs por meio do gracejo e da comicidade com frivolidade declarada do chiste, mas com humor e espírito. Mas os divertimentos não devem ser nada mais senão leviandade relaxada, e não deve acontecer de algum modo o desleixo com a santidade [*Heiligkeit*] e com a excelência suprema, como na época da *Lucinde*⁶⁰ de Friedrich von Schlegel. Sem dúvida, Maria se sai muito mal naquele poema, os monges, os dominicanos, os franciscanos etc. se deixam perder pelo vinho e pelas bacantes como as freiras pelos faunos, e aí o desfecho é bastante ruim. Por último, no entanto, os deuses do mundo antigo são vencidos e se retiram do Olimpo para o Parnaso.

Finalmente, Goethe, em sua “Noiva de Corinto”⁶¹, descreveu de modo mais profundo em uma pintura viva o exílio do amor não tanto segundo o verdadeiro princípio do cristianismo quanto segundo a exigência mal compreendida da renúncia e do sacrifício, na medida em que ele contrapõe a este ascetismo falso, que condena a determinação da mulher em ser esposa e que quer considerar o celibato forçado como algo mais sagrado do que o casamento, os sentimentos [*Gefühle*] naturais do ser humano. Do mesmo modo que encontramos em Schiller a oposição entre a fantasia grega e as abstrações do entendimento do Iluminismo moderno, vemos aqui a legitimação grega ética-sensível concernente ao amor e ao casamento oposta a representações que pertenceram apenas a um ponto de vista unilateral, não verdadeiro da religião cristã. Com grande arte foi dado a tudo isto um tom horripilante, sobretudo pelo fato de que permanece incerto se se trata de uma menina efetiva ou de

58. Evariste Désiré de Forges, Visconde de Parny (1753-1814). “A guerra dos deuses” é uma paródia da Bíblia, surgido em 1799, de inspiração mais licenciosa (N. da T.).

59. Em francês no original: “A Guerra dos Deuses”. (N. da T.)

60. Surgido em 1799 (N. da T.).

61. *Die Braut von Korinth*. Longa e célebre balada de Goethe, publicada aos cuidados de Schiller no *Almanaque das Musas* de 1798, “censurada” por W. von Humboldt e rejeitada por Herder por razões religiosas (N. da T.).

uma morta, de uma pessoa viva ou de um fantasma, e na medida do verso é entrelaçada igualmente de modo inteiramente magistral a brincadeira com o que é solene, que se torna ainda mais horripilante.

[117] *c. Dissolução da arte clássica em seu próprio âmbito*

Antes de tentarmos reconhecer em sua profundidade a nova Forma de arte, cuja oposição à antiga não pertence ao decurso do desenvolvimento da arte, como temos de considerá-lo aqui segundo os seus momentos essenciais, devemos primeiramente trazer à intuição aquela transição que recai na arte antiga mesma em sua próxima forma. O princípio desta transição está no fato de que o espírito – cuja individualidade até agora foi intuída como em consonância com as verdadeiras substâncias da natureza e da existência humana e que se sabia e se encontrou nesta concordância segundo a sua própria vida, querer e atuar – começou agora a recolher-se na infinitude do interior, mas ao invés da verdadeira infinitude, ganhou em si mesmo apenas um regresso formal [*formelle*] e ele mesmo ainda finito.

Se lançarmos um olhar mais atento aos estados concretos que correspondem ao princípio indicado, então já vimos que os deuses gregos tinham como o seu Conteúdo as substâncias da vida e do agir efetivos humanos. Afora a intuição dos deuses estava ao mesmo tempo presente como um existente [*Existierendes*] a determinação suprema, o interesse universal e a finalidade na existência [*Dasein*]. Assim como era essencial à forma artística espiritual grega também aparecer como exterior e efetiva, também a determinação espiritual absoluta do homem se elaborou em uma efetividade real fenomênica, com cuja substância e universalidade o indivíduo fez a exigência de estar em consonância. Esta finalidade suprema era na Grécia a vida do Estado, a cidadania e a sua eticidade e patriotismo vivo. Além deste interesse não havia nenhum mais elevado, mais verdadeiro. Mas a vida do Estado, enquanto fenômeno mundano e exterior, assim como os estados da efetividade mundana em geral, tornam-se caducos. [118] Não é difícil de mostrar que um Estado em tal espécie de liberdade, tão imediatamente idêntico com todos os cidadãos, que enquanto tais já têm em suas mãos em todas as ocasiões públicas a atividade suprema, só pode ser pequeno e fraco e em parte tem de destruir-se por meio de si mesmo, em parte é arruinado exteriormente no decurso da história mundial. – Pois, por um lado, neste estar unido imediato do indivíduo com a universalidade da vida do Estado, a propriedade subjetiva e sua peculiaridade privada

ainda não alcançaram o seu direito e não encontram nenhum espaço para uma formação não prejudicial ao todo. Mas enquanto diferenciadas do substancial, no qual elas não foram acolhidas juntamente, elas permanecem o egoísmo limitado, natural, que trilha para si o seu próprio caminho, persegue os seus interesses distanciados do interesse verdadeiro do todo e, desse modo, se torna a ruína do Estado mesmo, ao qual conquista para si, por fim, o poder subjetivo de se contrapor a ele. Por outro lado, no interior desta liberdade mesma desperta a necessidade de uma liberdade superior do sujeito em si mesmo, que reivindica ser livre não apenas no Estado, enquanto todo substancial, não apenas nos costumes e na legalidade existentes, mas em seu próprio interior, na medida em que quer gerar para si a partir de si mesmo o bem e o correto em seu saber subjetivo e o levar ao reconhecimento. O sujeito reclama a consciência de ser substancial em si mesmo enquanto sujeito e, desse modo, surge naquela liberdade um novo conflito entre a finalidade para o Estado e para si mesma enquanto indivíduo livre em si mesmo. Uma tal oposição já teve início no tempo de Sócrates, ao passo que pelo outro lado a vaidade, o egoísmo e a devassidão da democracia e da demagogia corrompiam o Estado efetivo de tal modo, que homens como Xenofonte e Platão sentiam um desgosto pelas condições [*Zustände*] de sua cidade natal, na qual o cuidado pelos assuntos [119] universais residia em mãos egófstas e levianas.

O espírito da transição repousa, por isso, primeiramente na cisão em geral entre o espiritual autônomo por si mesmo e a existência exterior. O espiritual nesta separação de sua realidade, na qual ele não mais se reencontra, é desse modo o espiritual abstrato, todavia não o Deus único oriental, mas pelo contrário o sujeito efetivo que se sabe, que produz e retém em sua interioridade subjetiva todo o universal do pensamento, o verdadeiro, o bem, os costumes, e nisso não tem o saber de uma efetividade presente, mas apenas os seus próprios pensamentos e convicções. Esta relação, na medida em que permanece presa à oposição e opõe os lados dela como meramente postos um contra o outro, seria de natureza inteiramente prosaica. Contudo, neste estágio ainda não se chega a esta prosa. Por um lado, a saber, está certamente presente uma consciência que, enquanto firme em si mesma, quer o bem [*das Gute*], que se representa a realização da sua aspiração, a realidade de seu conceito na virtude do seu ânimo, bem como nos deuses antigos, nos costumes [*Sitten*] e nas leis; mas ao mesmo tempo ela se encontra irritada com a existência enquanto presença, contra a vida política efetiva de seu tempo, contra a dissolução do antigo modo de pensar, do patriotismo recente e da sabedoria do Estado e está, desse modo, sem dúvida na oposição do interior subjetivo com a realidade ex-

terior. Pois no seu próprio interior ela não goza de plena satisfação naquelas meras representações da eticidade verdadeira e se volta, por isso, contra o exterior, com o qual se relaciona de modo negativo, hostil, com a finalidade de alterá-lo. Com isso, como foi dito, por um lado está presente sem dúvida um Conteúdo mais interior que, se exprimindo de modo determinado e firme, tem de se haver ao mesmo tempo com um mundo dado que contradiz aquele Conteúdo e que alcança a tarefa de descrever esta efetividade nos traços de sua corrupção contraposta ao bem e ao verdadeiro; por outro lado, contudo, esta oposição encontra [120] ainda na arte mesma a sua solução. Isto é, surge uma nova Forma de arte em que a luta da oposição não é conduzida por meio de pensamentos e não permanece presa á discórdia, mas a efetividade é levada à exposição na tolice de sua corrupção mesma de um modo *tal* que ela se destrói em si mesma, para que justamente nesta autoaniquilação do correto o verdadeiro possa se mostrar como poder firme, permanente, a partir deste reflexo e não seja dada para o lado da tolice e da não razão a força de uma oposição direta contra o que é verdadeiro em si mesmo. Desta espécie é o cômico, tal como é manipulado sem ira em jovialidade pura, serena por Aristófanés entre os gregos em relação ao âmbito o mais essencial da efetividade de sua época.

3. A SÁTIRA

Vemos esta solução ainda adequada à arte todavia igualmente desaparecer pelo fato de que a contraposição persiste na Forma da *oposição* [*Gegensatz*] mesma e, por isso, conduz no lugar da reconciliação poética uma relação prosaica de ambos os lados, por meio da qual a Forma de arte clássica aparece como superada [*aufgehoben*], na medida em que ela deixa sucumbir os deuses plásticos, bem como o belo mundo dos homens. Aqui temos de nos voltar imediatamente para a Forma de arte que ainda é capaz de se pôr dentro desta transição para um modo de configuração mais elevado e de efetivá-la. — Como ponto final da arte simbólica encontramos igualmente a separação da forma [*Gestalt*] enquanto tal de seu significado em uma multiplicidade de Formas [*Formen*]: na comparação, na fábula, na parábola, no enigma etc. Se a separação semelhante constitui também neste lugar o fundamento da dissolução do ideal, então surge a pergunta pela diferença da espécie atual de transição em relação à anterior. A diferença é a seguinte.

[121] *a. Diferença entre a dissolução da arte clássica
e a dissolução da arte simbólica*

Na autêntica Forma de arte simbólica e comparativa, a forma e o significado são certamente desde sempre estranhos entre si, a despeito do seu parentesco e de sua relação; contudo, eles não se encontram em uma relação negativa, mas amigável, pois justamente as qualidades e os traços iguais ou semelhantes em ambos os lados mostram-se como fundamento de sua ligação e comparação. Por isso, a sua separação e estranheza permanentes não são nem de espécie *hostil* no que diz respeito aos lados separados, nem é desse modo rompida uma fusão estreita em si e para si. Em contrapartida, o ideal da arte clássica parte da configuração-em-um [*Ineinsbildung*] completa do significado e da forma, da individualidade espiritual interior e de sua corporalidade, e quando, por isso, se desprendem os lados reunidos para tal unidade consumada, então isso ocorre apenas porque eles não podem mais se suportar mutuamente e têm de sair de sua reconciliação pacífica para a inconciliabilidade e hostilidade.

b. A sátira

Com esta Forma da relação, à diferença do simbólico, se alterou além disso também o *conteúdo* dos lados, os quais se encontram agora um frente ao outro. Na Forma de arte simbólica, a saber, são em maior ou menor grau abstrações, pensamentos universais ou ainda sentenças determinadas na Forma de universalidades de reflexão, que alcançam por meio da forma artística [*Kunstgestalt*] simbólica uma sensibilização alusiva; ao contrário, na Forma que se faz valer nesta transição para a arte romântica certamente o conteúdo é de abstração semelhante de pensamentos universais, modos de pensar e sentenças do entendimento; mas não estas abstrações [122] enquanto tais, e sim sua existência na consciência *subjetiva* e a autoconsciência que se apoia sobre si mesma fornecem o Conteúdo para um dos lados da oposição. Pois a próxima exigência deste estágio intermediário consiste no fato de que o espiritual, o qual conquistou o ideal, sai para si de modo autônomo. Já na arte clássica a individualidade espiritual era a questão principal, embora permaneceu reconciliada pelo lado de sua realidade com a sua existência imediata. Agora vale expor uma subjetividade que procura em geral conquistar o domínio sobre a forma que não lhe é mais adequada e sobre a realidade exte-

rior. Com isso, o mundo espiritual torna-se livre para si mesmo; ele se subtraiu ao sensível e aparece, por isso, por meio deste retraimento em si mesmo como sujeito autoconsciente, que se basta a si apenas em sua interioridade. Mas este sujeito, que afasta de si a exterioridade, não é ainda, segundo o seu lado espiritual, a verdadeira totalidade, a qual tem como o seu conteúdo o absoluto na Forma da espiritualidade autoconsciente, porém, enquanto é acometido pela oposição frente ao efetivo, é uma subjetividade meramente abstrata, finita, insatisfeita. — Frente a ela está uma efetividade igualmente finita, a qual também por seu lado se torna livre, mas justamente pelo fato de que aparece como uma efetividade destituída de deuses e como uma existência corrompida, já que o verdadeiramente espiritual saiu dela e retornou para o interior e não quer e não pode mais se reencontrar nela. Deste modo, a arte leva agora um espírito pensante — um sujeito que repousa sobre si enquanto sujeito em sabedoria abstrata com o saber e o querer do bem e da virtude — a uma oposição hostil contra a corrupção de seu presente. O que não foi solucionado nesta oposição, em que o interior e o exterior permanecem em firme desarmonia, constitui o elemento prosaico da relação entre ambos os lados. Um espírito nobre, um ânimo virtuoso, para o qual permanece negada a realização de sua consciência em um mundo do vício e da tolice, volta-se com indignação apaixonada ou chiste refinado e amargura gélida [123] contra a existência que se encontra à sua frente, troça do mundo e se zanga com ele que contradiz diretamente sua idéia abstrata de virtude e verdade.

A Forma de arte [*Kunstform*] que assume esta forma [*Gestalt*] da oposição que irrompe da subjetividade finita e da exterioridade degenerada, é a *sátira*, com a qual as teorias usuais nunca puderam lidar bem, na medida em que elas sempre ficaram embaraçadas sobre onde deveriam situá-la. Pois de épico a sátira não tem nada, e à lírica ela não pertence propriamente, na medida em que não se expressa no satírico o sentimento do ânimo, mas o universal do bem e o que é necessário em si mesmo, o qual, certamente misturado com a particularidade subjetiva, aparece como virtude particular deste ou daquele sujeito, todavia não goza a si em beleza livre, desimpedida, da representação e propaga este gozo, mas conserva a contragosto a dissonância da própria subjetividade e seus princípios abstratos em oposição à efetividade empírica e, nesta medida, não produz nem poesia verdadeira nem obras de arte verdadeiras. O ponto de vista satírico não deve, portanto, ser apreendido a partir daqueles gêneros da poesia, mas deve ser apreendido mais universalmente enquanto esta Forma de transição do ideal clássico.

c. O mundo romano como solo da sátira

Na medida em que é a dissolução prosaica do ideal segundo o seu Conteúdo interior que se dá a conhecer no satírico, não devemos procurar o terreno efetivo para o mesmo na Grécia, no país da beleza. A sátira, segundo a forma há pouco descrita, concerne de modo peculiar aos romanos. O espírito do mundo romano é o domínio da abstração, da lei morta, o destroçamento da beleza e dos costumes [*Sitte*] serenos, o retroceder da família bem como da eticidade imediata, natural, em geral o sacrifício da individualidade, a qual se doa ao Estado e na obediência à lei abstrata [124] encontra a sua dignidade de sangue frio e a sua satisfação intelectual. O princípio desta virtude política, cuja dureza fria submete para si no exterior toda individualidade dos povos, ao passo que o direito formal [*formellen*] se configura no interior em agudeza semelhante até a consumação, se opõe à verdadeira arte. Deste modo, não encontramos também em Roma nenhuma arte bela, livre e grande. Os romanos tomaram dos gregos e aprenderam com eles a escultura e a pintura, a poesia épica, lírica e dramática. É notável que o que pode ser tido como autóctone aos romanos são as farsas cômicas, os fescênios⁶² e as atelânias⁶³, ao passo que as comédias mais elaboradas, mesmo as de Plauto e sobretudo as de Terêncio, foram tomadas dos gregos e foram mais uma questão de imitação do que de produção autônoma. Também Ênio bebeu das fontes gregas e tornou a mitologia prosaica. Próprio aos romanos é apenas aquele modo de arte que é prosaico em seu princípio, por exemplo, a poesia didática, particularmente quando tem conteúdo moral e fornece apenas a partir de fora às suas reflexões universais o adorno do metro, das imagens, dos símiles e de uma bela dicção retórica; mas sobretudo a sátira. O espírito de um aborrecimento virtuoso sobre o mundo circundante é o que aspira em parte aliviar-se em declamações vazias. Esta Forma [*Form*] de arte prosaica em si mesma [*an sich selbst*] só pode ser mais poética na medida em que ela nos traz diante dos olhos a forma [*Gestalt*] corrompida da efetividade de modo tal que esta corrupção desaba em si mesma por meio de sua própria tolice; como Horácio, por exemplo, que enquanto lírico se formou inteiramente segundo a Forma de arte grega e seu modo, em suas cartas e sátiras, nas quais ele é mais típico, esboça uma imagem viva dos costumes de seu tempo, na medida em que eles nos

62. Poesias satíricas e licenciosas da Fescênia, cidade da Etrúria (N. da T.).

63. Peças de teatro bufas de Atella, cidade da Itália (N. da T.).

descreve tolices, as quais, desajeitadas nos seus meios, destroem-se por meio de si mesmas. Mas também isto é apenas uma jovialidade justamente refinada e culta, mas não exatamente poética, a qual se satisfaz em tornar risível o que é ruim. [125] Em outros, em contrapartida, contrapõe-se a representação abstrata do que é correto e da virtude diretamente aos vícios, e aqui são o aborrecimento, a raiva, a ira e o ódio que em parte se tornam mais amplos do que o palavrorio abstrato sobre virtude e sabedoria, em parte se dirigem amargamente com a indignação de uma alma mais nobre contra a corrupção e a escravidão dos tempos ou ostentam sem esperança ou crença verdadeiras, diante dos vícios do dia, a imagem dos costumes antigos, da antiga liberdade, das virtudes de um estado de mundo inteiramente diferente, do passado, mas à instabilidade, às vicissitudes, à necessidade e ao perigo de um presente ignominioso não têm nada a contrapor senão a equanimidade estóica e a imperturbabilidade interior de uma mentalidade [Gesinung] virtuosa do ânimo. Esta insatisfação também fornece de modo parcial à historiografia e à filosofia romanas um tom semelhante. Salustiano tem de se voltar contra a corrupção dos costumes, à qual ele mesmo não ficou estranho; Lívio, apesar de sua elegância retórica, procura consolo e satisfação na descrição dos dias antigos; e principalmente Tácito que revela com mau humor igualmente grande e profundo, sem a pobreza da declamação, as coisas ruins de seu tempo com intuitibilidade [*Anschaulichkeit*] aguda. Entre os satíricos, particularmente Pérsio é de muita aspereza, mais amargo que Juvenal. Mais tarde vemos, por fim, o greco-sírio Luciano se voltar contra todos – heróis, filósofos e deuses – com leviandade feliz e principalmente passar os deuses gregos antigos para o lado de sua humanidade e individualidade. Mas ele permanece constantemente indiscreto na mera exterioridade das formas divinas e de suas ações e se torna, desse modo, particularmente para nós tedioso. Pois, por um lado, segundo a nossa crença, já ultrapassamos aquilo que ele quer destruir, por outro lado, sabemos que estes traços dos deuses, considerados a partir do ponto de vista da beleza, têm sua validade eterna apesar de suas brincadeiras e sua zombaria.

Atualmente as sátiras não vingam mais. Cotta⁶⁴ e [126] Goethe ofereceram prêmios para sátiras; não foi apresentada nenhuma poesia deste gênero. Para elas são requeridos princípios firmes, com os quais o presente está em contradição, uma sabedoria que permaneça abstrata e uma virtude que, com

64. Johann Friedrich Cotta (1764-1832), livreiro e editor em Tübingen e Stuttgart, amigo e editor da maior parte dos poetas de seu tempo, notadamente de Goethe e de Schiller (N. da T.).

energia rígida, se prenda apenas em si mesma [*an sich selber*], e embora possa colocar-se em contraste com a efetividade, não obstante não é capaz de realizar a autêntica dissolução poética do falso e do adverso e a autêntica reconciliação no verdadeiro.

Mas nesta discórdia do modo de pensar interior abstrato e da objetividade exterior, a arte não pode permanecer parada sem sair do seu próprio princípio. O subjetivo tem de ser apreendido enquanto o infinito em si mesmo e o que é em si e para si, que, embora não deixe subsistir a efetividade finita como o verdadeiro, não se relaciona em meras oposições negativamente com a mesma, mas igualmente progride para a reconciliação e vem à exposição nesta atividade primeiramente frente aos indivíduos ideais da Forma de arte clássica, enquanto a subjetividade absoluta.

|127| *Terceira seção*

A FORMA DE ARTE ROMÂNTICA

Introdução

DO ROMÂNTICO EM GERAL

A Forma da arte romântica, tal como até agora ocorreu todas às vezes em nossa consideração, determina-se a partir do conceito interior do Conteúdo [*Gehalt*] para cuja exposição a arte é destinada. E assim precisamos tentar inicialmente esclarecer para nós o princípio peculiar do novo conteúdo [*Inhalt*] que agora, enquanto o conteúdo absoluto da verdade, entra na consciência para uma nova concepção de mundo e configuração artística.

No estágio *inicial* da arte subsistiu o impulso da fantasia em erguer-se da natureza para a espiritualidade. Mas este aspirar permaneceu apenas uma procura do espírito que, por conseguinte, na medida em que ainda não forneceu o conteúdo autêntico para a arte, também apenas pôde se fazer valer para os significados naturais ou abstrações destituídas de subjetividade do interior substancial, que constituíam o autêntico ponto central.

O inverso, *em segundo lugar*, encontramos na arte clássica. Aqui a espiritualidade é a base e o princípio do conteúdo, embora apenas consiga se impor para si mesma por meio da superação dos significados naturais; a Forma exterior é o fenômeno natural no corporal e sensível. Esta Forma, todavia, não permaneceu, como no primeiro estágio, apenas superficial, indeterminada e impenetrada por seu Conteúdo, mas a completude da arte alcançou justamente seu topo pelo fato de o espiritual ter atravessado completamente por seu fenômeno exterior, ter idealizado o natural nesta bela união e de tê-lo feito realidade adequada do espírito em sua individualidade substancial mesma. Desse modo, a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude |128| do reino da beleza. Algo mais belo não pode haver e não haverá mais.

Todavia existe algo mais elevado do que a bela aparição do espírito em sua forma sensível imediata, mesmo se esta também foi criada pelo espírito como adequada a ele. Pois esta união, que se realiza no elemento do exterior e, desse modo, torna a realidade sensível em existência adequada, opõe-se igualmente de novo ao verdadeiro conceito do espírito e o impele de sua reconciliação no que é corporal de volta para ele mesmo, para a reconciliação de si mesmo em si mesmo. A totalidade simples, consistente do ideal, se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenómeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio desta separação, a reconciliação mais profunda em seu próprio elemento do interior. O espírito, que tem como princípio a adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade de seu conceito com a sua realidade, apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade. Desse modo, o espírito chega à consciência de ter seu outro, sua *existência*, enquanto espírito, junto a ele e nele mesmo, e assim de desfrutar primeiramente sua infinitude e liberdade.

I. O PRINCÍPIO DA SUBJETIVIDADE INTERIOR

Esta elevação do espírito *para si mesmo*, por meio da qual ele conquista em si mesmo sua objetividade, que antes ele precisava procurar no exterior e no sensível da existência, e se sente e se sabe nesta unidade consigo mesmo, constitui o princípio fundamental da arte romântica. A isso está ligada imediatamente a determinação necessária de que para este último estágio artístico a beleza do ideal clássico e, por isso, a beleza em sua forma mais própria e em seu conteúdo mais adequado, não são mais o fim último [*kein Letztes mehr*]. Pois no estágio da arte romântica o espírito sabe que [129] sua verdade não consiste em mergulhar a si na corporalidade; pelo contrário, ele apenas se torna certo de sua verdade pelo fato de reconduzir a si mesmo do exterior para sua interioridade¹ consigo mesmo e de estabelecer a realidade exterior como

1. *Innigkeit*. No decorrer do texto traduzimos tanto *Innerlichkeit* (*Innere, innerlich*) quanto *Innigkeit* por "interioridade", embora, para um estudo mais detalhado da Forma de arte romântica, se deva levar em conta a diferença/semelhança conceitual entre estes dois termos alemães em Hegel. A tradução de *Innigkeit* será acompanhada do original alemão. De modo geral, a *Innerlichkeit* designa a interioridade tal e qual, ao passo que a *Innigkeit* remete a uma interioridade mais íntima, aparentada ao sentimento. Por isso, a *Innigkeit* em alemão também significa "intimidade", "cordialidade", "afeto", algo que diz respeito ao íntimo do ser humano. Na filosofia do direito a *Innigkeit* é a "Forma subjetiva da substancialidade" (§167) (N. da T.).

uma existência que não lhe é adequada. Se, por conseguinte, também este novo Conteúdo abarca em si mesmo a tarefa de se fazer *belo*, então permanece para ele, todavia, a beleza, no sentido até agora visto, como algo subordinado e ele se torna beleza *espiritual* do interior em si e para si enquanto a subjetividade espiritual em si mesma infinita.

Mas para que o espírito alcance sua infinitude, ele deve igualmente se elevar da mera personalidade formal [*formellen*] e *finita* para o *absoluto*; isto é, o espírito deve se representar [*zur Darstellung bringen*] como preenchido pelo que é pura e simplesmente substancial e, nisso, como sujeito que se sabe e se quer a si mesmo. Inversamente, o substancial, o verdadeiro, não deve, por isso, ser apreendido como um mero estar além do que é humano [*Menschlichkeit*] e estar despido do antropomorfismo da intuição grega, mas o humano [*Menschliche*], enquanto subjetividade efetiva, deve ser tornado princípio e o que é antropomórfico, como já vimos anteriormente, deve ser desse modo primeiramente tornado completo².

2. OS MOMENTOS MAIS PRECISOS DO CONTEÚDO E DA FORMA DO ROMÂNTICO

A partir dos momentos mais precisos que residem nesta determinação fundamental, temos de desenvolver de modo universal o círculo dos objetos bem como a Forma [*Form*], cuja forma [*Gestalt*] modificada é condicionada pelo novo conteúdo da arte romântica.

O verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. Este infinito em si mesmo e universal em si e para si é a negatividade absoluta de tudo o que é particular, a unidade simples consigo [130] mesma que consumiu tudo o que é reciprocamente separado, todos os processos da natureza e seu ciclo de nascimento, desaparecimento e renascimento, toda limitação da existência espiritual e que dissolveu todos os deuses particulares na pura identidade infinita consigo mesma. Neste panteão todos

2. *Menschlichkeit*, que designa o caráter humano [*das Menschliche*] dos atos e das situações, portanto, a "humanidade", a "condição humana", se distingue de *Menschheit*, a "humanidade" como o conjunto dos homens. Por outro lado, importa notar em Hegel a dimensão do *humanus* (cf. a seguir na p. 342) para a arte romântica, à diferença do antropomorfismo da arte clássica. O humano romântico se define sob o momento da singularidade, para além da particularidade humana da arte clássica (N. da T.).

os deuses estão destronados, a chama da subjetividade os destruiu, e em vez da plástica multiplicidade de deuses [*Vielgötterei*], a arte conhece agora apenas *um* Deus, *um* espírito, *uma* autonomia absoluta, que permanece enquanto o saber e o querer absoluto dela mesma consigo mesma em unidade livre, e não mais se desfaz naqueles caracteres e funções particulares, cuja única coação era a coerção de uma necessidade obscura. — A subjetividade absoluta enquanto tal, todavia, escaparia à arte e seria apenas acessível ao pensamento se ela, para ser subjetividade *efetiva*, adequada ao seu conceito, também não penetrasse na existência exterior e se recolhesse em si mesma desde esta realidade. Este momento da efetividade pertence ao absoluto, porque o absoluto, enquanto negatividade infinita, possui a si mesmo como o resultado de sua atividade enquanto unidade simples do saber consigo mesmo e, desse modo, enquanto *imediatez*. Por causa desta existência também imediata, que está fundada no absoluto mesmo, o absoluto não se mostra como o *único* Deus zeloso, que apenas supera o natural e a existência humana finita, sem se configurar neles como o fenômeno enquanto subjetividade divina efetiva, mas o absoluto verdadeiro se abre e, desse modo, conquista um lado segundo o qual ele também é passível de ser apreendido e exposto pela arte.

Mas a existência de Deus não é o natural e sensível enquanto tal, e sim o sensível levado à não-sensibilidade, à subjetividade espiritual que, em vez de perder em seu fenômeno exterior sua certeza enquanto certeza do absoluto, justamente por meio de sua realidade alcança ela mesma primeiramente a certeza efetiva presente. Deus em sua verdade, por isso, não é nenhum mero ideal gerado a partir da fantasia, [131] mas ele se coloca no centro da finitude e da contingência exterior da existência e se sabe nela, todavia, como sujeito divino, que permanece em si mesmo infinito e faz esta infinitude para si mesmo. Na medida em que o sujeito efetivo é desse modo o fenômeno de Deus, a arte adquire apenas agora o direito mais elevado de empregar a forma humana e o modo da exterioridade em geral para a expressão do absoluto, embora a nova tarefa da arte apenas possa consistir em levar à intuição, nesta forma, não a submersão do interior na corporalidade exterior, mas, inversamente, a retomada do interior em si mesmo, a consciência espiritual de Deus no sujeito. Os diferentes momentos, que constituem a totalidade desta concepção de mundo enquanto totalidade da verdade mesma, encontram agora, por conseguinte, sua aparição no homem, de *um* modo que nem o natural enquanto tal, como sol, céu, constelação etc. fornece o conteúdo e a Forma nem o círculo grego dos deuses, os heróis ou os atos exteriores no terreno da eticidade familiar e da vida política; mas é o sujeito efetivo, particular, em sua vita-

lidade interior, que adquire valor infinito, na medida em que nele sozinho se desdobram e se concentram na existência os eternos momentos da verdade absoluta, que apenas é efetiva como espírito.

Se compararmos esta determinação da arte romântica com a tarefa da arte clássica, tal como a escultura grega a cumpriu do modo o mais adequado, então a forma plástica dos deuses não expressa o movimento e a atividade do espírito que entrou em si mesmo desde sua realidade corporal e penetrou no ser-para-si interior. Certamente o mutável e o contingente naquelas grandes imagens dos deuses estão eliminados da individualidade empírica; mas o que lhes falta é a efetividade da subjetividade existente para si mesma no saber e querer dela mesma. Esta deficiência se mostra externamente no fato de que falta às formas da escultura a expressão da alma simples, a luz do olho³. [132] As obras supremas da bela escultura são destituídas de visão, seu interior não olha para fora enquanto interioridade que se sabe a si mesma nesta concentração espiritual que o olho dá a conhecer. Esta luz da alma recai fora delas e pertence ao espectador, que nas formas não é capaz de olhar a alma na alma, o olho no olho. O Deus da arte romântica, porém, aparece vendo, se sabendo, interiormente subjetivo e abrindo o seu interior para o interior. Pois a negatividade infinita, o recolher-se do espírito em si mesmo, suprime [*hebt auf*] a efusão no que é corporal; a subjetividade é a luz espiritual que aparece⁴ em si mesma, que aparece em seu lugar que antes era escuro, ao passo que a luz natural apenas pode brilhar num objeto, é ela mesma este terreno e objeto junto ao qual ela aparece e o qual ela sabe como a si mesma. Mas na medida em que este interior absoluto ao mesmo tempo se expressa em sua existência efetiva como modo de aparição [*Erscheinungsweise*] humano e o humano está em conexão com o mundo inteiro, liga-se a isso ao mesmo tempo uma ampla multiplicidade tanto do subjetivo espiritual como também do exterior, ao qual o espiritual se refere a si mesmo como a algo que é dele mesmo.

A efetividade assim configurada da subjetividade absoluta pode ter as seguintes Formas do conteúdo e da aparição:

a) O primeiro ponto de partida devemos tomar do absoluto mesmo, que enquanto espírito efetivo se dá a si mesmo uma existência, se sabe e se torna

3. Hegel desconhecia que as estátuas gregas eram pintadas e decoradas. Essa descoberta arqueológica ocorreu no século XIX logo após a sua morte (N. da T.).

4. "Aparece" é neste período a tradução de *scheint*, que também pode ser traduzido por "brilhar". Reservamos este último termo para a tradução de *leuchten*, também traduzível por "iluminar". Para o caso de *scheinen* tenha-se sempre em mente toda a questão da "aparência" [*Schein*] e do "fenômeno" [*Erscheinung*] na arte (N. da T.).

ativo. Aqui a forma humana é de tal modo representada [*dargestellt*] que é sabida de modo imediato como tendo o divino em si mesma. O ser humano não aparece como ser humano no caráter meramente humano, na paixão limitada, em fins e realizações finitos ou na mera consciência *de* Deus, mas como o Deus mesmo único e universal que se sabe a si mesmo, em cuja vida e sofrimento, nascimento, morte e ressurreição se torna manifesto também para a consciência finita o que é o espírito, o que é o eterno e o infinito segundo a sua verdade. Este conteúdo [133] a arte romântica expõe na história de Cristo, de sua mãe, de seus discípulos assim como de todos aqueles nos quais o Espírito Santo opera e onde está presente toda a divindade. Pois na medida em que é Deus – igualmente em si mesmo universal – que aparece na existência humana, esta realidade não está limitada à existência singular, imediata na forma de Cristo, mas se desdobra na totalidade da humanidade [*Menschheit*], na qual o espírito de Deus se faz presente e permanece nesta efetividade em unidade consigo mesmo. A propagação deste intuir-se a si mesmo, ser-em-si-mesmo e permanecer-junto-a-si-mesmo do espírito é a paz, o estar reconciliado do espírito consigo mesmo em sua objetividade – um mundo divino, um reino de Deus, no qual o divino, que desde sempre tem a reconciliação com sua realidade como o seu conceito, se realiza nesta reconciliação e, desse modo, é para si mesmo.

b) Mas por mais que esta identificação também se mostre fundamentada na essência do absoluto mesmo, ela não é, enquanto liberdade e infinitude espiritual, nenhuma reconciliação imediata presente desde sempre na efetividade mundana, natural e espiritual, mas, pelo contrário, se realiza apenas como elevação do espírito desde a finitude de sua existência imediata para a sua verdade. Disso faz parte que o espírito, para conquistar sua totalidade e liberdade, se separe de si mesmo e, como finitude da natureza e do espírito, se oponha a si mesmo como ao infinito em si. Inversamente, a este dilaceramento está unida a necessidade de, a partir da separação de si mesmo – no seio do qual são determinados o finito e o natural, a imediatez da existência e o coração natural como o negativo, o ruim, o mau – apenas penetrar no reino da verdade e da satisfação mediante dominação desta nulidade. Por causa disso, a reconciliação espiritual apenas pode ser apreendida e exposta como uma atividade, movimento do espírito, como um processo, em cujo decurso nasce uma disputa e luta, e surge como momento essencial a dor, a morte, o sentimento doloroso [134] da nulidade, o tormento do espírito e da corporalidade. Pois assim como Deus inicialmente elimina de si mesmo a efetividade finita, também o ser humano finito, que começa a partir de si fora do reino divino, recebe a

tarefa de se elevar a Deus, de afastar de si o finito, de livrar-se da nulidade e, por meio desta morte de sua efetividade imediata, tornar-se o que Deus fez objetivamente em sua aparição, enquanto ser humano, como a verdadeira efetividade. A dor infinita deste sacrifício da mais própria subjetividade, sofrimento e morte, que em maior ou menor grau estavam excluídos da representação [*Darstellung*] da arte clássica ou geralmente apareceram apenas como sofrimento natural, alcançam primeiramente no romântico sua autêntica necessidade. Não se pode dizer que nos gregos a morte foi apreendida em seu significado essencial. Nem o natural enquanto tal nem a imediatez do espírito em sua unidade com a corporalidade valiam para eles como algo em si mesmo negativo, e a morte, por isso, era para eles apenas um passar abstrato, destituído de assombro e temor, um cessar sem conseqüências ulteriores incomensuráveis para o indivíduo que está morrendo. Mas quando a subjetividade em seu ser-em-si-mesmo espiritual se torna de importância infinita, então a negação, que a morte traz em si mesma, é uma negação disto que é grandioso e importante e, por isso, assustador, — um morrer da alma que, desse modo, pode se sentir como o que é propriamente em si e para si negativo, excluído para sempre de toda felicidade, absolutamente infeliz, responsável pela eterna condenação. A individualidade grega, em contrapartida, considerada como subjetividade espiritual, não se atribui este valor e pode, por isso, envolver a morte com imagens alegres. Pois o ser humano apenas teme pelo que lhe é de grande valor. Mas a vida tem este valor infinito para a consciência apenas quando o sujeito, enquanto espiritual, autoconsciente, é a única efetividade e deve, pois, se representar a si mesmo em justo temor como posto a si mesmo [135] negativamente por meio da morte. Por outro lado, contudo, a morte também não conquista para a arte clássica o significado *afirmativo* que ela alcança na arte romântica. Os gregos não atribuíam seriedade àquilo que nós denominamos de imortalidade. Apenas para a reflexão posterior da consciência em si mesma subjetiva, em Sócrates, a imortalidade tem um sentido mais profundo e satisfaz uma necessidade mais evoluída. Quando Ulisses, por exemplo (*Odisséia*, XI, v. 428-491), no mundo subterrâneo, louva Aquiles como o mais feliz de todos os que vieram antes e depois dele, uma vez que, antes honrado de modo igual aos deuses, agora é um senhor entre os mortos, Aquiles, como se sabe, avalia esta felicidade como muito insignificante e pede para que Ulisses não lhe diga nenhuma palavra de consolo sobre a morte; ele preferiria ser um camponês e, mesmo pobre, servir a um pobre senhor em troca de salário, do que dominar aqui embaixo todos os mortos que já desvaneceram. Na arte romântica, em contrapartida, a morte é apenas um morrer da alma natural e da sub-

jetividade finita, um morrer que apenas se relaciona negativamente contra o que é em si mesmo negativo, que suspende o que é nulo e, desse modo, medeia a libertação do espírito de sua finitude e cisão, assim como a reconciliação espiritual do sujeito com o absoluto. Para os gregos apenas a vida apropriada à existência natural, exterior, mundana, era afirmativa, e a morte, por isso, era a mera negação, a dissolução da efetividade imediata. Mas, na concepção romântica de mundo a morte tem o significado da negatividade, isto é, da negação do que é negativo, e se transforma, por isso, igualmente no afirmativo, enquanto ressurreição do espírito de sua mera naturalidade e finitude inadequada. A dor e a morte da subjetividade que está morrendo se transforma em retorno a si mesmo, em satisfação, em felicidade e naquela existência [*Dasein*] afirmativa reconciliada, que o espírito apenas consegue conquistar por meio da morte de sua existência [*Existenz*] negativa, na qual ele está bloqueado de sua autêntica verdade e vitalidade. Esta determinação fundamental [136], por isso, não atinge apenas o fato [*Faktum*] da morte que se aproxima do homem pelo lado da natureza, mas é um processo que o espírito, para poder viver verdadeiramente, também deve levar a termo em si mesmo, independente desta negação exterior.

c) O ser humano constitui o *terceiro* aspecto deste mundo absoluto do espírito, na medida em que ele não leva à aparição [*Erscheinung*] nem de modo imediato em si mesmo o absoluto e divino, enquanto *divino*, nem expõe o processo de elevação a Deus e de reconciliação com Deus, mas permanece em seu próprio círculo humano. Aqui, portanto, o *finito* enquanto tal constitui o conteúdo, tanto pelo lado dos fins espirituais, dos interesses mundanos, das paixões, das colisões, dos sofrimentos e das alegrias, das esperanças e das satisfações, como também pelo lado do exterior, da natureza e de seus reinos e fenômenos os mais singulares. Para o modo de apreensão deste conteúdo, porém, sobrevém uma *dupla* posição. Por um lado, a saber, o espírito, porque conquistou a afirmação consigo mesmo, se comporta ele mesmo neste terreno como um elemento legitimado e satisfeito, do qual ele apenas ressalta este caráter positivo e se espelha a si mesmo nele em sua satisfação e interioridade afirmativas; mas, por outro lado, o mesmo conteúdo é rebaixado à mera casualidade, casualidade que não deve reivindicar nenhuma validade autônoma, uma vez que o espírito não encontra nela sua verdadeira existência e, por isso, apenas chega consigo mesmo à unidade na medida em que dissolve para si mesmo esta finitude do espírito e da natureza como algo finito e negativo.

3. O MODO DE EXPOSIÇÃO ROMÂNTICO EM RELAÇÃO COM SEU CONTEÚDO

No que concerne, por fim, à relação deste conteúdo inteiro com seu modo de exposição, segundo o que vimos há pouco, parece inicialmente

[137] a) que o conteúdo da arte romântica, pelo menos no que se refere ao divino, é bastante *restrito*. Pois, em primeiro lugar, como já indicamos acima, a natureza é desdivinizada; o mar, a montanha, o vale, os rios, as fontes, o tempo e a noite, assim como os processos da natureza em geral, perderam seu valor no que se refere à exposição e ao Conteúdo do absoluto. As configurações da natureza não são mais ampliadas simbolicamente; a determinação de que suas Formas e atividades seriam capazes de ser traços de uma divindade foi lhes roubada. Pois todas as grandes perguntas pelo nascimento do mundo, pelo "de onde?", "para quê?" e "para onde?" da natureza e da humanidade criada, e todas as tentativas simbólicas e plásticas de tentar solucionar e expor estes problemas, desapareceram por meio da revelação de Deus no espírito; e também no espiritual, o mundo variiegado, colorido, com seus caracteres, ações, acontecimentos produzidos de modo clássico, se concentrou no *único* ponto de luz do absoluto e de sua eterna história de salvação. Todo o conteúdo se concentra, desse modo, na interioridade do espírito, no sentimento, na representação, no ânimo que aspira pela união com a verdade, que procura e luta para gerar, conservar, o divino no sujeito e não quer executar fins e empreendimentos *no mundo* por causa do mundo, mas tem muito mais como empreendimento unicamente essencial a luta interior do ser humano em si mesmo e a reconciliação com Deus, e apenas leva consigo para a exposição a personalidade e sua conservação, assim como as instituições para esta finalidade. O heroísmo que pode se apresentar, segundo este lado, não é um heroísmo que a partir de si mesmo fornece leis, estabelece instituições, cria e transforma estados, mas um heroísmo da submissão, que já tem acima de si tudo determinado e pronto, e para o qual, por conseguinte, apenas resta a tarefa de regular segundo isso o que é temporal, de aplicar aquilo que é mais elevado, em-e-para-si-válido, no mundo que se encontra diante dele e de fazê-lo valer no que é temporal. Mas na medida em que este conteúdo [138] absoluto aparece comprimido no ponto do *ânimo subjetivo* e, com isso, todo o processo é introduzido no interior humano, o círculo do conteúdo é, desse modo, de novo *ampliado* infinitamente. Ele se abre para a multiplicidade sem limites. Pois embora aquela história objetiva constitua o substancial do ânimo, ainda assim o sujeito a percorre segundo todos os lados, expõe pontos singulares dela, ou expõe ela mesma em traços humanos, que constantemente se acrescentam novos e, afora isso, ainda é capaz de trazer toda a amplitude da natureza para dentro

de si mesmo como envolvimento e local do espírito e de empregá-la para a única grande finalidade. – Desse modo, a história do ânimo se torna infinitamente rica e pode se configurar de modo o mais variado para circunstâncias e situações sempre modificadas. E se de fato o ser humano sai deste círculo absoluto e se ocupa com o que é mundano, então o alcance dos interesses, dos fins e dos sentimentos torna-se tanto mais incalculável quanto mais o espírito, de acordo com todo este princípio, se tornou em si mesmo mais profundo e, por isso, se estende em seu desdobramento para uma plenitude infinitamente elevada de colisões interiores e exteriores, dilaceramentos, escalas de sofrimento e para os estágios os mais variados de satisfações. O absoluto pura e simplesmente em si mesmo universal, tal como é no ser humano consciente de si mesmo, constitui o Conteúdo interior da arte romântica e, assim, toda a humanidade [*Menschheit*] e seu desenvolvimento inteiro é também sua matéria incomensurável.

b) Mas este conteúdo não é produzido pela arte romântica *enquanto arte*, tal como em grande parte era o caso na Forma de arte simbólica e sobretudo na Forma de arte clássica e seus deuses ideais; ela não é *enquanto arte*, como já vimos anteriormente, a instrução *reveladora*, que produz para a intuição o Conteúdo da verdade justamente apenas na Forma da arte, mas o conteúdo já está presente para si mesmo na representação e no sentimento fora do âmbito artístico. A *religião* constitui [139] aqui, enquanto a consciência universal da verdade, em um grau completamente diferente, o *pressuposto* essencial para a arte e também existe no presente, pelo lado do modo de aparição [*Erscheinung*] exterior, para a consciência efetiva na realidade sensível enquanto acontecimento prosaico. Uma vez que, a saber, o conteúdo da revelação no espírito é a eterna natureza absoluta do *espírito*, o qual se livra do que é natural enquanto tal e o *rebaixa*, então o fenômeno, desse modo, alcança no que é imediato a posição de que este exterior, na medida em que subsiste e tem existência, apenas permanece um mundo casual, para fora do qual o absoluto se recolhe no espiritual e no interior e, assim, se torna apenas para si mesmo verdade. Com isso, o exterior é visto como um elemento indiferente, no qual o espírito não tem uma confiança última e no qual ele não tem nenhuma permanência. Quanto menos ele considera digna de si a forma da efetividade exterior, tanto menos ele é capaz de nela encontrar sua satisfação e de se encontrar reconciliado por meio da união com ela enquanto consigo mesmo.

c) Por isso, de acordo com este princípio, na arte romântica o modo da configuração efetiva não ultrapassa essencialmente, pelo lado do aparecer exterior, a autêntica efetividade comum, e não teme de nenhum modo acolher em si mesmo esta existência real em sua deficiência e determinidade finitas.

Aqui, portanto, desapareceu aquela beleza ideal que eleva a intuição exterior acima da temporalidade e dos vestígios da transitoriedade, para colocar a beleza florescente da existência no lugar de seu outro fenômeno atrofiado. A arte romântica não tem mais como seu objetivo a vitalidade livre da existência em sua quietude infinita e submersão da alma no que é corporal, esta *vida* enquanto tal em seu mais próprio conceito, mas dá as costas a este ponto culminante da beleza; seu interior ela também tece com a contingência da cultura [*Bildung*] exterior e concede aos traços marcados do não-belo⁵ um amplo espaço de jogo.

[140] Temos, desse modo, dois mundos no romântico, um reino espiritual que é em si mesmo acabado, o ânimo que se reconcilia em si mesmo e que dobra primeiramente a repetição linear do nascer, do perecer e do ressurgir para o verdadeiro curso circular, para o retorno em si mesmo, para a autêntica vida de Fênix do espírito; do outro lado, temos o reino do exterior enquanto tal que, libertado da firme união coesa com o espírito, se torna uma efetividade completamente empírica, de cuja forma a alma está despreocupada. Na arte clássica o espírito dominava o fenômeno empírico e o penetrava completamente, pois era nele que ele tinha de alcançar sua realidade completa. Mas agora o interior é indiferente diante do modo de configuração do mundo imediato, uma vez que a imediatez é indigna da beatitude da alma em si mesma. O que aparece externamente não é mais capaz de expressar a interioridade, e se mesmo assim ainda é chamado para isso, apenas mantém a tarefa de mostrar que o exterior é a existência que não satisfaz e que deve apontar de volta para o interior, para o ânimo e para o sentimento, enquanto para o elemento essencial. Mas justamente por isso a arte romântica também deixa a exterioridade, por seu lado, novamente livre para si mesma e permite, a este respeito, que toda e cada matéria, desde as flores, as árvores, até os utensílios caseiros mais cotidianos, chegue sem entraves à exposição também na contingência natural da existência. Este conteúdo, contudo, traz ao mesmo tempo consigo a determinação de que ele, enquanto matéria meramente exterior, é indiferente e inferior e apenas alcança seu autêntico valor quando o ânimo se introduziu nele e ele não deve apenas expressar o interior [*Innerliche*], mas a interioridade [*Immigkeit*] que, em vez de se fundir com o exterior, apenas aparece em si mesma reconciliada consigo mesma. O interior, nesta relação, impelido desse modo ao ponto mais alto, é a

5. *Unschönen*. A arte romântica abre espaço para o que não é belo, mas que não é necessariamente o feio, embora possa incluí-lo (N. da T.).

exteriorização destituída de exterioridade, invisível, como que se percebendo apenas a si mesma, um ressoar enquanto tal, sem objetividade e forma, [141] um pairar sobre as águas, um tinir sobre um mundo que em seus fenômenos heterogêneos e junto a eles apenas pode acolher e espelhar um reflexo [Gegensehein] deste estar em si mesmo [*Insichsein*] da alma.

Se, por conseguinte, reunirmos *numa* palavra esta relação do conteúdo e da Forma no romântico, onde ela se mantém em sua peculiaridade, então podemos dizer que o tom fundamental do romântico – porque justamente a universalidade sempre mais ampliada e a profundidade do ânimo que trabalha sem descanso constitui o princípio – é *musical* e, com um conteúdo determinado da representação, *lírico*. O lírico é para a arte romântica por assim dizer o traço fundamental elementar, um tom que também é fixado pela epopéia e pelo drama, e que envolve mesmo as obras da arte figurativa enquanto um aroma universal do ânimo, uma vez que aqui o espírito e o ânimo querem falar para o espírito e para o ânimo por meio de cada uma de suas configurações.

DIVISÃO

No que se refere por fim à *divisão* que devemos estabelecer para a consideração mais precisa e desenvolvida deste terceiro grande âmbito artístico, o conceito fundamental do romântico se desdobra em sua ramificação interior nos seguintes três momentos.

O *primeiro* círculo é constituído pelo *religioso* enquanto tal, no qual a história da Redenção, a vida, a morte e a ressurreição de Cristo, fornece o ponto central. Como determinação principal faz-se valer aqui a conversão, de modo que o espírito se volta negativamente contra sua imediatez e finitude, a supera e, por meio desta libertação, conquista para si mesmo sua infinitude e autonomia absoluta em seu próprio âmbito.

Esta autonomia, *em segundo lugar*, sai então da divindade do espírito e entra em si mesma, assim como sai da elevação do ser humano finito para Deus e entra na *mundanidade*⁶. Aqui [142] é inicialmente o sujeito enquanto tal que

6. Oplamos por dois verbos ("sair" e "entrar") para traduzir um único verbo alemão: *treten*, que neste período é acompanhado pelas preposições "*aus... (treten)... in... (hinein)*". Para resguardar o movimento contínuo e único do texto alemão, porém, este verbo deveria ser traduzido aqui do seguinte modo: "sair para fora entrar para dentro" e sem o auxílio da conjunção "e", que na nossa tradução une os dois verbos e pode dar a impressão falsa de se tratar de dois movimentos apenas. No alemão é expressado dialeticamente um único movimento em dois e/ou dois movimentos em um (N. da T.).

se tornou para si mesmo afirmativo e que possui para a substância de sua consciência, bem como para o interesse de sua existência, as virtudes desta subjetividade afirmativa, a honra, o amor, a fidelidade e a coragem, os fins e os deveres da cavalaria romântica.

O conteúdo e a Forma do *terceiro* capítulo podem ser designados de modo geral como a *autonomia formal do caráter*. Se a subjetividade, a saber, chegou ao ponto de a autonomia espiritual ser para ela o essencial, então o *conteúdo particular*, com o qual ela se une como se fosse um conteúdo seu, também compartilhará da mesma autonomia, a qual, todavia, apenas pode ser de espécie formal [*formellen*], uma vez que não reside na substancialidade de sua vida, tal como no círculo da verdade religiosa em si e para si existente. Inversamente, também a forma das circunstâncias externas, das situações e do enredamento dos acontecimentos torna-se para si mesma livre e se lança, por isso, na aventura [*Abenteuerlichkeit*] arbitrária. Desse modo, alcançamos em geral como ponto final do romântico a contingência do exterior assim como do interior e um desfazer-se destes lados, por meio de que a arte mesma se suprime [*aufhebt*] a si e mostra para a consciência a necessidade de adquirir para si Formas mais elevadas, do que a arte é capaz de oferecer, para a apreensão da verdade⁷.

7. Hegel refere-se aqui à superação da arte pela religião e pela filosofia, as duas formas seguintes do espírito absoluto. O fim da arte não significa, porém, que a arte alcançou um término, somente que deixou de suprir, na época moderna, os interesses mais elevados do espírito. Por outro lado, este fim é um *longo fim* que já vem se manifestando desde o fim da Forma de arte clássica (N. da T.).

Primeiro capítulo

O CÍRCULO RELIGIOSO DA ARTE ROMÂNTICA

Na medida em que a arte romântica, na exposição da subjetividade absoluta enquanto de toda a verdade, possui como o seu Conteúdo substancial a união do espírito com a sua essência, a satisfação do ânimo, a reconciliação de Deus com o mundo e, desse modo, consigo mesmo, então parece que é neste estágio que o *ideal* pela primeira vez está completamente em casa. [143] Pois indicamos como determinação fundamental para o ideal a beatitude, a autonomia, a satisfação, a quietude e a liberdade. Sem dúvida não devemos excluir o ideal do conceito e da realidade da arte romântica; em relação ao ideal clássico, todavia, o ideal adquire uma forma inteiramente modificada. Esta relação, embora já tenha sido indicada acima em termos gerais, devemos aqui logo de início estabelecer segundo seu significado mais concreto, para tornar claro o tipo fundamental do modo de exposição romântico do absoluto. No ideal clássico, o divino é, por um lado, limitado segundo a individualidade; por outro lado, a alma e a beatitude dos deuses particulares estão inteiramente espalhadas sobre sua forma corporal; e em terceiro lugar, uma vez que a unidade destituída de separação [*trennungslose*] do indivíduo em si mesmo e em sua exterioridade fornecem o princípio, a negatividade da separação [*Zerscheidung*] em si mesma, da dor corporal e espiritual, do sacrifício, da renúncia não pode surgir como momento essencial. O divino da arte clássica certamente se desagra em um círculo de deuses, mas não se cinde em si mesmo, enquanto essencialidade universal e enquanto fenômeno empírico singular subjetivo na forma humana e no espírito humano, e tem tampouco a tarefa, como o absoluto privado de aparição, que tem contra si um mundo do mal, do pecado e do

erro, de levar estas oposições à reconciliação e de ser apenas enquanto esta reconciliação o que é verdadeiramente efetivo e divino. No conceito da subjetividade absoluta, em contrapartida, reside a oposição entre a universalidade substancial e a personalidade, uma oposição cuja mediação realizada o subjetivo preenche com sua substância e eleva o substancial ao sujeito absoluto que se sabe e se quer a si mesmo. Mas, *em segundo lugar*, à efetividade da subjetividade enquanto espírito pertence a oposição mais profunda de um mundo finito, por meio de cuja superação, enquanto finito e reconciliação com o absoluto, o infinito faz para si mesmo sua própria essência mediante sua própria atividade absoluta e, assim, é primeiramente espírito absoluto. O fenômeno |144| desta efetividade sobre o terreno e na forma do espírito humano alcança, por conseguinte, no que diz respeito à sua *beleza*, uma relação completamente diferente do que na arte clássica. A beleza grega mostra o interior da individualidade espiritual inteiramente configurado em sua forma corporal, em ações e em acontecimentos, expressado inteiramente no exterior e vivendo feliz nele. Para a beleza romântica, em contrapartida, é pura e simplesmente necessário que a alma, embora apareça no exterior, mostre ao mesmo tempo que está reconduzida em si mesma desta corporalidade e que vive em si mesma. O que é corporal pode, por isso, apenas expressar neste estágio a interioridade do espírito, na medida em que leva à aparição [*Erscheinung*] o fato que a alma não tem sua efetividade congruente nesta existência [*Existenz*] real, mas nela mesma. Por este motivo, a beleza agora não mais se referirá à idealização da forma objetiva, mas à forma interior da alma em si mesma; ela se torna uma beleza da interioridade [*Innigkeit*], enquanto o modo como cada conteúdo se forma e se configura no interior do sujeito, sem manter o exterior nesta interpenetração preso ao espírito. Uma vez que, desse modo, está perdido o interesse de tornar clara a existência [*Dasein*] real para esta unidade clássica, e o interesse se concentra na finalidade oposta de imprimir à forma interior do espírito mesmo uma nova beleza, a arte se preocupa pouco pelo exterior; ela o toma de modo imediato tal como o encontra de modo imediato, na medida em que, por assim dizer, deixa para este lado mesmo se configurar ao seu bel-prazer. A reconciliação com o absoluto é no romântico um ato⁸ do interior, que certamente aparece no exterior, mas não tem o exterior mesmo em sua forma real como conteúdo e finalidade essencial. Mediante esta indiferença

8. *Akt*, não *Tat*, para o qual reservamos em nossa tradução o termo português "ato". O "Ato" ou "efeito" quando traduzem *Tat* designam no repertório hegeliano a ação dramática ou épica, ao passo que *Akt* neste período remete a uma atividade, a um ato ou agir sem conotação específica (N. da T.).

frente à união idealizadora da alma e do corpo, surge para a individualidade mais específica do lado exterior essencialmente o *retrato*, que não apaga os traços e as Formas particulares, tais como são, a indigência do natural, [145] as deficiências da temporalidade, para colocar algo de mais adequado no lugar. De modo geral certamente também nesta relação ainda deve ser exigida uma correspondência; mas a forma determinada dela torna-se indiferente e não se purifica das contingências da existência finita empírica.

A necessidade desta determinação predominante da arte romântica pode igualmente ainda ser justificada sob um outro lado. O ideal clássico, onde ele permanece em sua verdadeira altura, é acabado em si mesmo, autônomo, reservado, não receptivo, um indivíduo pronto, que afasta o outro de si mesmo. Sua forma é dele mesmo, ele vive inteiramente nela e apenas nela, e não pode abandonar nada do que é dela à comunhão com o mero empírico e contingente. Quem, por isso, se aproxima destes ideais como espectador, não pode se apropriar da existência deles como algo exterior aparentado ao seu próprio fenômeno; as formas dos deuses eternos, embora sejam humanas, não pertencem todavia aos mortais, pois estes deuses mesmos não passaram pelas fragilidades da existência finita, mas estão imediatamente elevados acima delas. A comunidade com o empírico e relativo está rompida. A subjetividade infinita, o absoluto da arte romântica, em contrapartida, não está mergulhada em seu fenômeno, ela está em si mesma e justamente não tem sua exterioridade *para si mesma*, mas para outros, como um lado exterior deixado livre, abandonado a todos. Este exterior, mais adiante, *deve* entrar na forma do que é comum, do que é empiricamente humano, uma vez que Deus mesmo aqui desce à existência finita, temporal, para mediar e reconciliar a oposição absoluta que reside no conceito do absoluto. Desse modo, também o ser humano empírico alcança um lado, a partir do qual se abre para ele um parentesco, um ponto de contato, de modo que ele se aproxima com confiança de sua naturalidade imediata, uma vez que a forma exterior não o afasta do particular [146] e casual, por meio do rigor clássico, mas oferece à sua visão o que ele mesmo tem ou o que ele conhece e ama nos outros do seu ambiente. É por meio desta familiaridade com o que é comum que a arte romântica atrai desde o exterior de modo confiante. Mas na medida em que a exterioridade abandonada por meio deste abandonar mesmo tem a tarefa de apontar de volta para a beleza da alma, para a grandeza da interioridade [*Innigkeit*], para a santidade do ânimo, ela exige ao mesmo tempo mergulhar-se no interior do espírito e em seu Conteúdo absoluto, e apropriar-se deste interior.

Nesta entrega, por fim, reside em geral a Idéia universal de que na arte romântica a subjetividade infinita não está sozinha nela mesma assim como o deus grego, que vive em si mesmo inteiramente completado na beatitude de seu acabamento, mas de que ela sai de si mesmo e entra⁹ em relação com o outro, mas que é o seu outro, no qual ela mesma novamente se reencontra e permanece junto a si mesma em unidade. Este ser-um [*Einssein*] dela em seu outro é o Conteúdo autenticamente belo da arte romântica, seu ideal, que tem essencialmente enquanto sua Forma e fenômeno a interioridade e a subjetividade, o ânimo, o sentimento. O ideal romântico expressa, por conseguinte, a relação com o outro espiritual, que está de tal modo ligado com a interioridade [*Innigkeit*], que apenas neste outro a alma vive na interioridade [*Innigkeit*] consigo mesma. Esta vida em si mesma em um outro é, enquanto sentimento, a interioridade [*Innigkeit*] do amor.

Podemos, por isso, indicar o *amor* como o conteúdo universal do romântico em seu círculo religioso. Mas o amor, todavia, alcança sua configuração verdadeiramente ideal apenas quando expressa a reconciliação *afirmativa* imediata do espírito. Mas antes de podermos considerar este estágio da mais bela satisfação ideal [*ideellen*]¹⁰, temos de percorrer previamente, por um lado, o processo da *negatividade*, no qual entra o sujeito absoluto enquanto superação da finitude e da imediatez de seu fenômeno humano, – um processo que se desdobra na vida, no sofrimento [147] e na morte de Deus para o mundo e para a humanidade e a possível reconciliação dela com Deus. Por outro lado, é a humanidade que, inversamente, também deve de sua parte passar pelo mesmo processo, para deixar o em-si [*Ansich*] daquela reconciliação ser nela mesma efetivo. No centro destes estágios, nos quais o lado *negativo* da entrada sensível e espiritual na morte e na sepultura constitui o ponto central, reside a expressão da beatitude *afirmativa* da satisfação, que neste círculo pertence aos mais belos objetos da arte.

Para a articulação mais precisa de nosso primeiro capítulo temos de percorrer, por isso, três esferas distintas:

Em primeiro lugar, a história da Redenção de Cristo: os momentos do espírito absoluto, expostos em Deus mesmo, na medida em que ele se torna homem, tem uma existência efetiva no mundo da finitude e em suas relações

9. Trata-se aqui da mesma questão da nota relativa ao fim da p.262 (N. da T.).

10. O ideal [*Idee*] romântico se distingue do ideal [*Ideal*] autenticamente artístico por seu traço interior (N. da T.).

concretas, e leva à aparição [*Erscheinung*], nesta existência inicialmente singular, o absoluto ele mesmo.

Em segundo lugar, o amor em sua forma positiva como sentimento reconciliado do humano e do divino: a sagrada família, o amor materno de Maria, o amor de Cristo e o amor dos discípulos;

Em terceiro lugar, a comunidade: o espírito de Deus enquanto presente na humanidade por meio da conversão [*Konversion*] do ânimo e da mortificação da naturalidade e da finitude, em geral por meio da volta [*Umkehr*] da humanidade para Deus – uma conversão [*Bekehrung*]¹¹ na qual inicialmente a penitência e o martírio medeiam a união do ser humano com Deus.

1. A HISTÓRIA DA REDENÇÃO DE CRISTO

A reconciliação do espírito consigo mesmo, a história absoluta, o processo da veracidade, é levado à intuição e à certeza por meio do aparecer de Deus no mundo. O conteúdo simples desta reconciliação é o pôr-em-um [*Ineinssetzung*] da essencialidade absoluta e da [148] subjetividade humana singular; um homem singular é Deus e Deus é um homem singular. Aqui reside o fato de o espírito humano ser espírito verdadeiro *em si*, segundo o conceito e a essência, e cada sujeito singular, desse modo, enquanto ser humano, ter a determinação e a importância infinitas de ser uma finalidade de Deus e de estar em unidade com Deus. Mas, por isso, igualmente impõe-se aos homens a exigência de dar efetividade a este seu conceito, que inicialmente é um mero em-si, isto é, pôr e alcançar a união com Deus como objetivo de sua existência. Se o homem cumpriu esta sua determinação, então ele é em si mesmo espírito livre infinito. Isso ele apenas consegue na medida em que aquela unidade é o originário, a eterna base da natureza humana e divina mesma. O objetivo é ao mesmo tempo o início em si e para si existente, o pressuposto para a consciência religiosa romântica de que Deus mesmo é homem, carne, que ele se tornou este sujeito singular, no qual a reconciliação não permanece, por isso, apenas mero em-si, de modo que ela apenas seria sabida *segundo o conceito*, mas se apresenta existindo *objetivamente* também para a consciência sensível que intui, enquanto este homem

11. *Konversion* e *Bekehrung*. O primeiro termo, que ao longo do texto será acompanhado pelo original alemão, é empregado por Hegel no sentido da "conversão" mais ampla, espiritual interior, ao passo que o segundo termo designa a "conversão" propriamente religiosa específica, individual, no sentido da conversão dos primeiros seguidores de Cristo, por exemplo (N. da T.).

singular, efetivamente existente. É deste momento da *singularidade* do qual se trata, para que cada indivíduo singular tenha nisso a intuição de sua reconciliação com Deus, que em si e para si não é mera possibilidade, mas é efetivamente e que, em vista disso, deve aparecer neste único sujeito enquanto realizada realmente [*real vollbracht*]. Mas na medida em que a unidade enquanto reconciliação espiritual de momentos contrapostos não é apenas um ser-um [*Einssein*] imediato, o processo do espírito, por meio do qual a consciência é primeiramente espírito verdadeiro, deve também, *em segundo lugar*, alcançar a existência neste *único* sujeito, enquanto história deste sujeito. Esta história do espírito, realizando-se no indivíduo singular, não contém nada mais a não ser o que acima já mencionamos, a saber, que o ser humano singular se livre corporal e espiritualmente de sua singularidade, isto é, que sofra e morra, mas que inversamente por meio da dor da morte nasça da morte, [149] ressuscite enquanto o Deus glorificado, enquanto o espírito efetivo, que agora certamente entrou na existência como singular, como este sujeito, mas que do mesmo modo é essencialmente apenas Deus verdadeiro enquanto espírito em sua comunidade.

a. O aparente caráter supérfluo da arte

Esta história fornece o objeto fundamental para a arte romântica religiosa, mas para a qual a arte, tomada puramente como arte, se torna em certa medida algo de supérfluo. Pois a questão principal reside aqui na certeza interior, no sentimento e na representação desta verdade eterna, na *fé*, que se dá a si mesma o testemunho da verdade em si e para si e, desse modo, é colocada no interior da representação. A fé desenvolvida, a saber, consiste na certeza imediata de ter a verdade mesma diante da consciência, com a representação dos momentos desta história. Mas se se trata da consciência da *verdade*, então a *beleza* do fenômeno e a exposição são questões secundárias e mais indiferentes, pois a verdade também está presente para a consciência, independente da arte.

b. A intervenção necessária da arte

Por outro lado, contudo, o conteúdo religioso ao mesmo tempo contém em si mesmo o momento por meio do qual ele se faz não apenas acessível à

arte, mas em certa relação também *necessita* dela. Na representação religiosa da arte romântica, como já foi mais de uma vez mencionado, o conteúdo mesmo traz consigo o fato de impelir o antropomorfismo até o extremo, na medida em que justamente este conteúdo tem como ponto central o estar unido [*Zusammengeschlossenheit*] do absoluto e do divino com a subjetividade humana intuída efetivamente e, por isso, também aparecendo exterior e corporalmente, e deve expôr o divino nesta sua singularidade ligada à carência da natureza e do modo de aparecer [*Erscheinung*] finito. [150] A este respeito, a arte fornece à consciência intuitiva, para o fenômeno de Deus, a presença específica de uma forma efetiva singular, uma imagem concreta também dos traços exteriores dos acontecimentos, nos quais se estende o nascimento de Cristo, sua vida e seu sofrimento, sua morte, sua ressurreição e o estar elevado ao lado direito de Deus, de modo que em geral apenas na arte o fenômeno efetivo desvanecente de Deus se repete numa duração sempre renovada.

c. Particularidade contingente do fenômeno exterior

Mas na medida em que neste fenômeno o acento está colocado no fato de que Deus é essencialmente um sujeito singular, com exclusão dos outros, e que não expõe apenas a unidade da subjetividade divina e humana de modo geral, mas a expõe como *este* homem, então novamente surgem aqui na arte, devido ao conteúdo mesmo, todos os lados da contingência e da particularidade da existência finita exterior, dos quais a beleza havia se depurado na altura do ideal clássico. O que o conceito livre do belo havia afastado de si como inadequado, o não-ideal, é aqui necessariamente acolhido e levado à intuição como um momento que decorre do conteúdo mesmo.

α) Se, por conseguinte, a pessoa de Cristo enquanto tal é frequentemente escolhida como objeto, então são todas as vezes os artistas menos experientes aqueles que empreendem fazer do Cristo um ideal no sentido e no modo do ideal clássico. Pois tais cabeças e figuras [*Gestalten*] do Cristo certamente mostram seriedade, repouso e dignidade, mas Cristo deve, por um lado, possuir interioridade e pura e simplesmente espiritualidade *universal*, por outro lado, personalidade subjetiva e *singularidade*; ambas se opõem à beatitude no sensível da forma humana. Juntar aqueles dois pontos extremos da expressão e da Forma constitui a mais alta dificuldade e particularmente os pintores, quando saíam do tipo tradicional, se encontraram todas as vezes embaraçados. [151] – Em tais cabeças deve expressar-se seriedade e

profundidade da consciência, mas os traços e as Formas [*Formen*] do rosto e da forma [*Gestalt*] devem tampouco ser apenas de beleza ideal quanto se desviar para o que é ordinário e feio ou se elevar ao mero sublime enquanto tal. No que se refere à Forma exterior, o melhor será o centro entre o natural particular e a beleza ideal. É difícil encontrar corretamente este centro justo e, assim, pode aqui privilegiadamente se apresentar a habilidade, a sensibilidade [*Sinn*] e o espírito do artista. -- Junto às exposições deste círculo inteiro, independente do conteúdo que pertence à fé, estamos em geral, mais do que no ideal clássico, referidos ao lado do fazer subjetivo. Na arte clássica, o artista quer expor de modo imediato o espiritual e o divino nas Formas [*Formen*] do que é corporal mesmo, no organismo da forma [*Gestalt*] humana, e as Formas corporais fornecem, por isso, em suas modificações que se afastam do que é comum e finito, um lado principal de interesse. No nosso círculo atual a forma permanece a que é comum, conhecida, suas Formas são até um certo grau indiferentes, algo de particular, que podem ser deste ou daquele modo e, nesta direção, ser tratadas com grande liberdade. Por conseguinte, o interesse predominante reside, por um lado, no modo como o artista deixa transparecer através disso que é comum e conhecido o espiritual e o mais interior, enquanto este interior mesmo, por outro lado, na execução subjetiva, nos meios técnicos e nas habilidades, por meio dos quais ele foi capaz de imprimir às suas formas a vitalidade espiritual e fornecer a elas a intuitibilidade e apreensibilidade do que é o mais espiritual.

β) No que se refere ao conteúdo ulterior, ele reside na história absoluta, decorrente do conceito do espírito mesmo, tal como vimos anteriormente, que faz objetiva a conversão [*Konversion*] da singularidade corporal e espiritual para a sua essencialidade e universalidade. Pois a reconciliação da |152| subjetividade singular com Deus não surge de modo imediato como harmonia, mas como harmonia que primeiramente nasce da dor infinita, da entrega, do sacrifício, da mortificação do finito, sensível e subjetivo. O finito e o infinito estão aqui unidos em-um, e a reconciliação em sua profundidade verdadeira, interioridade [*Innigkeit*] e força de mediação mostra-se apenas por meio da grandeza e da dureza da oposição, que deve encontrar sua solução. Desse modo, toda a agudeza e dissonância do sofrimento, do martírio, do tormento, a que uma tal oposição leva, também pertencem à natureza do espírito mesmo, cuja satisfação absoluta constitui aqui o conteúdo.

Este processo do espírito, tomado em si e para si, é a essência, o conceito do espírito em geral, e contém, por isso, a determinação de ser para a consciência a *história universal* que deve repetir-se em cada consciência individu-

al. Pois justamente a consciência, enquanto os muitos indivíduos singulares, é a realidade e a existência do espírito universal. Inicialmente, porém, esta história universal apenas se passa ela mesma na figura [*Gestalt*] de um indivíduo singular, porque o espírito possui como seu momento essencial a efetividade no indivíduo, no qual ela se dá como a sua história, enquanto a história de seu nascimento, de seu sofrimento, de sua morte e de seu retorno depois da morte, mas nesta singularidade conserva ao mesmo tempo o significado de ser a história do espírito absoluto universal.

O autêntico ponto de virada¹² nesta vida de Deus é o despojar-se de sua existência singular como *este* homem, a história da Paixão, o sofrimento na cruz, o calvário do espírito, a tortura da morte. Na medida em que aqui reside no conteúdo mesmo que o fenômeno exterior, corporal, a existência imediata enquanto indivíduo, se mostre na dor de sua negatividade como o negativo, para que o espírito por meio do sacrifício do sensível e da singularidade subjetiva chegue à sua verdade e a seu céu, esta esfera da exposição se separa ao máximo [153] do ideal plástico clássico. Por um lado, a saber, certamente o corpo mundano e a fragilidade da natureza humana em geral são elevados e honrados pelo fato de que é Deus mesmo que neles aparece, por outro lado, porém, justamente este mundano e corporal é posto como negativo e vem à aparição em sua dor, ao passo que no ideal clássico ele não perde a harmonia imperturbada com o espiritual e o substancial. Cristo flagelado, com a coroa de espinhos, carregando a cruz ao lugar da execução, preso à cruz, falecendo no tormento de uma morte lenta cheia de martírio, não se deixa expor nas Formas da beleza grega, mas nestas situações o que é superior é o sagrado em si mesmo, a profundidade do interior, a infinitude da dor, enquanto momento eterno do espírito, a tolerância e o repouso divino.

O círculo mais amplo em torno desta forma é constituído em parte por amigos em parte por inimigos. Os amigos não são igualmente nenhum ideal, mas segundo o conceito, indivíduos particulares, homens comuns que a atração do espírito conduz a Cristo; mas os inimigos, na medida em que se opõem a Deus, irão sentenciá-lo, escarnecer dele, martirizá-lo, crucificá-lo, representado como interiormente mau, e a representação da maldade interior e inimizade contra Deus traz consigo, para o exterior, a feiúra, a rudeza, a barbárie, o ódio e a desfiguração da forma. Em todas estas relações surge aqui, em comparação com a beleza clássica, o não-belo [*Unschöne*] como momento necessário.

12. *Wendepunkt*, numa tradução menos literal: "momento crítico" ou "momento de transição", opções que também fazem sentido no texto hegeliano (N. da T.).

γ) Mas o processo da morte deve ser considerado na natureza divina apenas como ponto de transição, por meio do qual a reconciliação do espírito se leva a termo e os lados do divino e do humano, do que é pura e simplesmente universal e da subjetividade que aparece, de cuja mediação aqui se trata, se unem afirmativamente. Esta afirmação, que em geral é a base e o que é originário, deve, por isso, também apresentar-se neste [154] modo positivo. A ressurreição e a ascensão fornecem para tanto a ocasião mais favorável, enquanto situações na história de Cristo; de modo mais isolado, além disso, ela é fornecida pelos momentos em que Cristo surge como mestre. Mas aqui se mostra uma dificuldade principal particularmente para as artes figurativas. Pois em parte é o espiritual enquanto tal que, em sua interioridade, deve vir à exposição, em parte é o espírito absoluto, que é posto afirmativamente em sua infinitude e universalidade em união com a subjetividade e, elevado acima da existência imediata, todavia ainda teria de levar à intuição e ao sentimento, no que é corporal e exterior, toda a expressão de sua infinitude e interioridade.

2. O AMOR RELIGIOSO

O espírito em si e para si não é, enquanto espírito, imediatamente objeto da arte. Sua mais alta reconciliação efetiva em si mesma apenas pode ser uma reconciliação e satisfação no espiritual enquanto tal, que em seu elemento puramente ideal [*ideellen*] se subtrai à expressão artística, na medida em que a verdade absoluta se situa mais acima da aparência do belo, aparência que não é capaz de se soltar do terreno do sensível e do fenomênico. Mas se o espírito deve alcançar em sua reconciliação afirmativa uma existência *espiritual* por meio da arte, na qual ele não é apenas sabido como puro pensamento, como ideal [*ideell*], mas pode ser *sentido e intuído*, só nos resta como única Forma – que preenche a dupla exigência, por um lado, da espiritualidade, por outro lado, da apreensibilidade e capacidade expositiva – a interioridade [*Innigkeit*] do espírito, o ânimo, o sentimento. Esta interioridade [*Innigkeit*], que corresponde sozinha ao conceito do espírito livre em si mesmo satisfeito, é o *amor*.

[155] a. *Conceito do absoluto como conceito do amor*

No amor, a saber, estão presentes, pelo lado do *conteúdo*, os momentos que indicamos como conceito fundamental do espírito absoluto: o retorno re-

conciliado desde seu outro para si mesmo. Este outro, enquanto o outro no qual o espírito permanece junto a si mesmo, pode ser apenas novamente algo espiritual, uma personalidade espiritual. A verdadeira essência do amor consiste em abrir mão da consciência de si mesmo, em esquecer-se num outro si mesmo [*Selbst*], todavia em ter-se e em possuir-se pela primeira vez a si mesmo neste perecer e esquecer. Esta mediação do espírito consigo mesmo e cumprimento de si mesmo para a totalidade é o absoluto, contudo não no modo de o absoluto se unir consigo mesmo enquanto é apenas subjetividade singular e, desse modo, finita em um outro sujeito finito, mas o conteúdo da subjetividade que se medeia a si mesma no outro é aqui o absoluto mesmo: o espírito que no outro espírito é primeiramente o saber e o querer de si mesmo enquanto do absoluto e tem a satisfação deste saber.

b. O ânimo

De modo mais preciso, este conteúdo enquanto amor possui a *Forma* do sentimento concentrado em si mesmo, o qual, em vez de explicitar para si mesmo seu Conteúdo, de levá-lo à consciência segundo sua determinidade e universalidade, pelo contrário, concentra de modo imediato a amplitude e a incomensurabilidade do Conteúdo para a profundidade simples do ânimo, sem desdobrar para a representação a riqueza que o Conteúdo em si mesmo abrange, em todas as suas direções. Desse modo, o mesmo conteúdo que em sua universalidade puramente marcada pelo espiritual iria se recusar à representação artística [*Kunstdarstellung*] se torna novamente apreensível para a arte nesta existência subjetiva enquanto sentimento, na medida em que, por um lado, na profundidade ainda não aberta, que constitui o característico do ânimo, ele não tem a necessidade de estender-se até a completa clareza, [156] ao passo que, por outro lado, ele ao mesmo tempo adquire um elemento, a partir desta Forma, que é adequado à arte. Pois o ânimo, o coração, o sentimento, por mais que também permaneçam espirituais e interiores, possuem todavia sempre ainda uma conexão com o sensível e o corporal, de tal modo que também são capazes de manifestar a vida e a existência as mais interiores do espírito, segundo o exterior, por meio da corporalidade mesma, por meio do olhar, das feições do rosto ou, de modo mais espiritualizado, por meio do som e da palavra. Mas o exterior aqui apenas poderá surgir para ser convocado a expressar isto que é o mais íntimo [*Innerlichste*] mesmo em sua interioridade do ânimo.

c. O amor como o ideal romântico

Se estabelecemos como o conceito do ideal a reconciliação do interior com a sua realidade, então podemos designar o amor como o *ideal* da arte romântica em seu círculo religioso. Ele é a beleza *espiritual* enquanto tal. O ideal clássico também mostrou a mediação e a reconciliação do espírito com o seu outro. Mas aqui o outro do espírito era o exterior por ele penetrado, seu organismo corporal. No amor, em contrapartida, o outro do espiritual não é o natural, mas é ele mesmo uma consciência espiritual, um outro sujeito, e o espírito, desse modo, realizado para si mesmo em sua propriedade, em seu elemento mais próprio. Assim, o amor, nesta satisfação afirmativa e na realidade feliz que repousa em si mesma, é beleza ideal, mas pura e simplesmente *espiritual*, que devido à sua interioridade também pode apenas se expressar na interioridade [*Innigkeit*] e enquanto a interioridade [*Innigkeit*] do ânimo. Pois o espírito, que está presente para si mesmo e imediatamente sabe de si mesmo no *espírito* e, com isso, possui como material e terreno de sua existência mesma o espiritual, está em si mesmo, é interior e, de modo mais preciso, é a interioridade [*Innigkeit*] do amor.

α) Deus é o amor e, por conseguinte, também a sua essência a mais profunda há de ser apreendida e exposta em Cristo sob esta Forma adequada à arte. Mas Cristo é o amor *divino*, e enquanto objeto dele se dá a conhecer, por um lado, Deus mesmo, |157| segundo sua essência destituída de fenômeno, por outro lado, a humanidade a ser redimida e assim, pois, nele pode surgir menos o nascimento de um sujeito em um outro sujeito determinado, do que a *Idéia* do amor em sua universalidade, o absoluto, o espírito da verdade no elemento e na Forma do sentimento. – Com a universalidade de seu objeto universaliza-se também a expressão do amor, na qual, a seguir, a concentração subjetiva do coração e do ânimo não se torna a questão principal; assim como também nos gregos, no velho Eros titânico e na Vênus Urânia, embora numa relação completamente diferente, se faz valer a Idéia universal e não o lado subjetivo da forma e do sentimento individuais. Somente quando Cristo, nas representações [*Darstellungen*] da arte romântica, é apreendido mais do que ao mesmo tempo sujeito singular, aprofundado em si mesmo, a expressão do amor se distingue também na Forma da interioridade [*Innigkeit*] subjetiva, se bem que sempre elevada e carregada pela universalidade de seu conteúdo.

β) Mas, de modo o mais acessível para a arte é neste círculo o amor de Maria, o *amor materno*, o objeto de maior êxito da fantasia religiosa romântica. Sendo o mais real, humano, ele todavia é inteiramente espiritual, sem o

interesse e a necessidade do desejo, não é sensível e todavia presente: a interioridade [*Immigkeit*] feliz absolutamente satisfeita. – Ele é um amor que não exige nada, mas não é amizade; pois a amizade, por mais rica de ânimo que também seja, exige todavia um Conteúdo, uma coisa essencial enquanto finalidade que une. O amor materno, em contrapartida, possui, sem toda a igualdade da finalidade e do interesse, um suporte imediato na conexão natural. Mas aqui o amor da mãe, neste lado natural, é tampouco limitado. Maria tem na criança, que ela carregou sob seu coração, que ela concebeu com dores, o completo saber e sentir de si mesma; e a mesma criança, o sangue de seu sangue, se encontra igualmente de novo muito acima dela, e todavia este aspecto mais elevado [*dies Höhere*] lhe pertence e é o [158] objeto no qual ela mesma se esquece e se conserva. A interioridade natural [*Naturinnigkeit*] do amor materno é completamente espiritualizada, ela possui o divino como seu autêntico Conteúdo, mas este espiritual permanece silencioso e inconsciente, perpassado milagrosamente pela unidade natural e pelo sentimento humano. É o amor materno beato, e apenas de uma mãe, que está originariamente nesta felicidade. Certamente também este amor não é sem dor, mas a dor é apenas a tristeza da perda, a lamentação pelo filho que sofre, que morre e que está morto, e não se torna, como veremos num estágio posterior, injustiça e martírio do exterior ou luta infinita do pecado, atormentação e tortura por meio de si mesmo. Tal interioridade [*Immigkeit*] é aqui a beleza espiritual, o ideal, a identificação humana do homem com Deus, com o espírito, com a verdade: um puro esquecer, um completo abdicar de si mesmo, mas que neste esquecer todavia está desde sempre em união [*eins ist*] com aquilo no que mergulha e que, pois, sente [*fühlt*] este ser-um [*Einssein*] em satisfação feliz.

Deste modo tão belo, o amor materno, esta *imagem* por assim dizer do espírito, se coloca na arte romântica no lugar do espírito mesmo, porque o espírito apenas se faz apreensível para a arte na Forma do sentimento e o sentimento da unidade do indivíduo singular com Deus apenas está presente de modo o mais originário, real e vivo no amor materno da Madona. Este amor deve entrar necessariamente na arte, caso na representação [*Darstellung*] deste círculo não deva faltar o que é ideal, a reconciliação afirmativa, satisfeita. Houve, por isso, também uma época, na qual o amor maternal da Virgem bendita pertenceu em geral ao que era supremo e mais sagrado e foi venerado e representado [*dargestellt*] enquanto o que é superior [*dies Höchste*]. Mas quando o espírito se leva à consciência de si mesmo em seu próprio elemento, separado de toda a base natural do sentimento, então apenas a mediação espiritual livre de tal base também pode ser considerada como o caminho livre para a verda-

de, e assim pois, [159] também no protestantismo, diante deste culto à Maria da arte e da fé, o espírito santo e a mediação interior do espírito se tornaram a verdade mais elevada.

γ) *Em terceiro lugar*, por fim, a reconciliação afirmativa do espírito enquanto sentimento se mostra nos discípulos de Cristo, nas mulheres e nos amigos que o seguem. Estes são em grande parte caracteres que passaram pela dureza da Idéia do cristianismo na mão do amigo divino, por meio da amizade, da doutrina e dos sermões de Cristo, sem o tormento exterior e interior da conversão [*Konversion*] neles mesmos, que realizaram esta Idéia, a dominaram e a si mesmos, e permanecem nela com profundidade e força. Neles certamente desaparece aquela unidade imediata e interioridade do amor materno, mas resta todavia, como o que une, ainda a presença de Cristo, o costume da convivência e o traço imediato do espírito.

3. O ESPÍRITO DA COMUNIDADE¹³

No que se refere à passagem para uma última esfera deste círculo, podemos ligá-la ao que já foi aludido acima em relação à história de Cristo. A existência imediata de Cristo, enquanto este homem singular que é Deus, é posta como superada, isto é, já no fenômeno de Deus enquanto homem mesmo se evidencia que a verdadeira realidade de Deus não é a existência imediata, mas o espírito. A realidade do absoluto enquanto subjetividade infinita é apenas o espírito mesmo, Deus aí está apenas no saber, no elemento do interior. Esta existência absoluta de Deus, enquanto pura e simplesmente de *universalidade* igualmente ideal [*ideeller*] quanto subjetiva, não se limita, por isso, a este indivíduo singular, que na sua história expôs a reconciliação da subjetividade humana e divina, mas se expande para a consciência humana reconciliada com Deus, em geral para a *humanidade*, [160] que existe como os muitos indivíduos singulares. Por si, contudo, tomado como personalidade singular, o homem não é imediatamente o divino, pelo contrário, é o finito e o humano, que apenas consegue chegar à reconciliação com Deus na medida em que se põe efetivamente enquanto o negativo que é em si mesmo e assim o supera enquanto o finito. Apenas por meio desta salvação das debilidades da finitude a humanidade resulta como a existência do espírito absoluto, como o espírito da comu-

13. *Gemeine*: hoje a grafia é *Gemeinde*; este termo designa a comunidade de fiéis em um sentido que comporta também uma dimensão jurídica. Traduz-se *Gemeinde* também por "paróquia" (N. da T.).

nidade, na qual se realiza a união do espírito humano e divino no seio da efetividade humana mesma, enquanto a mediação real do que está em si originariamente em unidade, segundo o conceito do espírito.

As Formas principais que, em vista deste novo conteúdo da arte romântica, serão de importância, podem ser articuladas da seguinte maneira.

O sujeito singular que, separado de Deus, vive no pecado e na luta da imediatez e na indigência do finito, tem a determinação infinita de chegar à reconciliação consigo mesmo e com Deus. Mas na medida em que na história da Redenção de Cristo a negatividade da singularidade imediata se evidenciou como momento essencial do espírito, o sujeito singular apenas poderá se elevar à liberdade e à paz em Deus por meio da conversão [*Konversion*] do natural e da personalidade finita.

Esta superação da finitude surge aqui de um modo triplo:

Em primeiro lugar, enquanto a repetição *exterior* da história da Paixão, que se torna sofrimento corporal efetivo – o martírio.

Em segundo lugar, a conversão [*Konversion*] se situa no *interior* do ânimo, enquanto mediação interior por meio do arrependimento, da penitência e da conversão [*Bekehrung*].

Em terceiro lugar, por fim, o aparecer [*Erscheinen*] do divino na efetividade mundana é apreendido de tal modo que o curso comum da natureza e a Forma natural dos outros acontecimentos [161] se supera para deixar que se revele o poder e a presença do divino, por onde o milagre se torna Forma da exposição.

a. Os mártires

O próximo fenômeno, no qual o espírito da comunidade se mostra como atuante no sujeito humano, consiste em o homem espelhar nele mesmo o reflexo do processo divino e em se constituir numa nova existência da história eterna de Deus. Aqui desaparece novamente a expressão daquela reconciliação afirmativa imediata, na medida em que o homem primeiramente tem de conquistá-la por meio da superação de sua finitude. Por conseguinte, o que no primeiro estágio forneceu o ponto central, retorna aqui numa medida completamente fortalecida, uma vez que a inadequação e indignidade da humanidade é o pressuposto cuja eliminação vale como a suprema e única tarefa.

α) Ao autêntico conteúdo desta esfera, por isso, impõe-se o suportar de crueldades assim como a própria renúncia voluntária, o sacrifício, a privação

— para que haja a privação, para despertar sofrimentos, martírios e tormentos de toda espécie, de modo que o espírito se transfigure em si mesmo e se sinta como unido, satisfeito, beato em seu céu. Este negativo da dor torna-se no martírio finalidade por si mesma, e a grandeza da transfiguração se mede segundo o aspecto abominável daquilo que o homem sofreu e segundo o aspecto terrível daquilo a que se submeteu. A primeira coisa que no interior ainda não preenchido pode ser posta negativamente no sujeito para a sua desmundanização [*Entweltlichung*] e santificação, é a sua existência [*Dasein*] natural, sua vida, a satisfação das necessidades mais imediatas, necessárias à existência [*Existenz*]. O objeto principal deste círculo, por isso, é fornecido por martírios corporais, que são inflingidos aos fiéis em parte pelos inimigos e perseguidores da fé a partir do ódio e da sede de vingança, em parte são empreendidos em toda a abstração, para a expiação, a partir de impulsos próprios. [162] As duas coisas o ser humano, no fanatismo da tolerância, não acolhe aqui como injustiça, mas como bênção, por meio de que a dureza da carne, do coração e do ânimo, desde sempre sentidos como pecaminosos, deve ser quebrada e a reconciliação com Deus ser alcançada.

Mas na medida em que em tais situações a conversão [*Konversion*] do interior apenas pode se expor na atrocidade e na sevícia do exterior, o sentido de beleza é, desse modo, facilmente ferido e, por isso, os objetos deste círculo são uma matéria muito perigosa para a arte. Pois, por um lado, os indivíduos, enquanto indivíduos singulares efetivos, devem ser designados com a marca da existência temporal num grau completamente diferente do que o exigimos na história da Paixão de Cristo, e ser evidenciados nas debilidades da finitude e da naturalidade; por outro lado, os tormentos e os inauditos aspectos abomináveis, as deformações e deslocamentos dos membros, os martírios corporais, os enforcamentos, as decapitações, os flagelos, as queimaduras, o ferver em óleo, o prender-se a uma roda etc. são em si mesmos exterioridades feias, repugnantes, repulsivas, cujo afastamento da beleza é demasiado grande para que possam ser escolhidos como objeto por uma arte saudável. O modo de tratamento do artista pode certamente ser em si excelente, segundo a execução, o interesse para esta excelência refere-se então sempre somente ao lado subjetivo que, embora também possa parecer adequado à arte, se esforça em vão para levar sua matéria completamente a um acordo consigo mesma.

β) Por isso, a exposição deste processo negativo necessita ainda de um outro momento, que se estende para além deste tormento do corpo e da alma, e se volta para a reconciliação afirmativa. Esta é a reconciliação do espírito em si mesmo, que é conquistada enquanto finalidade e resultado do horror su-

portado em toda a sua extensão. Segundo este aspecto, os mártires são os guardiães do divino contra a rudeza do poder exterior [163] e a barbárie da descrença; em vista do reino do céu eles suportam a dor e a morte, e esta coragem, esta força, perseverança e fortuna deve, por conseguinte, igualmente aparecer neles. Todavia também esta interioridade [*Innigkeit*] da fé e do amor, em sua beleza espiritual, não é nenhuma saúde espiritual que perpassa de modo saudável o corpo; mas é uma interioridade que elaborou totalmente a dor ou que vem à exposição no sofrimento, e mesmo na transfiguração contém o momento da dor como o que é autenticamente essencial. Particularmente a pintura transformou para si freqüentemente tal piedade em objeto. Sua principal tarefa consiste então em expressar a beatitude dos mártires – em oposição ao repugnante dilaceramento da carne – de modo simples nos traços do rosto, do olhar etc., enquanto resignação, superação da dor, satisfação em alcançar o espírito divino no interior do sujeito e em seu tornar-se vivo. Se, em contrapartida, a escultura quer levar o mesmo conteúdo diante da intuição, ela é menos capaz de expor neste modo espiritualizado a interioridade [*Innigkeit*] concentrada e, por isso, terá de ressaltar o que é doloroso, desfigurado, na medida em que se anuncia de modo mais desenvolvido no organismo corporal.

y) Mas, em *terceiro lugar*, o lado da abnegação e da tolerância neste estágio não concerne apenas à existência natural e à finitude imediata, mas conduz a direção do ânimo para o que é celestial até o extremo, de modo que em geral o humano e o mundano são preteridos e desprezados, mesmo que também sejam em si mesmos de espécie ética e racional. Quanto mais, a saber, o espírito, que aqui torna a Idéia da conversão [*Konversion*] de si mesmo viva nele mesmo, é inicialmente ainda inculto, tanto mais ele se dirige de modo bárbaro e abstrato, com sua força concentrada da piedade, contra tudo que se opõe, enquanto o finito, a esta infinitude em si mesma simples da religiosidade, contra todo sentimento determinado da humanidade, contra as multifacetadas inclinações éticas, as relações, [164] as referências e os deveres do coração. Pois a vida ética na família, os laços da amizade, do sangue, do amor, do Estado, da profissão, tudo isso pertence ao mundano; e o mundano, na medida em que aqui ainda não está penetrado pelas representações absolutas da fé e ainda não se desenvolveu para a união e a reconciliação com ela, em vez de ser acolhido no círculo de seu sentimento e obrigação, por aquela interioridade [*Innigkeit*] abstrata do ânimo que tem fé, aparece, ao contrário, para ela, como em si mesmo nulo e, desse modo, como inimigo da piedade e prejudicial a ela. Por isso, o organismo ético do mundo humano ainda não é estimado, pois os lados e os deveres dele ainda não são reconhecidos como eles necessários, legíti-

mos, na cadeia de uma efetividade em si mesma racional, na qual certamente nada de unilateral pode elevar-se à autonomia isolada, mas igualmente deve manter-se como momento válido e não deve ser sacrificado. Quanto a isto, a reconciliação religiosa permanece ela mesma aqui como *abstrata* e mostra-se no coração em si mesmo simples como uma intensidade da fé sem extensão, como a piedade do ânimo solitário consigo mesmo, que ainda não se formou até a confiança universal, desenvolvida, e até uma certeza unilateral, abrangente de si mesma. Se, pois, a força de um tal ânimo se mantém presa a si mesma contra a mundanidade apenas tratada de modo negativo e se livra violentamente de todos os elos humanos, e mesmo que fôssem os mais firmes, isto é então uma rudeza do espírito e uma violência bárbara da abstração, que deve ser para nós repulsiva. Por conseguinte, nós saberemos em tais exposições, segundo o ponto de vista de nossa consciência atual, honrar e estimar aquele germe de religiosidade; mas se a piedade vai tão longe que a vemos elevada até a violência contra o que é em si mesmo racional e ético, então não podemos apenas não simpatizar com tal fanatismo da santidade, mas esta espécie de renúncia deve inclusive [165] aparecer para nós como não ética e em desacordo com a religiosidade, uma vez que afasta de si, destroça e aniquila o que é em si e para si mesmo legítimo e santificado. — Existem muitas lendas, histórias e poesias desta espécie. Por exemplo, a história de um homem que, muito amado por sua mulher e sua família bem como pelos seus, deixa sua casa, faz uma peregrinação e quando, por fim, volta na figura [*Gestalt*] de mendigo, não se revela; é lhe dado esmola, por compaixão arranjado um espaço debaixo da escada, para que possa ali ter um lugar para ficar; assim ele vive vinte anos em sua casa, vê a aflição de sua família por causa dele e apenas ao morrer se dá a conhecer. — Trata-se aqui de uma atroz teimosia do fanatismo, que devemos honrar como santidade. Esta perseverança da renúncia pode lembrar o elemento abstruso das torturas, que os indianos se impõem igualmente de modo voluntário para fins religiosos. Mas as tolerâncias dos indianos possuem um caráter inteiramente diferente. Lá, a saber, o ser humano se coloca na parvoíce e na inconsciência, mas aqui a autêntica finalidade é a *dor*, a consciência intencional e o sentimento da dor, finalidade que parece ser tão mais puramente alcançável quanto mais o sofrer está unido à consciência do valor e do amor para a relação abandonada e à intuição continuada da renúncia. Quanto mais rico é o coração que se imputa tais provas, quanto mais posse nobre traz em si mesmo e mesmo assim se crê constrangido a condenar esta posse como nula e a carimbá-la como pecado, tanto mais dura é a ausência de reconciliação e pode gerar as convulsões as mais terríveis e a discórdia a mais furiosa.

Sim, segundo a nossa intuição, um tal ânimo, que enquanto tal apenas está em casa no mundo inteligível e não no mundo mundano e que, por isso, nos âmbitos e finalidades em si e para si mesmos válidos apenas se sente [*fühlt*] perdendo-se a si mesmo e, embora seja mantido nisso e unido a isso com toda a alma, considera todavia esta eticidade como [166] negativa frente à sua determinação absoluta, – um tal ânimo deve nos parecer louco em seu sofrimento autogerado assim como em sua elevação, de modo que não podemos nem sentir compaixão disso nem extrair elevação disso. Falta a tais ações uma finalidade plena de conteúdo, válida, pois o que elas alcançam é apenas inteiramente subjetivo, uma finalidade do ser humano singular para si mesmo, para a salvação de *sua* alma, para a *sua* beatitude. Mas poucas pessoas se importam se justamente este um será feliz ou não.

b. A penitência e a conversão interiores

O modo de exposição oposto na mesma esfera prescinde, por um lado, do tormento exterior da corporeidade, por outro lado, da direção negativa contra o que é em si e para si mesmo legítimo na efetividade mundana, e conquista, deste modo, tanto no que se refere ao seu conteúdo quanto também no que se refere à Forma, um terreno mais adequado à arte ideal. Este terreno é a conversão [*Konversion*] do *interior*, que agora se expressa unicamente em sua dor *espiritual*, em sua conversão [*Bekehrung*] do ânimo. Desse modo, suprimem-se aqui primeiramente as crueldades e as atrocidades sempre repetidas da tortura do corpo; em segundo lugar, a religiosidade bárbara do ânimo não se afirma mais contra a humanidade ética – para pisar violentamente com os pés na abstração de sua satisfação puramente intelectual toda outra espécie de gozo, na dor de uma renúncia absoluta –, mas apenas se volta contra o que é de fato pecaminoso, criminoso e mau na natureza humana. Trata-se de uma elevada confiança o fato de a fé, esta direção do espírito em si mesmo para Deus, ser capaz de fazer do ato cometido, mesmo quando ele é pecado ou crime, algo estranho ao sujeito, de fazê-lo algo não acontecido, de limpá-lo. Esta retirada do mal, do absolutamente negativo, que se torna efetiva no sujeito, depois de a vontade e o espírito subjetivos terem-se desprezado e eliminado tal como eles eram maus, [167] – este retorno para o positivo, que se afirma em si mesmo enquanto o que é autenticamente efetivo, contra a existência anterior no pecado, é a violência verdadeiramente infinita do amor religioso, a presença e a efetividade do espírito absoluto no sujeito ele mesmo. O sentimento [*Gefühl*]

da força e da perseverança do próprio espírito, que por meio de Deus, para o qual ele se dirige, triunfou sobre o mal e, na medida em que se medeia com Ele, se sabe com Ele em unidade [*Eins*], fornece a seguir a satisfação e a bem-aventurança de certamente intuir Deus como absolutamente outro contra o pecado da temporalidade, mas ao mesmo tempo de saber esta infinitude idêntica comigo mesmo enquanto este sujeito, de carregar comigo de modo tão certo esta autoconsciência de Deus como meu eu, minha autoconsciência, quanto eu mesmo estou certo de mim. Uma tal conversão manifestamente acontece inteiramente no interior e pertence, desse modo, mais à religião do que à arte; contudo, na medida em que é a interioridade [*Innerlichkeit*] do ânimo que pode principalmente se apoderar deste ato de conversão e também brilhar através do exterior, então mesmo a arte figurativa, a pintura, alcança o direito de levar à intuição tais histórias de conversão. Se ela todavia expõe de modo completo todo o decurso que reside em tais histórias de conversão [*Konversion*], então também aqui pode passar de novo inadvertidamente muita coisa não-bela [*Unschöne*], uma vez que neste caso também é necessário que se apresente o que é criminoso e adverso, como, por exemplo, na narrativa do filho pródigo. Por isso, é mais favorável para a pintura quando ela concentra a conversão sozinha numa imagem, sem maior detalhamento do que é criminoso. Desta espécie é a Maria Madalena, que deve ser considerada como um dos objetos mais belos deste círculo e que é particularmente tratada por pintores italianos de modo primoroso e adequado à arte. Ela aparece aqui, segundo o interior e o exterior, como a *bela* pecadora, na qual o pecado é tão atraente quanto a conversão. Mas então nem o pecado nem a santidade são tomados de modo tão sério; muito foi-lhe perdoado porque ela amou muito; ela foi perdoada por causa de seu amor e de sua beleza [168], e o elemento comovente consiste no fato de que ela ainda assim constrói uma consciência moral [*Gewissen*] a partir de seu amor e em beleza rica de sentimento da alma derrama lágrimas de dor. Seu erro não está em ter amado demais; mas este é por assim dizer seu belo, comovente erro, no fato de que ela crê ser uma pecadora, pois sua beleza mesma, plena de sentimento, fornece apenas a representação de que ela em seu amor foi nobre e de ânimo profundo.

c. Milagres e lendas

O último lado, que está em conexão com os dois anteriores e se faz valer nos dois, concerne aos milagres, que em geral desempenham em todo este cír-

culo um papel principal. Podemos designar nesta relação os milagres como a história da conversão [*Konversion*] da existência natural imediata. A efetividade se apresenta como existência comum, casual; esta finitude é tocada pelo divino que, na medida em que penetra de modo imediato no que é completamente exterior e particular, o mistura, o inverte, o constitui em algo puro e simplesmente diferente, interrompe, como se costuma dizer, o curso natural das coisas. Expor o ânimo como tomado por tais fenômenos não naturais, no qual ele crê reconhecer a presença do divino, superado em sua representação finita, constitui um conteúdo principal de muitas lendas. Com efeito, o divino pode apenas tocar e governar a natureza enquanto razão, enquanto as leis imutáveis da natureza mesma que Deus nela implantou, e o divino não deve justamente como divino se revelar em circunstâncias e efeitos singulares que infringem as leis da natureza; pois apenas as leis e determinações eternas da razão interferem efetivamente na natureza. Segundo este lado, as lendas frequentemente penetram sem necessidade no que é abstruso, no que é sem gosto, sem sentido e ridículo, na medida em que o espírito e o ânimo justamente devem ser movidos, para a crença da presença e eficácia de Deus, [169] pelo que é em si e para si mesmo destituído de razão, falso e não divino. A comoção, a piedade, a conversão, podem então certamente ainda ser de interesse, mas elas são apenas *um* lado, o lado interior; tão logo entram em relação com o outro lado e com o que é exterior, e este exterior deve provocar a conversão do coração, o exterior não deve ser algo em si mesmo absurdo e irracional.

Estes seriam os momentos principais do conteúdo substancial que neste círculo vale como a natureza de Deus para si e enquanto o processo por meio do qual e no qual ele é espírito. É o objeto absoluto que a arte não cria e revela a partir dela mesma, mas que ela recebeu da religião, e do qual ela se aproxima com a consciência de que ele é em si e para si mesmo verdadeiro, a fim de expressá-lo e expô-lo. Trata-se do conteúdo do ânimo que crê, que ansia por algo, que é para si em si mesmo a totalidade infinita, de modo que o exterior permanece em maior ou menor grau exterior e indiferente, sem chegar à harmonia completa com o interior e, por isso, se torna frequentemente matéria adversa, que não é passível de ser vencida completamente pela arte.

Segundo capítulo

A CAVALARIA

Em primeiro lugar, como vimos, o princípio da subjetividade em si mesma infinita tem como conteúdo da fé e da arte o absoluto mesmo, o espírito de Deus, tal como ele se medeia e se reconcilia com a consciência humana e, desse modo, é primeiramente para si mesmo verdadeiro. Esta mística romântica, na medida em que se limita à bem-aventurança no absoluto, permanece uma interioridade [*Innigkeit*] abstrata, porque se opõe ao que é mundano e o afasta de si, em vez de penetrá-lo e de acolhê-lo em si mesma de modo afirmativo. Nesta abstração, a fé está separada da vida, [170] da efetividade concreta da existência humana, da relação positiva dos homens entre si, os quais apenas se sabem idênticos e se amam na fé – e por causa da fé – em um terceiro, no espírito da comunidade. Este terceiro é somente a fonte clara na qual se espelha sua imagem, sem que o homem olhe de modo imediato no olho do homem, entre numa relação direta com um outro e sinta a unidade do amor, da confiança, da esperança¹⁴, dos fins e das ações na vitalidade concreta. O que constitui a esperança e a saudade do interior, o ser humano encontra em sua interioridade [*Innigkeit*] abstratamente religiosa apenas como vida no reino de Deus, na comunidade com a igreja, e ainda não preteriu, a partir de sua consciência, esta identidade em um terceiro, a fim de ter imediatamente diante de si o que ele é, segundo seu si-mesmo [*Selbst*] concreto, também no saber e na vontade dos outros. O conteúdo religioso inteiro, por isso, toma certamente a Forma da efetividade, mas ele

14. A rigor, os dois termos alemães *Zutrauen*, traduzido por “confiança”, e *Zuversicht*, traduzido por “esperança”, deveriam ser traduzidos por “confiança”. Optamos por uma outra tradução no caso do segundo termo, pois este permite também esta variação, embora costumeiramente “esperança” corresponda ao alemão *Hoffnung*, como se mostra no período seguinte (N. da T.).

apenas está na interioridade da representação, que consome a existência que se expande vivamente, e está longe de satisfazer a sua própria vida, mesmo se também preenchida pelo que é mundano e desdobrada à efetividade, como a exigência mais elevada na vida ela mesma.

O ânimo que primeiramente apenas se completou em sua beatitude simples, por conseguinte, tem de sair do reino celestial de sua esfera substancial, olhar para dentro de si mesmo e chegar a um conteúdo presente, pertencente ao sujeito enquanto sujeito. Desse modo, a interioridade [*Innigkeit*] anteriormente *religiosa* torna-se agora de espécie *mundana*. Cristo certamente disse: “Deixai pai e mãe e sigam-me”, mas igualmente: “O irmão odiará o irmão; eles irão crucificar-vos e perseguir-vos, etc.” Mas se o reino de Deus conquistou um lugar no mundo e é ativo para penetrar os fins e os interesses mundanos e, desse modo, para transfigurá-los; se a mãe, o pai, o irmão, estão juntos na comunidade; então também o mundano, por seu lado, começa a reivindicar o seu direito de validade e a impô-lo. Se este [171] direito se afirmou, então também se suprime a postura negativa do ânimo, de início exclusivamente religioso, contra o humano enquanto tal; o espírito se expande, se deixa estar em seu presente e amplia seu efetivo coração mundano. O princípio fundamental ele mesmo não está modificado; a subjetividade em si mesma infinita se volta apenas a uma outra esfera do conteúdo. Podemos designar esta transição ao dizer que a singularidade subjetiva, independente enquanto singularidade da mediação com Deus, torna-se agora para si mesma livre. Pois justamente naquela mediação, na qual ela exteriorizou seu mero caráter limitado finito e a naturalidade, ela percorreu o caminho da negatividade e se sobressai livre como sujeito, depois de se tornar nela mesma *afirmativa*, com a exigência de já alcançar enquanto sujeito em sua infinitude – mesmo se aqui também inicialmente ainda formal – respeito completo para si e para os outros. Nesta *sua* subjetividade ela, por isso, introduz toda a interioridade do ânimo infinito, a qual ela até o momento tinha somente preenchido com Deus.

Se perguntarmos, todavia, de que está preenchido neste novo estágio o peito humano em sua interioridade [*Innigkeit*], o conteúdo apenas concerne à relação infinita subjetiva sobre si; o sujeito apenas está pleno por si mesmo enquanto singularidade em si mesma infinita, sem desdobramento ulterior mais concreto e importância de um Conteúdo em si mesmo objetivo, substancial, de interesses, fins e ações. – Mas, de modo mais preciso, são principalmente *três* sentimentos que para o sujeito se elevam a esta infinitude: a *honra* subjetiva, o *amor* e a *fidelidade*. Estes sentimentos não são propriamente propriedades éticas e virtudes, mas apenas Formas da interioridade romântica do sujeito preenchida con-

sigo mesma. Pois a autonomia pessoal, pela qual luta a *honra*, não se mostra como a coragem para uma coletividade e para o crédito da lealdade na mesma ou da justiça no círculo da vida [172] privada; pelo contrário, ela apenas combate para o reconhecimento e para a inviolabilidade abstrata do sujeito singular. Igualmente também o *amor*, que fornece o ponto central deste círculo, é apenas a paixão casual do sujeito para o sujeito e, mesmo se também ampliado por meio da fantasia, aprofundado pela interioridade [*Innigkeit*], não é todavia a relação ética do casamento e da família. A *fidelidade* tem certamente mais a aparência de um caráter ético, na medida em que não apenas quer o que é seu, mas segura algo de mais elevado, comum, se entrega a uma outra vontade, ao desejo ou à ordem de um senhor e, desse modo, renuncia ao egoísmo e à autonomia da vontade própria particular; mas o sentimento da fidelidade não concerne ao interesse objetivo desta coletividade para si, em sua liberdade que se desenvolveu para uma vida do Estado, mas se liga apenas à *pessoa* do senhor, que age de modo individual para si mesmo ou mantém unidas relações mais universais e é ativo para elas.

Estes três lados, tomados em conjunto e entrelaçados, constituem, afora as relações religiosas que podem entrar em jogo, o conteúdo principal da *cavalaria*, e fornecem a necessária progressão do princípio do interior religioso para a entrada deste na vitalidade espiritual mundana, em cujo âmbito a arte romântica conquista agora um ponto de vista a partir do qual ela pode, de modo independente, criar a partir dela mesma e ser como que uma beleza mais livre. Pois ela aqui se encontra no centro livre, entre o Conteúdo absoluto das representações religiosas para si mesmas firmes e a particularidade variegada e o caráter limitado da finitude e da mundanidade. Dentre as artes particulares é principalmente a poesia que soube de modo o mais apropriado dominar para si esta matéria, pois a poesia é a mais capaz de expressar a interioridade que apenas está ocupada consigo mesma e seus fins e acontecimentos.

Na medida em que temos diante de nós uma matéria que o ser humano retira do seu próprio seio, do mundo do que é puramente humano, [173] pode parecer que aqui a arte romântica se encontra no mesmo terreno da arte clássica e, portanto, é aqui o lugar onde podemos comparar especialmente ambas uma com a outra e contrapô-las mutuamente. Já designamos anteriormente a arte clássica como o ideal da humanidade em si mesma objetivamente verdadeira. Sua fantasia necessita, como ponto central, de um conteúdo que é de espécie substancial, que contém um *pathos* ético. Nos poemas homéricos, nas tragédias de Sófocles e de Ésquilo trata-se de interesses de um Conteúdo [*Gehalt*] pura e simplesmente objetivo [*sachlichen*], de uma postura rígida das paixões no mes-

mo, da eloquência e da execução fundamentais, adequadas ao pensamento do conteúdo [*Inhalt*]; e acima do círculo dos heróis e das formas apenas individuais autônomos em tal *pathos* está um círculo de deuses de uma objetividade ainda mais elevada. Mesmo onde a arte se torna mais subjetiva, nos jogos infinitos da escultura, no baixo relevo, por exemplo, nas elegias tardias, nos epigramas e em outros produtos plenos de graça da poesia lírica, o modo de apresentar o objeto é em maior ou menor grau oferecido pelo objeto mesmo, na medida em que ele já possui sua forma objetiva; as imagens da fantasia que se mostram são firmes, determinadas em seu caráter: Vênus, Baco, as Musas; o mesmo acontece nos epigramas posteriores com as descrições do que está presente; ou como o faz Meleagro¹⁵, flores conhecidas são amarradas num ramalhete e alcançam por meio do sentimento um elo rico de sentido. Trata-se de uma ocupação serena em uma casa abastecida de mantimentos, servida ricamente em utensílios, com todos os dotes, configurações e prontos para todo fim; o poeta e artista é apenas o mágico que as evoca, reúne e agrupa.

Bem diferente é na poesia romântica. Na medida em que ela é mundana e não se encontra imediatamente na história sagrada, as virtudes e os fins de seu heroísmo não são os dos heróis gregos, cuja eticidade o cristianismo iniciante via apenas como vício esplêndido. Pois [174] a eticidade cristã pressupõe a presença configurada do humano, no qual a vontade, tal como deve exercer-se em si e para si segundo seu conceito, chegou ao conteúdo determinado e às suas relações efetivadas da liberdade, que valem absolutamente. Estas são as relações dos pais com os filhos, dos cônjuges, dos cidadãos da cidade, do Estado em sua liberdade realizada. Na medida em que este conteúdo objetivo da ação do *desenvolvimento* do espírito humano pertence à base do natural, reconhecida e assegurada positivamente, ele não mais consegue corresponder àquela interioridade [*Innigkeit*] concentrada do religioso, que aspira eliminar o lado natural do humano, e deve desviar-se da virtude oposta da humildade, da abdicação da liberdade humana e do repousar firme sobre si mesmo. As virtudes da piedade cristã matam em sua postura abstrata o mundano e fazem o sujeito apenas livre quando ele mesmo se nega absolutamente em sua humanidade. A liberdade subjetiva do círculo atual, na verdade, não é mais condicionada pela mera tolerância e sacrifício, e sim é afirmativa em si mesma, no mundano; mas a infinitude do sujeito tem todavia, como já vimos, apenas novamente a interioridade [*Innigkeit*] enquanto tal como seu conteúdo, o ânimo subjetivo enquanto se mo-

15. Poeta grego (140-160 a. C.), imitador de Menipe, poeta erótico, autor da primeira antologia de poetas gregos do século VII ao II a.C.: donde a alusão às "flores conhecidas" (N. da T.).

vendo a si em si mesmo, enquanto o terreno mundano dele nele mesmo. Nesta relação, a poesia não tem aqui nenhuma objetividade pressuposta diante de si, nenhuma mitologia, obras imagéticas [*Bildwerke*] e configurações que já estariam prontas diante dela para a sua expressão. Ela se ergue completamente livre, sem matéria, puramente criadora e produtora; é como o pássaro que canta livre seu canto a partir do peito. Mas se esta objetividade também é de vontade nobre e de alma profunda, surge todavia em suas ações e nas relações e existência destas apenas a arbitrariedade e a contingência, uma vez que a liberdade e seus fins partem da reflexão em si mesma, ainda destituída de substância no que se refere ao Conteúdo ético. E assim não encontramos tanto nos indivíduos um [175] *pathos* particular no sentido grego e, desse modo, uma autonomia viva, fechada o mais estreitamente, da individualidade, mas muito mais apenas graus do heroísmo no que diz respeito ao amor, à honra, à coragem, à fidelidade – graus nos quais a perversidade ou a nobreza da alma introduzem principalmente diversidades. Mas o que há de comum entre os heróis [*Helden*] da idade média e os heróis [*Heroen*] da Antigüidade é a *coragem*. Mas também esta assume aqui uma posição inteiramente diferente. Ela é menos o ânimo [*Mut*]¹⁶ natural, que repousa na habilidade saudável e na força, não enfraquecida pela formação, do corpo e da vontade e que serve de apoio à realização de interesses objetivos, mas ela parte da interioridade do espírito, da honra, do cavalheirismo e é no todo fantástica, na medida em que se submete às aventuras do arbítrio interior e às contingências de enredamentos exteriores ou aos impulsos da piedade mística, mas em geral à relação subjetiva do sujeito sobre si mesmo.

Esta Forma da arte romântica está em casa em dois hemisférios: no ocidente, nesta descida do espírito em seu interior subjetivo, e no oriente, esta primeira expansão da consciência que se abre para a libertação do finito. No ocidente, a poesia repousa sobre o ânimo que se recolheu de volta em si mesmo, que se tornou para si o ponto central, mas tem a sua mundanidade apenas como uma parte de sua posição, enquanto um lado, acima do qual ainda está um mundo mais alto da fé. No oriente é especialmente o árabe que, como um ponto que inicialmente não tem nada mais à sua frente do que seu deserto árido e seu céu, se sobressai vigoroso para o brilho e para a primeira extensão da mundanidade e, nisso, ao mesmo tempo ainda conserva sua liberdade interior.

16. Optamos por traduzir *Mut* neste contexto por "ânimo", embora tenhamos reservado este termo para *Gemüt*. Na verdade, *Mut* deveria ser traduzido por "coragem", mas neste caso específico, apresenta-se a dificuldade de distingui-lo de *Tapferkeit*, a "coragem" no sentido da cavalaria romântica e do heroísmo grego. Acreditamos que "ânimo" cobre o sentido de *Mut*, ainda mais pela origem comum de *Mut* e *Gemüt* (N. da T.).

No oriente é em geral a religião maometana que, por assim dizer, tornou puro o terreno, expulsou toda a idolatria da finitude e da fantasia, mas deu ao ânimo a liberdade subjetiva que o preenche inteiramente; [176] de modo que a mundanidade não constitui aqui uma esfera apenas outra, mas emerge junto com a independência universal, na qual o coração e o espírito, sem configurar Deus objetivamente para si, estão reconciliados em vitalidade alegre, satisfeitos e felizes, tal como um mendigo, teoricamente na glorificação de seus objetos, gozando-os em felicidade, amando-os.

1. A HONRA

O motivo da honra era desconhecido para a arte clássica antiga. Na *Iliada* a cólera de Aquiles certamente constitui o princípio motor, de modo que todo o transcurso ulterior dela depende; mas o que nós entendemos por honra no sentido moderno não é apreendido aqui. Aquiles se acha essencialmente apenas ofendido¹⁷ pelo fato de lhe ter sido tomada por Agamenon a sua parte nos despojos de guerra, que lhe pertence e é a sua recompensa de honra, seu (γέρας). A ofensa acontece aqui em vista de algo real, em vista de um dote, no qual sem dúvida também residia uma preferência, um reconhecimento da fama e da coragem, e Aquiles se encoleriza porque Agamenon se dirige a ele de modo indigno e não lhe manifesta nenhuma estima entre os gregos; mas a ofensa não penetra no último extremo da personalidade enquanto tal, de modo que Aquiles também se satisfaz com a devolução da parte que lhe foi arrancada e com o acréscimo de mais presentes e bens, e Agamenon não recusa por fim esta reparação, embora segundo nossas representações eles se tenham gravemente ofendidos [*beleidigt*] mutuamente. Por meio das injúrias eles todavia apenas se encolerizaram, ao passo que a ofensa objetiva particular se superou novamente de modo igualmente objetivo-particular.

[177] a. O conceito de honra

A honra romântica, em contrapartida, é de outra espécie. Nela a ofensa não concerne ao valor real objetivo, à propriedade, ao estamento, ao dever

17. *Verletzt* e *Verletzung* são traduzidos neste parágrafo por "ofender" e "ofensa". No glossário de nossa tradução do primeiro volume consta para *Verletzung* – "violação", tendo em vista o sentido mais forte e grave, jurídico e trágico deste termo (N. da T.).

etc. mas à personalidade enquanto tal e à representação que ela faz de si mesma, ao valor que o sujeito atribui a si mesmo para si mesmo. Este valor no estágio atual é do mesmo modo infinito quanto o sujeito é infinito para si. Na honra, por conseguinte, o sujeito tem a consciência mais próxima afirmativa de sua subjetividade infinita, independente do conteúdo dela. O que o indivíduo possui, o que nele constitui algo de particular, que poderia igualmente subsistir como anteriormente depois de sua perda, nisso é introduzido, por meio da honra, o valor absoluto da subjetividade inteira, e nisso ela é representada para si e para os outros. O critério da honra não se refere, portanto, ao que o sujeito efetivamente é, mas ao que é nesta representação. Mas a representação faz de todo particular uma universalidade, de modo que toda a minha subjetividade reside neste particular que é meu. A honra é apenas aparência, costuma-se dizer. Sem dúvida este é o caso; mas de acordo com o atual ponto de vista ela deve ser tomada mais precisamente como a aparência e o reflexo¹⁸ da subjetividade em si mesma, que enquanto aparência de algo em si mesmo infinito é ela mesma infinita. Por meio desta infinitude, a aparência da honra se torna justamente a autêntica existência do sujeito, sua efetividade suprema, e toda qualidade particular, na qual se reflete [*hineinscheint*] a honra e torna a mesma algo seu, já é elevada por esta aparência mesma a um valor infinito. — Esta espécie de honra constitui uma determinação fundamental no mundo romântico e tem o pressuposto de que o homem igualmente saiu da representação meramente religiosa e da interioridade, bem como também entrou na efetividade viva, e na matéria desta agora apenas leva à existência a si mesmo em sua autonomia puramente pessoal e valor absoluto.

[178] A honra pode ter o *conteúdo* o mais diversificado. Pois tudo o que eu sou, o que faço, o que me é infligido por outros, pertence também à minha honra. Por isso, eu posso considerar como honra para mim o que é puro e simplesmente substancial mesmo, a fidelidade aos príncipes, à pátria, à profissão, a execução dos deveres paternos, a fidelidade no casamento, a lealdade no comércio e na ação, a escrupulosidade em investigações científicas etc. Mas para o ponto de vista da honra todas estas relações em si mesmas válidas e verdadeiras não são já sancionadas e reconhecidas por meio delas mesmas, mas primeiramente pelo fato de que eu introduzo nelas a minha subjetividade e as deixo, desse modo, tornar-se questão de honra. Por conseguinte, o homem de honra pensa, em todas as coisas, sempre primeiro em si mesmo [*an sich selbst*]; e a pergunta não é se algo é em si e

18. *Schein und Widerschein* traduzidos literalmente seriam: "aparência e contra-aparência" (N.da T.).

para si mesmo justo ou não, mas se lhe é adequado, se convém à sua honra se ocupar disso ou se afastar disso. E assim ele certamente também pode fazer as coisas mais ruins e ser um homem de honra. Ele cria para si igualmente fins arbitrários, se representa num certo caráter e se torna, desse modo, junto a si e aos outros, dependente de algo para o que não há em si nenhuma obrigatoriedade e necessidade. Então não é a coisa¹⁹, mas a representação subjetiva que coloca dificuldades e complicações no caminho, uma vez que se torna questão de honra afirmar o caráter uma vez assumido. Assim, por exemplo, Donna Diana²⁰ considera como contrário à sua honra revelar a quem quer que seja o amor que sente, pois uma vez se impôs não dar ouvidos ao amor. — Em geral, o conteúdo do amor permanece, por isso, entregue à contingência, uma vez que vale apenas por meio do sujeito e não segundo sua essencialidade a ele mesmo imanente. Por isso, vemos nas representações [*Darstellungen*] românticas, por um lado, aquilo que é em si e para si legítimo, expressado enquanto *lei da honra*, na medida em que o indivíduo liga ao mesmo tempo a consciência infinita de sua personalidade à consciência do direito. O fato de a honra exigir ou proibir algo, exprime então [179] que toda a subjetividade se introduz no conteúdo desta exigência ou desta proibição, de modo que uma transgressão não se deixa perder de vista, reparar ou substituir por meio de qualquer transação e o sujeito não pode dar ouvidos a nenhum outro conteúdo. Mas inversamente a honra também pode tornar-se algo completamente formal [*formellen*] e destituído de Conteúdo, na medida em que não contém nada mais do que o meu eu árido, que para si é infinito, ou mesmo assume em si mesma, como obrigatório, um conteúdo completamente ruim. Neste caso, a honra permanece um objeto predominantemente frio e morto, principalmente nas representações dramáticas, na medida em que seus fins então não exprimem um conteúdo essencial, mas apenas uma subjetividade abstrata. Mas então apenas tem necessidade um Conteúdo em si mesmo substancial e se deixa explicar segundo esta sua conexão variada e se levar à consciência enquanto necessário. Esta deficiência de um conteúdo mais profundo surge particularmente quando a sutileza da reflexão atrai para dentro da abrangência da honra coisas

19. "Coisa" é aqui a tradução de *Sache*. Geralmente se emprega o termo "coisa" para traduzir o alemão *Ding*, por exemplo: "coisa em si" [*Ding an sich*]. Já o termo *Sache* pode ser traduzido por "questão", como se mostra na expressão: "questão de honra" [*Ehrensache*], que aparece a seguir no período (N. da T.).

20. *Donna Diana*, 1672 (*El desdén con el desdén*), comédia em três atos de Augustin Moreto (1618-1669). Também pode se tratar de Diana Belflor, em *O cão do jardineiro* (1618) de Lope de Vega (N. da T.).

em si mesmas contingentes e insignificantes, que se encontram em contato com o sujeito. Então não há nunca falta de matéria, pois a sutileza analisa com grande argúcia e capacidade de distinção, e então muitos lados, que tomados por si são completamente indiferentes, podem ser descobertos e tornados objeto da honra. Principalmente os espanhóis desenvolveram em sua poesia dramática este casuísmo da reflexão sobre pontos de honra e o colocaram, na forma de raciocínios, na boca de seus heróis da honra. Assim, por exemplo, a fidelidade da esposa pode ser analisada até nas circunstâncias as mais insignificantes e já a mera suspeita de outros, sim a mera possibilidade de uma tal suspeita, mesmo quando o homem sabe que a suspeita é falsa, pode se tornar um objeto da honra. Se isso conduz a colisões, na sua execução não se encontra nenhuma satisfação, porque não temos nada de substancial diante de nós e, por isso, em vez da aquietação de um conflito necessário, apenas podemos extrair disso um sentimento que nos aperta de modo penoso. [180] Também no drama francês é muitas vezes a honra árida, completamente abstrata por si mesma, que deve valer como interesse essencial. Mas mais ainda o *Alarcos*²¹ de Friedrich von Schlegel é esta gelidez e algo morto: o herói mata a sua mulher nobre e amante – por que? – por causa da honra, e esta honra consiste no fato de que ele pode casar com a filha do rei, pela qual não nutre nenhuma paixão, e desse modo ser o genro do rei. Este é um *pathos* desprezível e uma representação ruim, que se arroga a algo elevado e infinito.

b. A violabilidade da honra

Na medida em que a honra não é apenas um aparecer *em mim* mesmo, mas também deve estar na representação e no reconhecimento dos *outros* que, em compensação, podem exigir por seu lado o idêntico reconhecimento da sua honra, a honra é o pura e simplesmente *violável*. Pois reside puramente em meu arbítrio até onde e em vista de quê eu quero estender a exigência. Com respeito a isso, a menor infração já pode ter para mim significado; e uma vez que o ser humano, no interior da efetividade concreta, se encontra nas mais variadas relações com milhares de coisas e é capaz de ampliar infinitamente o círculo daquilo que ele quer contar como sendo seu e onde quer colocar a sua

21. Tragédia publicada em 1802, encenada sob a autoridade de Goethe, que se propôs a reconciliar o teatro antigo e a tradição espanhola (N. da T.).

honra, assim não há fim para o conflito e a contenda na autonomia dos indivíduos e em seu isolamento frágil, o qual reside igualmente no princípio da honra. Por isso, assim como na honra em geral, também na violação não interessa o conteúdo no interior do qual devo me sentir ofendido; pois o que é negado se refere à personalidade, que fez de um tal conteúdo algo seu e se julga agredida, enquanto este ponto infinito ideal [*ideellen*].

c. A reparação da honra

Desse modo, toda violação da honra é vista como algo em si mesmo infinito e, por isso, apenas pode ser reparada de modo infinito. [181] Certamente existem também novamente muitos graus de ofensas e igualmente tantos graus de satisfação; mas o que eu em geral tomo neste círculo como uma violação, até que ponto eu quero me sentir ofendido e exigir uma satisfação, isso aqui também depende de novo inteiramente do arbítrio subjetivo, que tem o direito de prosseguir até a reflexão a mais escrupulosa e a sensibilidade a mais suscetível. Em tal satisfação, que é exigida, aquele que viola, assim como eu mesmo, deve então ser reconhecido como um homem de honra. Pois eu quero o reconhecimento da minha honra por parte do outro; mas para ter honra para ele e por meio dele, ele mesmo deve me valorizar como um homem de honra, isto é, ele deve me valorizar, não obstante a violação que ele me infligiu e a minha inimizade subjetiva contra ele, como algo infinito em sua personalidade.

Assim, pois, no princípio da honra em geral há uma determinação fundamental de que ninguém por meio de suas ações pode dar a quem quer que seja um direito sobre si mesmo e, por isso, independente do que ele possa ter feito ou cometido, isto deve ser considerado como dantes enquanto algo infinito não modificado e nesta qualidade deve ser tomado e tratado.

Na medida em que a honra, em seus conflitos e em seu desagravo, repousa, com respeito a isso, na autonomia pessoal, que não se sabe limitada por nada, mas age a partir dela mesma, vemos aqui primeiramente se ressaltar o que constitui nas formas heróicas do ideal uma determinação fundamental: a autonomia da individualidade. Mas na honra não temos apenas o manter-se firme em si mesmo e o agir a partir de si mesmo, e sim a autonomia está aqui ligada com a *representação de si mesmo*, e esta representação constitui justamente o autêntico conteúdo da honra, de modo que ela representa no exterior e no que está presente algo que é seu e a si segundo toda a sua subjetividade.

A honra é assim a autonomia *refletida* em si mesma, que apenas tem esta reflexão [182] como sua essência e deixa ser pura e simplesmente contingente o fato de seu conteúdo ser o que é em si mesmo ético e necessário ou o que é contingente e destituído de significado.

2. O AMOR

O segundo sentimento que desempenha um papel predominante nas representações [*Darstellungen*] da arte romântica é o *amor*.

a. O conceito do amor

Se na honra a subjetividade pessoal, tal como ela se representa em sua *autonomia* absoluta, constitui a determinação fundamental, então no amor a coisa suprema é sobretudo a *entrega* do sujeito a um indivíduo do outro sexo, o abdicar de sua consciência autônoma e de seu ser-para-si-mesmo singularizado, o qual primeiramente na consciência do outro se sente impelido a ter seu próprio saber sobre si mesmo. Nesta relação, o amor e a honra se contrapõem. Mas, inversamente, também podemos considerar o amor como a *realização* do que já reside na honra, na medida em que é a necessidade da honra de se ver reconhecida, de ver a infinitude da pessoa acolhida em uma outra pessoa. Este reconhecimento é somente verdadeiro e total se não é apenas minha personalidade *in abstracto* ou num caso singular concreto e, desse modo, limitado, que é respeitada por outros, mas se eu, segundo a minha subjetividade inteira, com tudo o que ela é e contém em si mesma, enquanto este indivíduo, tal como era, é e será, penetro a consciência de um outro, constituo seu autêntico querer e saber, seu aspirar e possuir. Então este outro vive apenas em mim, assim como eu apenas nele estou aí para mim; ambos são primeiramente para si mesmos nesta unidade preenchida e depositam nesta identidade sua alma e mundo inteiros. Com respeito a isso, é a mesma infinitude interior do sujeito [183] que fornece para o amor a importância para a arte romântica, uma importância que ainda é aumentada por meio da riqueza mais elevada que o conceito do amor traz consigo.

Mais precisamente o amor não repousa sobre reflexões e sobre a casuística do entendimento, como muitas vezes pode ser o caso na honra, mas encontra sua origem no sentimento e, uma vez que entra em jogo a diferença do

sexo, tem ao mesmo tempo a base das relações naturais espiritualizadas. O amor aqui todavia apenas se torna essencial pelo fato de que o sujeito se abre nesta relação segundo seu interior, seu em-si-mesmo-infinito. Este perder-se da própria consciência em um outro, esta aparência de desinteresse pessoal e de abnegação, por meio de que o sujeito primeiramente se reencontra e se torna si-mesmo [*Selbst*], este esquecimento de si mesmo, de modo que o amante não existe para si mesmo, não vive para si mesmo e não se preocupa consigo mesmo, mas encontra as raízes de sua existência em um outro e, mesmo assim, neste outro justamente desfruta inteiramente de si mesmo, constitui a infinitude do amor; e o belo deve principalmente ser procurado no fato de que este sentimento [*Gefühl*] não permanece apenas impulso e sentimento [*Gefühl*], mas que a fantasia se configura seu mundo para esta relação, eleva toda outra coisa – que, em termos de interesses, circunstâncias e fins, pertence ao ser e à vida efetivos – a um adorno deste sentimento [*Gefühl*], arrasta tudo para este círculo e apenas nesta relação concede a isso um valor. Particularmente em caracteres femininos o amor é o mais belo, pois para estes esta entrega, esta abdicação, é o ponto mais alto, na medida em que concentram e expandem para este sentimento toda a vida espiritual e efetiva, encontram nele apenas um suporte da existência e, caso um infortúnio se aproxime, desaparecem como uma luz que se apaga mediante o primeiro sopro brusco. – Na arte clássica, o amor não surge nesta interioridade [*Innigkeit*] subjetiva do sentimento e em geral apenas se mostra como um momento subordinado para a exposição ou apenas segundo o lado do gozo sensível. Em Homero ou não é dada grande importância [184] a isso ou o amor aparece em sua forma a mais digna enquanto casamento no círculo do doméstico, como na figura [*Gestalt*] da Penélope, enquanto o cuidado da esposa e da mãe, como em Andrômaca, ou ainda em relações éticas. Em contrapartida, o vínculo que liga Páris a Helena é reconhecido como não-ético e é a causa do terror e da miséria da guerra de Tróia; e o amor de Aquiles para com Briseida tem pouca profundidade de sentimento e de interioridade, pois Briseida é uma escrava que está submetida à vontade do herói. Nas odes de Safo, a linguagem do amor certamente se eleva ao entusiasmo lírico, mas é mais o furtivo, consumidor, ardor do sangue que se expressa, do que a interioridade [*Innigkeit*] do coração e do ânimo subjetivos. Segundo um outro lado, nos pequenos cantos graciosos de Anacreonte, o amor é um gozo mais alegre, mais universal, que sem os sofrimentos infinitos, sem este apoderar-se da existência inteira ou a dedicação piedosa de um ânimo oprimido, lânguido, silencioso, parte alegre para o gozo imediato como para uma questão despreocupada, que se faz deste ou daquele modo, e junto à qual a

importância infinita de possuir justamente *esta* e nenhuma outra moça permanece igualmente desconsiderada, assim como a perspectiva monástica de renunciar inteiramente à relação sexual. A tragédia elevada dos antigos igualmente não conhece a paixão do amor em seu significado romântico. Particularmente em Ésquilo e em Sófocles ela não reivindica para si nenhum interesse essencial. Pois embora Antígona esteja destinada a esposa de Hémon e Hémon tome Antígona para si diante de seu pai, sim, inclusive se mate por causa dela, pois não é mais capaz de salvá-la, assim ele todavia apenas faz valer relações objetivas diante de Creonte e não a violência subjetiva de sua paixão, que ele também não sente no sentido de um moderno amante íntimo. Já Eurípedes, na *Fedra*, por exemplo, trata do amor enquanto *pathos* mais essencial, mas também aqui o amor aparece como uma aberração criminosa do sangue, como paixão dos [185] sentidos, sob instigação de Vênus, que quer a rufna de Hipólito porque este não gosta de lhe fazer imolações. Igualmente temos na Vênus de Médice certamente uma imagem plástica do amor, contra cuja elegância e belo acabamento da forma nada pode ser dito; mas a expressão da interioridade, tal como a arte romântica a exige, falta completamente. O mesmo ocorre com a poesia romana, onde o amor, depois da dissolução da República e do rigor da vida ética, aparece em maior ou menor grau como uma fruição sensível. Em contrapartida, embora Petrarca tenha ele mesmo também considerado seus sonetos como jogos e tenha fundamentado sua fama sobre seus poemas e sobre obras em latim, foi justamente este amor fantasioso, que sob o céu italiano se irmanou com a religião, no fervor do coração formado artisticamente, que permitiu que ele se tornasse imortal. A elevação de Dante também partiu de seu amor por Beatriz, que então se transfigurou nele em amor religioso, ao passo que sua coragem e audácia se elevou à energia de uma intuição artística religiosa, na qual ele, o que nenhum outro teria ousado, se fez de juiz do mundo sobre os homens e os distribuiu no inferno, no purgatório e no paraíso. Enquanto imagem oposta desta elevação, Bocaccio expõe o amor em parte em sua veemência da paixão em parte de modo completamente frívolo, sem eticidade, na medida em que apresenta diante dos olhos, em suas novelas variadas, os costumes de sua época, de seu país. Na lírica trovadoresca alemã²², o amor se mostra pleno de sentimento, terno, sem abundância da fantasia, lúdico, melancólico, uniforme; nos espanhóis se mostra pleno de fantasia na expres-

22. O *Minnegesang* é, ao lado da épica heróica e da poesia da corte, a terceira manifestação poética alemã verdadeiramente medieval, surgida em torno de 1200, consistindo numa poesia amorosa e sentimental. O principal expoente desta poesia é Walter von der Vogelweide, nascido provavelmente em 1170 e morto em torno de 1230 (N. da T.).

são, cavaleiresco, às vezes sutil na procura e na defesa de seus direitos e deveres, enquanto questão de honra pessoal, e também aqui entusiástico em seu mais alto brilho. Nos franceses tardios, em contrapartida, o amor se torna mais galante, voltado para a vaidade, um sentimento *feito* para a poesia, muitas vezes sumamente rico de espírito, com sofisma pleno de sentido, ora um gozo dos sentidos sem paixão, ora uma paixão sem gozo, um sentimento e sentimentalismo sublimado, [186] pleno de reflexão. – Estas alusões todavia preciso interromper, pois aqui não é o lugar para desenvolvê-las.

b. Colisões do amor

O interesse mundano em geral se divide mais precisamente em dois lados, na medida em que, por um lado, está a mundanidade enquanto tal, a vida familiar, o vínculo do Estado, a burguesia, a lei, o direito, os costumes, etc. e em oposição a esta existência para si mesma firme brota o amor nos ânimos mais nobres, mais inflamados, esta religião mundana dos corações que ora se une de todos os modos com a religião ora a submete a si, a esquece e, na medida em que o amor se faz sozinho o assunto essencial, aliás, o único ou o mais alto da vida, ele pode não apenas se decidir a renunciar a todo o resto e fugir com a amada para um deserto, mas prossegue em seu extremo – então certamente não belo – até o sacrifício não livre, servil, subjugador, da dignidade do ser humano, como, por exemplo, no *Kätchen de Heilbronn*²³. Por meio desta separação, os fins do amor não podem ser realizados sem *colisões* na efetividade concreta, pois afóra o amor, as relações restantes da vida também fazem valer suas exigências e direitos e podem, deste modo, violar a paixão do amor em seu domínio exclusivo.

α) A *primeira* colisão, a mais freqüente, que temos de mencionar com respeito a isso, é o conflito entre a *honra* e o *amor*. A honra, a saber, tem por seu lado a mesma infinitude que o amor e pode assumir um conteúdo que se coloca no caminho do amor como um empecilho absoluto. O dever da honra pode requerer o sacrifício do amor. Segundo certos pontos de vista, por exemplo, seria contra a honra de um estamento superior amar uma moça do estamento inferior. A diferença dos estamentos é necessária e dada por meio da natureza da coisa. Se a vida mundana ainda não está regenerada por meio do conceito infinito [187]

23. *Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* [Kätchen de Heilbronn ou a prova de fogo] é um drama cavaleiresco histórico de Heinrich von Kleist (1777-1811), cuja estréia se deu em Viena no ano de 1810 (N.da T.).

da verdadeira liberdade, na qual o estamento, a profissão etc. partem do sujeito enquanto tal e da livre escolha deste, então, por um lado, é em maior ou menor grau sempre a natureza, o nascimento, que indicam ao homem sua firme posição, por outro lado, as diferenças que desse modo surgem ainda serão, além disso, retidas como absolutas e infinitas por meio da honra, na medida em que esta para si faz de seu próprio estamento uma questão de honra.

β) Mas afora a honra, podem, *em segundo lugar*, também entrar em conflito com o amor as eternas potências *substanciais* mesmas, os interesses do Estado, o amor da pátria, os deveres familiares etc. e proibir sua realização. Particularmente nas modernas representações [*Darstellungen*], onde as relações objetivas da vida já se elaboraram até a validade, esta é uma colisão muito apreciada. O amor, como um direito mesmo importante do ânimo subjetivo, é então de tal modo oposto a outros direitos e deveres, que o coração se submete como subordinado a estes deveres ou os reconhece e entra em luta consigo mesmo e com a violência de sua própria paixão. A *Donzela de Orleans*²⁴, por exemplo, repousa sobre esta última colisão.

γ) *Em terceiro lugar*, todavia, podem em geral ser as relações e impedimentos *exteriores* que se opõem ao amor: o curso comum das coisas, a prosa da vida, os acidentes, a paixão, os preconceitos, a estreiteza, o egoísmo dos outros, os eventos de espécie a mais diversa. Aqui então interferem muitas vezes coisas feias, assustadoras, abjetas, na medida em que é a ruindade, a rudeza e a selvageria de outra paixão que se opõe à terna beleza da alma [*Seelenschönheit*] do amor. Particularmente em tempos recentes vemos com frequência nos dramas, contos e romances tais colisões exteriores, que então interessam principalmente pelo lado da participação nos sofrimentos, nas esperanças e nas perspectivas destruídas dos amantes desafortunados e, por meio de um desenlace bom ou ruim, [188] devem comover e satisfazer ou em geral apenas entreter. Este modo de conflito, contudo, uma vez que repousa sobre a mera contingência, é de espécie subordinada.

c. Contingência do amor

O amor tem, segundo todos estes lados, sem dúvida uma alta qualidade em si mesmo, na medida em que não permanece apenas inclinação sexual em

24. Cf. *Cursos de estética I*, p. 278-79, onde esta mesma peça de Schiller é pela primeira vez citada (N.da T.).

geral, e sim um ânimo em si mesmo rico, belo, nobre que se entrega e, para a unidade com o outro, é vivo, ativo, corajoso, pleno de sacrifício etc. Mas ao mesmo tempo o amor romântico também tem seu *limite*. O que, a saber, falta ao seu conteúdo é a *universalidade* em si e para si existente. Ele é apenas o sentimento *pessoal* do sujeito singular, sentimento que não se mostra preenchido pelos eternos interesses e pelo Conteúdo objetivo da existência humana, a família, os fins políticos, a pátria, os deveres da profissão, do casamento, da liberdade, da religiosidade, mas apenas pelo próprio si-mesmo [*Selbst*], que o sentimento, espelhado por um outro si mesmo, quer receber de volta. Este conteúdo da interioridade [*Innigkeit*] ainda ela mesma novamente formal [*formellen*] não corresponde verdadeiramente à totalidade que deve ser um indivíduo em si mesmo concreto. Na família, no casamento, no dever, no Estado, o sentimento subjetivo enquanto tal e a união que dele decorre justamente com este e nenhum outro indivíduo não é a questão principal, da qual se deve tratar. Mas no amor romântico tudo gira apenas em torno do fato de que *este* ama justamente *esta*, *esta* a *este*. Porque justamente é apenas este ou esta, indivíduos singulares, isso encontra seu único fundamento na particularidade subjetiva, na contingência do arbítrio. Para cada um sua amada assim como para a moça seu amado, embora outros possam achá-los muito comuns, surge como a mais bela, o mais esplêndido, e mais nenhum outro e nenhuma outra no mundo. Mas justamente na medida em que todos, ou pelo menos muitos, fazem esta exclusão e não é a Afrodite mesma, a única, que é amada, mas muito mais para cada um a sua [189] é a Afrodite ou provavelmente algo mais, mostra-se que são muitos que valem como a mesma coisa; assim como também de fato cada um sabe que existem muitas mulheres lindas ou boas, excelentes no mundo, que todas – ou pelo menos a maioria – também encontram seus amantes, admiradores e maridos, que se lhes mostram como belos, virtuosos, amáveis e assim por diante. Sempre somente dar a este um e justamente a este absolutamente o privilégio é, por conseguinte, uma mera questão privada do coração subjetivo e da particularidade ou da extravagância do sujeito, e a obstinação infinita de necessariamente apenas nesta uma pessoa encontrar justamente sua vida, sua mais alta consciência, mostra-se como um arbítrio infinito da necessidade. Nesta posição está reconhecida sem dúvida a liberdade superior da subjetividade e de sua escolha absoluta – a liberdade, que, tal como a Fedra de Eurípedes, não está apenas submetida a uma divindade, a um *pathos*; mas a escolha, [em vista] da vontade pura e simplesmente singular, da qual ela decorre, aparece ao mesmo tempo como uma teimosia e uma obstinação da particularidade.

Desse modo, as colisões do amor sempre mantêm, particularmente quando são opostas em luta aos interesses substanciais, um lado da contingência e da ausência de legitimidade, porque é a subjetividade enquanto tal que se opõe com suas exigências não válidas em si e para si àquilo que, em vista de sua própria essencialidade, deve fazer reivindicação por reconhecimento. Os indivíduos da tragédia elevada dos antigos, Agamenón, Clitmenestra, Orestes, Édipo, Antígona, Creonte etc. têm na verdade igualmente uma finalidade individual, mas o substancial, o *pathos*, que os impele enquanto conteúdo de sua ação, é de legitimidade absoluta, e por isso mesmo, também em si mesmo de interesse universal. A sorte que os atinge devido ao seu ato não é, por conseguinte, também comovedora por ser um destino desafortunado, mas porque é um infortúnio que ao mesmo tempo honra absolutamente, na medida em que o *pathos*, que não descansa até encontrar satisfação, tem um conteúdo para si mesmo necessário. [190] Se a culpa de Clitmenestra não é castigada neste caso concreto, se a violação que Antígona experimenta como irmã não é superada, então isto é uma injustiça [*Unrecht*] em si. Mas estes sofrimentos do amor, estas esperanças partidas, este estar enamorado em geral, estas dores infinitas que um amante sente, esta felicidade infinita e beatitude que ele se representa para si, não são nenhum interesse em si mesmo [*an sich selbst*] universal, mas algo que apenas toca a ele mesmo. Todo ser humano tem certamente um coração para o amor e o direito de ser, desse modo, feliz; mas se ele aqui, justamente neste caso, sob estas ou aquelas circunstâncias, no que se refere justamente a esta moça, não alcança seu objetivo, não aconteceu com isso nenhuma injustiça. Pois não é algo em si mesmo necessário que ele justamente se fixe nesta moça e que nós devemos, por conseguinte, nos interessar pela suprema contingência, pelo arbítrio da subjetividade, que não possui nenhuma extensão e universalidade. Este permanece o lado da frieza, que nos perpassa em todo o calor da paixão em sua exposição.

3. A FIDELIDADE

O terceiro momento, que se torna importante para a subjetividade romântica em seu círculo mundano, é a *fidelidade*. Por fidelidade todavia não temos de compreender aqui nem o conseqüente apego à palavra de amor uma vez dada nem à firmeza da amizade, cujo mais belo modelo ainda valem, entre os antigos, Aquiles e Pátroclo e, mais intimamente ainda, Orestes e Pílades. A amizade neste sentido da palavra tem principalmente como seu terreno e

sua época a juventude. Todo ser humano tem de fazer para si mesmo seu caminho de vida, elaborar uma efetividade para si e a manter. A juventude, quando os indivíduos ainda vivem suas relações efetivas numa indeterminação comum, é a época na qual eles se unem e, assim, se ligam estreitamente a um modo de pensar, a uma [191] vontade e a uma atividade, de modo que assim cada empreendimento de um ao mesmo tempo se torna empreendimento do outro. Este já não é mais o caso na amizade entre adultos. As relações do adulto tomam seu curso por si mesmas e não se deixam executar numa comunidade tão firme com um outro, de modo que um não possa realizar nada sem o outro. Adultos se encontram e se separam novamente, seus interesses e ocupações se dispersam e se reúnem; a amizade, a interioridade [*Innigkeit*] do modo de pensar, dos princípios, das direções universais, permanece, mas não se trata da amizade de rapazes, onde nenhum deles decide algo e executa o que não seria imediatamente assunto do outro. Pertence essencialmente ao princípio de nossa vida mais profunda que no todo cada um se preocupe consigo mesmo, isto é, seja ele mesmo hábil em sua efetividade.

a. A fidelidade de servir

Se a fidelidade na amizade e no amor apenas subsiste entre iguais, então a fidelidade, tal como temos de considerá-la, concerne a um superior, que está acima, a um *senhor*. Uma espécie semelhante de fidelidade já encontramos nos antigos, na fidelidade do servo à família, a casa de seu senhor. O mais belo exemplo nesta relação nos fornece o criador de porcos de Ulisses, que sofre muito na noite e nas intempéries para proteger seus porcos; cheio de aflição por causa de seu senhor, ao qual ele então também por fim oferece apoio fiel contra os pretendentes. A imagem de uma semelhante fidelidade comovedora, mas que aqui se torna completamente questão do ânimo, nos mostra Shakespeare, por exemplo, no *Rei Lear* (I. Ato, 4. Cena), onde Lear pergunta a Kent, que lhe quer servir: “Você me conhece, homem?” – “Não, senhor!”, responde Kent, “mas o senhor tem algo em seu rosto que eu gostaria de chamar de senhor.” – Isso já se aproxima inteiramente do que nós temos de estabelecer aqui como a fidelidade romântica. Pois a fidelidade em nosso estágio não é a fidelidade do [192] escravo e do empregado, que certamente pode ser bela e comovedora, mas que carece da livre autonomia da individualidade e dos fins próprios e das ações e, desse modo, é subordinada.

O que, em contrapartida, temos diante de nós, é a fidelidade de vassalo da cavalaria, na qual o sujeito, a despeito de sua entrega a um superior, a um príncipe, ao rei, ao imperador, conserva seu livre repousar sobre si enquanto momento inteiramente predominante. Esta fidelidade, todavia, constitui um princípio tão alto na cavalaria pelo fato de que nela reside a coesão principal de uma coletividade e sua ordem social, pelo menos no nascimento originário.

b. A autonomia subjetiva da fidelidade

Mas a finalidade mais plena de conteúdo, que surge com esta nova união dos indivíduos, não é algo como patriotismo, enquanto interesse objetivo, universal, mas apenas está amarrada a um sujeito, ao senhor e, por isso, novamente é condicionada por meio da honra própria, da vantagem particular, da opinião subjetiva. A fidelidade aparece em seu maior esplendor num mundo exterior não configurado, informe, sem o domínio dos direitos e das leis. No seio de uma tal efetividade destituída de leis, os mais fortes e os que mais se sobressaem se apresentam como pontos centrais firmes, como condutores, príncipes; os outros se unem a eles a partir de uma livre escolha. Uma tal relação se constituiu então mais tarde ela mesma num vínculo do regime feudal, onde também cada vassalo reivindica para si seus direitos e vantagens. Mas o princípio fundamental, sobre o qual repousa o todo, segundo sua origem, é a livre escolha tanto no que se refere ao sujeito da lealdade quanto também à persistência nela. Assim, pois, o caráter cavaleiresco da fidelidade sabe muito bem sustentar a propriedade, o direito, a autonomia pessoal e a honra do indivíduo e não é, por conseguinte, reconhecida como um *dever* enquanto tal, que também devesse ser seguido contra a vontade contingente do sujeito. [193] Pelo contrário. Cada indivíduo torna sua subsistência e, desse modo, a subsistência da ordem universal dependentes de seu prazer, inclinação e modo de pensar singular.

c. Colisões da fidelidade

A fidelidade e a obediência diante do senhor pode, por isso, entrar facilmente em colisão com a paixão subjetiva, com a suscetibilidade da honra, com o sentimento [*Gefühl*] da ofensa, com o amor e outras contingências interiores e exteriores, e se torna, desse modo, algo sumamente precário. Um cava-

leiro, por exemplo, é fiel a seu príncipe, mas seu amigo entra em desavença com o príncipe; então ele já tem imediatamente a escolha entre uma e outra fidelidade, e pode principalmente ser fiel à si mesmo, à sua própria honra e à sua vantagem. O mais belo exemplo de uma tal colisão encontramos no Cid. Ele é fiel ao rei e igualmente fiel a si mesmo. Se o rei age de modo correto, ele empresta a ele seu braço, mas se todavia o príncipe faz algo injusto ou se o Cid é ofendido [*verletzt*], ele retira dele seu apoio vigoroso. — Também os *pairs*²⁵ de Carlos Magno mostram a mesma relação. Trata-se de um vínculo da soberania e da obediência, mais ou menos como aquele que já chegamos a conhecer entre Zeus e os deuses restantes; o senhor manda, faz barulho e briga, mas os indivíduos autônomos, plenos de força, se opõem quando e como lhes apraz. Mas de modo o mais fiel e gracioso é descrita esta labilidade e relaxamento do vínculo no *Reinecke Fuchs*²⁶. Assim como neste poema os grandes do reino apenas servem propriamente à si mesmos e à sua autonomia, assim também os príncipes alemães e os cavaleiros não se sentiam familiarizados na Idade Média quando tinham de fazer algo pelo todo e por seu imperador; e parece que justamente se estima tanto a Idade Média, porque em tal estado cada um está legitimado e é um homem de honra quando segue o seu arbítrio, o que numa vida do Estado organizada racionalmente não lhe pode ser permitido.

[194] Em todos estes três estágios da honra, do amor, da fidelidade, o terreno é a autonomia do sujeito em si mesmo, o ânimo que todavia sempre se abre para interesses mais amplos e mais ricos e neles permanece reconciliado consigo mesmo. É aqui que recai na arte romântica a parte mais bela do círculo que se encontra do lado de fora da religião enquanto tal. Os fins concernem ao humano, com o qual, por um lado pelo menos, a saber, pelo lado da liberdade subjetiva, podemos simpatizar e, não como vez por outra é o caso no campo religioso, encontramos a matéria e o modo da exposição em colisão com os nossos conceitos. Mas igualmente este âmbito pode ser levado de muitas maneiras a uma relação com a religião, de modo que os interesses religiosos estão entretrecidos com os interesses da cavalaria mundana, como, por exemplo, a aventura dos cavaleiros da Távola Redonda na procura do santo Graal²⁷. Neste entrelaçamento surgem então na poesia da cavalaria em parte muitos elementos místicos e fantásticos, em parte muitos elementos alegóri-

25. Em francês no original: "pairs" (N. da T.).

26. Cf. *Cursos de estética I*, p. 196 onde esta mesma obra é pela primeira vez citada (N. da T.).

27. O Graal é o nome do recipiente ou do vaso da cena na qual José de Arimatêia teria recolhido o sangue de Cristo na cruz. É também o emblema central das lendas arturianas (N. da T.).

cos. Mas igualmente o âmbito mundano do amor, da honra e da fidelidade também pode aparecer, completamente independente do aprofundamento, nos fins e nos modos de pensar religiosos e apenas levar à intuição o movimento próximo do ânimo em sua subjetividade interior mundana. – Mas o que todavia ainda falta ao estágio atual é o preenchimento desta interioridade com o conteúdo concreto das relações, dos caracteres, das paixões humanas e da existência efetiva em geral. Diante desta multiplicidade, o ânimo em si mesmo infinito permanece ainda abstrato e formal [*formell*], e por isso alcança a tarefa de acolher igualmente em si mesmo esta matéria mais vasta e de expô-la elaborada de modo artístico.

A AUTONOMIA FORMAL DAS
PARTICULARIDADES INDIVIDUAIS

Se olharmos para o que ficou para trás, veremos que primeiramente consideramos a subjetividade em seu círculo absoluto: a consciência em sua mediação com Deus, o processo universal do espírito que se reconcilia em si mesmo. A abstração consistia aqui no fato de que o ânimo, sacrificando-se, retraiu-se em si mesmo do mundano, natural e humano enquanto tal, mesmo quando este era ético e, desse modo, legítimo, a fim de satisfazer-se apenas no puro céu do espírito. – *Em segundo lugar*, a subjetividade humana – sem expor a negatividade que residia naquela mediação – certamente tornou-se afirmativa para si e para os outros; o conteúdo desta infinitude mundana enquanto tal era todavia apenas a autonomia pessoal da honra, a interioridade [*Innigkeit*] do amor e o caráter servil da fidelidade – um conteúdo que certamente pode vir à intuição em diversas relações, em uma grande multiplicidade e gradação do sentimento e da paixão, sob uma grande alternância de circunstâncias externas; contudo, expõe justamente no seio destes casos apenas aquela autonomia do sujeito e sua interioridade [*Innigkeit*]. – O *terceiro* ponto que, por isso, agora ainda deve ser considerado é o modo como a matéria restante da existência humana, segundo o seu interior e exterior, a natureza e sua apreensão e a importância para o ânimo, são capazes de entrar na Forma de arte romântica. Aqui, portanto, é o mundo do particular, do existente em geral, que se torna livre para si e, na medida em que não aparece penetrado pela religião e pela reunião na unidade do absoluto, se coloca sobre seus próprios pés e se move autonomamente em seu próprio âmbito.

Por isso, neste terceiro círculo da Forma de arte romântica desapareceram as matérias religiosas e a cavalaria com seus [196] fins e altas intuições gerados a partir do interior, aos quais nada corresponde imediatamente no

presente e na efetividade. O que, em contrapartida, se satisfaz de modo novo é a sede por este presente e efetividade mesmos, o autocomprazimento por aquilo que *está aí*, a satisfação consigo mesmo, com a finitude do ser humano e com o finito, com o particular, com o que é da espécie do retrato [*Porträtartigen*] em geral. O ser humano quer ver diante de si, em seu presente, o que é presente mesmo, em vitalidade presente recriada pela arte como sua própria obra humana espiritual, mesmo com o sacrifício da beleza e da idealidade do conteúdo e do fenômeno. – A religião cristã, conforme vimos logo no início, não cresceu, segundo o conteúdo e a forma, do solo da fantasia, como os deuses orientais e gregos. Se é, pois, a fantasia que cria a partir de si o significado para realizar a união do interior verdadeiro com a forma completa dele, e na arte clássica efetivamente realiza esta junção, assim, em contrapartida, na religião cristã encontramos acolhido imediatamente, desde sempre, a peculiaridade mundana do fenômeno, tal como ela é, enquanto um momento no ideal [*Ideellen*], e encontramos o ânimo satisfeito no que é cotidiano e na contingência do exterior sem a exigência da beleza. Mas o ser humano, todavia, está inicialmente apenas reconciliado em si com Deus segundo a possibilidade; todos são certamente chamados à beatitude, poucos são os eleitos, e o ânimo, para o qual tanto o reino do céu quanto o reino deste mundo permanecem um além, deve no espiritual renunciar à mundanidade e à presença de si mesmo nela. O ânimo parte de uma distância infinita e o fato de que para ele o que foi inicialmente apenas sacrificado é um aquém afirmativo, este encontrar a si e querer a si em seu presente, o que antes é o início, constitui primeiramente o término no desenvolvimento da arte romântica e é a última coisa para a qual o ser humano se aprofunda em si mesmo e se torna um ponto [*punktualisiert*].

[197] No que se refere à Forma para este conteúdo novo, encontramos a arte romântica desde o seu início presa à seguinte oposição: a subjetividade infinita em si mesma é e deve permanecer incompatível para si mesma com a matéria exterior. Esta contraposição autônoma dos dois lados e o retraimento do interior em si mesmo constituem eles mesmos o conteúdo do romântico. Configurando-se a si para dentro de si mesmos, eles sempre novamente se separam, até que por fim se separam completamente e, desse modo, mostram que é preciso procurar sua união absoluta num *outro campo* do que aquele da arte. Por meio desta separação, os lados tornam-se *formais* [*formell*], no que diz respeito à arte, na medida em que não podem surgir como um todo naquela unidade plena que lhes fornece o ideal clássico. A arte clássica se encontra num círculo de formas firmes, numa mitologia, consumada por meio da arte,

e suas configurações indissolúveis; por isso, a dissolução do clássico, como vimos na passagem para a Forma de arte romântica, é, afora a região no todo mais limitada do cômico e do satírico, uma formação para o agradável ou uma cópia que se perde na erudição, no que é morto e frio e, por fim, degenera numa técnica descuidada e ruim. Mas os objetos permanecem no todo os mesmos e apenas trocam o modo de produção anteriormente pleno de espírito com uma exposição sempre mais destituída de espírito e com uma tradição de tipo artesanal, exterior. A progressão e término da arte romântica, em contrapartida, é a dissolução interior da matéria artística mesma, que se desfaz em seus elementos, um tornar-se livre de suas partes, com o qual inversamente se elevam a habilidade subjetiva e a arte da exposição e, quanto mais solto se torna o substancial, tanto mais elas se tornam perfeitas.

Podemos estabelecer a divisão mais determinada deste último capítulo do seguinte modo:

Inicialmente temos diante de nós a *autonomia do caráter*, [198] mas um caráter que é particular, um indivíduo determinado, fechado em si mesmo com seu mundo, suas propriedades e fins particulares.

A este formalismo da particularidade do caráter se opõe, *em segundo lugar*, a forma exterior das situações, dos acontecimentos, das ações. Uma vez que a interioridade [*Innigkeit*] romântica em geral é indiferente diante do exterior, o fenômeno real [*reelle*] surge aqui livre para si – enquanto nem penetrado pelo interior dos fins e das ações nem configurado adequadamente para ele – e faz valer em seu modo de aparição a contingência dos enredos, das circunstâncias, da sequência dos acontecimentos, da espécie da execução e assim por diante como a *aventura*.

Em *terceiro lugar*, por fim, mostra-se o desfazer-se dos lados, cuja identidade completa fornece o autêntico conceito da arte, e desse modo, a decomposição e dissolução da arte mesma. Por um lado, a arte passa para a exposição da efetividade ordinária enquanto tal, para a exposição dos objetos tal como existem em sua singularidade contingente e nas peculiaridades desta, e tem, pois, o interesse de transformar esta existência em aparência por meio da habilidade da arte; por outro lado, ela, ao contrário, se transforma na completa contingência subjetiva da concepção e da exposição, se transforma no *humor* enquanto a inversão e o deslocamento de toda objetividade e realidade por meio do chiste e do jogo da visão subjetiva, e termina com o poder produtivo da subjetividade artística sobre todo conteúdo e toda Forma.

I. A AUTONOMIA DO CARÁTER INDIVIDUAL

A infinitude subjetiva do ser humano em si mesmo, da qual partimos na Forma de arte romântica, permanece também na atual esfera a determinação fundamental. O que, em contrapartida, surge de novo nesta infinitude para si mesma autônoma é, por um lado, a *particularidade* do *conteúdo* que [199] constitui o mundo do sujeito, por outro lado, a união fechada [*Zusammengescholssensein*] imediata do sujeito com esta sua particularidade e os desejos e fins desta; em terceiro lugar, a individualidade viva, para a qual o caráter se limita em si mesmo. Por isso, não devemos aqui entender com a expressão "caráter" o que, por exemplo, os italianos expuseram em suas máscaras. Pois as máscaras italianas são, na verdade, também caracteres determinados, mas eles mostram esta determinidade apenas em sua abstração e universalidade, sem individualidade subjetiva. Os caracteres de nosso estágio, em contrapartida, são cada um para si mesmo um caráter peculiar, um todo para si, um sujeito individual. Se todavia falamos aqui do formalismo e da abstração do caráter, isso apenas se refere ao fato de que o conteúdo principal, o mundo de tal caráter, aparece, por um lado, como limitado e desse modo abstrato, por outro lado, como contingente. O que o indivíduo é não é sustentado e suportado pelo substancial, pelo que é em si mesmo legítimo de seu conteúdo, mas pela mera subjetividade do caráter, a qual, por conseguinte, em vez de repousar sobre seu conteúdo e sobre o *pathos* para si mesmo firme, apenas repousa formalmente sobre sua própria autonomia individual.

No seio deste formalismo *duas diferenças principais* podem ser distinguidas uma da outra.

Por um lado está a *firmeza* do caráter que se *executa* energeticamente, firmeza que se limita aos fins determinados e coloca toda a potência da individualidade unilateral na realização destes fins; por outro lado aparece o caráter enquanto *totalidade subjetiva*, totalidade que, porém, não desenvolvida, persevera em sua *interioridade* e profundidade não aberta do ânimo e não é capaz de se explicitar e de se levar à exteriorização completa.

a. A firmeza formal do caráter

O que temos, portanto, inicialmente diante de nós é o caráter particular, o qual quer ser assim como ele é imediatamente. Assim como os [200] animais são

diferentes, se encontram por si mesmos nesta diferenciação, assim também aqui os caracteres são diferenciados, cujo círculo e peculiaridade permanecem contingentes e não podem ser limitados de modo firme por meio do conceito.

α) Uma tal individualidade apenas referida a si mesma não tem, por isso, intenções e fins pensados que a ligassem a qualquer *pathos* universal, mas o que ela tem, faz e realiza, ela cria inteiramente de modo imediato, sem nenhuma reflexão ulterior, a partir de sua própria natureza determinada, que é assim como ela é, e não quer ser fundamentada por qualquer coisa de superior, ser nisso dissolvida e justificada em algo de substancial, mas inflexível e inflexiva, repousa sobre si mesma e, nesta firmeza, ou se realiza ou sucumbe. Uma tal autonomia do caráter apenas pode mostrar-se onde o extra-divino, o humano particular, chega à sua validade completa. Desta espécie são principalmente os caracteres de Shakespeare, nos quais justamente a firmeza férrea e unilateralidade constituem o aspecto particularmente admirável. Aqui não entram em questão a religiosidade e uma ação a partir da reconciliação religiosa dos homens em si mesmos nem o ético enquanto tal. Pelo contrário, diante de nós temos indivíduos colocados de modo autônomo apenas sobre si mesmos, com fins particulares que apenas são os seus, que provém unicamente de sua individualidade, e os quais eles executam com a consequência inabalável da paixão, sem reflexão acessória e universalidade, apenas para a própria autosatisfação. Particularmente as tragédias como *Macbeth*, *Otelo*, *Ricardo III*, têm como objeto principal um tal caráter, o qual então está rodeado por caracteres menos destacados e menos enérgicos. Assim, por exemplo, *Macbeth* é determinado por seu caráter para a paixão da ambição. No início ele hesita, mas então estende a mão à coroa, comete o assassinato para alcançá-la, e para afirmá-la precipita-se em todas as atrocidades. Esta firmeza sem escrúpulos, a identidade do ser humano [201] consigo mesmo e com sua finalidade apenas procedendo dele mesmo, fornece a ele um interesse essencial. Nada faz ele titubear, nem o respeito diante da santidade da majestade, nem a loucura de sua mulher, nem a revolta dos vassallos, nem a ruína prestes a chegar – diante de nada ele recua em si mesmo, nem diante de direitos celestes e humanos, mas persiste. *Lady Macbeth* é um caráter semelhante, e apenas o palavrório banal de uma crítica recente pôde considerá-la afetuosa. Assim que ela surge (1º ato, 5ª cena), ao relatar a carta de *Macbeth* do encontro com as bruxas e a profecia destas: “Salve-te, Thane de Cawdor! Salve-te, aquele que ainda será rei”, exclama: “Glamis és tu e Cawdor, e tu deverás ser o que te foi professado. Mas eu temo por teu sentido (thy nature)²⁸; ele está demasiadamente

28. Em inglês no original: “tua natureza” (N. da T.).

cheio do leite da doçura humana para tomar o caminho mais próximo.” Ela não mostra nenhuma satisfação afetuosa, nenhuma alegria pela sorte de seu marido, nenhuma emoção ética, nenhuma simpatia, nenhuma compaixão de uma alma nobre, mas apenas teme que o caráter de seu marido possa ser obstáculo para a sua ambição; mas considera ele mesmo apenas como um meio; e nisso não há nenhuma hesitação, nenhuma incerteza, nenhuma reflexão, nenhum retroceder – como inicialmente ainda há no Macbeth mesmo –, nenhum arrependimento, mas a pura abstração e dureza do caráter, o qual executa sem restrições o que lhe é adequado, até que por fim ela se quebra. Esta ruptura, que se precipita sobre Macbeth a partir do exterior, depois de ele ter consumado o ato, é a loucura no interior feminino da Lady. E assim são igualmente Ricardo III, Otelo, a velha Margarete e muitos outros – o contrário da miserabilidade dos caracteres modernos, os de Kotzebue²⁹, por exemplo, que aparecem sumamente nobres, grandes, excelentes, e no entanto interiormente são ao mesmo tempo velhacos. Outros que vieram mais tarde, numa outra relação, não o fizeram em nada melhor, embora desprezassem sumamente Kotzebue. Como, por exemplo, Heinrich von Kleist em seu Kätchen e em seu Príncipe de Homburg – caracteres nos [202] quais são expostos, em oposição ao estado de vigília da consequência firme, o elemento magnético, o sonambulismo³⁰, como a coisa mais suprema e excelente. O príncipe de Homburg é o mais deplorável general; distraído na distribuição das disposições, ele não anota direito a ordem, na noite anterior se mete em empreendimentos doentios e durante o dia, na batalha, faz coisas desajeitadas. Em tal duplicidade, dilaceramento e dissonância interior do caráter eles supõem terem seguido Shakespeare. Mas eles estão longe disso, pois os caracteres de Shakespeare são consequentes em si mesmos, permanecem fiéis a si e à sua paixão, e no que eles são e no que lhes vem ao encontro eles apenas se debatem segundo sua determinidade firme.

β) Quanto mais particular é o caráter, que apenas se retém a si mesmo e, desse modo, se aproxima facilmente do mal, tanto mais ele tem de se impor na efetividade concreta, não apenas contra os obstáculos que se colocam no caminho e impedem sua realização, mas tanto mais, também por meio desta sua realização mesma, ele é impelido para o declínio. Na medida em que ele, a saber, se impõe, ele é atingido pelo destino que resulta do caráter determi-

29. Conferir *Cursos de estética I*, p. 270. Trata-se de um autor muito citado e criticado por Hegel (N. da T.).

30. No original são empregados dois termos (um de origem latina, outro de origem germânica) que dizem a mesma coisa: “*Somnambulismus, das Schlafwandeln*”. Optamos apenas por um termo na tradução (N. da T.).

nado mesmo, uma perdição preparada por ele mesmo. Mas o desenvolvimento deste destino não é apenas um desenvolvimento desde a *ação* do indivíduo, e sim ao mesmo tempo um devir interior, um desenvolvimento do *caráter* mesmo em sua precipitação, embrutecimento, despedaçamento ou fatigar-se. Nos gregos, onde o *pathos*, o conteúdo substancial da ação, é o importante, e não o caráter subjetivo, o destino concerne menos a este caráter determinado, o qual no seio de sua ação também não se desenvolve essencialmente, mas no fim é o que era no começo. Mas no nosso estágio a continuação da ação é igualmente um desenvolvimento do indivíduo em seu interior subjetivo e não apenas uma progressão exterior. O agir de Macbeth, por exemplo, aparece ao mesmo tempo como um embrutecimento de seu ânimo, [203] com uma consequência que, depois de ter sido abandonada a indecisão, o lance ter sido dado, não se deixa mais conter por nada. Sua esposa está desde sempre decidida, o desenvolvimento nela mostra-se apenas como a angústia interior que se eleva até o destroçamento físico e espiritual, até à loucura, no qual ela sucumbe. E assim é com a maior parte dos caracteres, com os significativos e os insignificantes. Os caracteres antigos, na verdade, também se mostram como firmes, e neles inclusive se chega a oposições onde nenhuma ajuda mais é possível, e para a solução deve surgir um *deus ex machina*; mas esta firmeza, como, por exemplo, a de Filoctetes, é plena de conteúdo e no todo preenchida por um *pathos* legitimado eticamente.

γ) Nestes caracteres do nosso círculo, junto à contingência daquilo que eles assumem como sua finalidade e junto à autonomia de sua individualidade, nenhuma *reconciliação objetiva* é possível. A conexão daquilo que eles são e o que lhes sucede permanece em parte indeterminado, mas em parte para eles não se dissolveu nenhum “de onde e para onde”. O *fatum* enquanto a necessidade a mais abstrata retorna aqui mais uma vez, e a única reconciliação para o indivíduo é seu ser em si mesmo infinito, sua própria firmeza, na qual ele está acima de sua paixão e do destino desta. “É assim”, e o que lhe vem ao encontro, provenha do destino que impera, da necessidade ou do acaso, isto é do mesmo modo, sem reflexão sobre o “para quê?”, o “por quê?”; acontece, e o ser humano se petrifica e quer petrificar-se diante disto que impera.

b. O caráter enquanto totalidade interior, mas não desenvolvida

Mas, em segundo lugar, de um modo completamente oposto, a formalidade [*das Formelle*] do caráter pode residir na *interioridade* enquanto tal, na

qual o indivíduo permanece preso, sem poder chegar a um desdobramento e a uma realização dela.

[204] α) São estes ânimos substanciais que encerram em si mesmos uma totalidade, mas em sua densidade simples eles realizam cada movimento profundo apenas neles mesmos, sem desenvolvimento e explicação para fora. O formalismo que há pouco consideramos referia-se à determinidade do conteúdo, ao estar-introduzido completamente do indivíduo nesta finalidade única, a qual ele deixou que saísse completamente em agudeza firme, a exteriorizou, a executou e nisso sucumbiu ou se manteve, tal como as circunstâncias justamente o permitem. O atual segundo formalismo consiste inversamente na não-abertura, na ausência de forma, na deficiência em exteriorização e desdobramento. Um tal ânimo é como uma pedra preciosa, que apenas brilha em pontos singulares, um brilhar que é então um relâmpago³¹.

β) Para que um tal fechamento tenha um valor e interesse, requer-se uma riqueza interior do ânimo, mas que deixa reconhecer justamente por meio deste silêncio sua profundidade e plenitude infinitas apenas em poucas exteriorizações, por assim dizer, mudas. Tais naturezas simples, não conscientes de si mesmas, caladas, podem exercer a suprema atração. Seu silêncio deve ser então, todavia, a quietude do mar, imóvel na superfície, de insondável profundidade, e não o silenciar do que é superficial, oco, embotado. Pois a um ser humano que é bastante trivial, pode às vezes dar certo despertar de si a opinião de uma grande sabedoria e interioridade, mediante um comportamento que pouco se exterioriza, que apenas dá a entender isto ou aquilo pela metade, aqui e ali, de modo que se acredita maravilhado o quanto está escondido neste coração e espírito, ao passo que por fim mostra-se que não há nada por trás disso. O conteúdo infinito e a profundidade daqueles ânimos *silenciosos*, em contrapartida, anunciam-se por meio de exteriorizações plenas de espírito, isoladas, dispersas, ingênuas e destituídas de vontade, o que exige grande genialidade e habilidade por parte do artista. Estas exteriorizações mostram, sem intenção para os outros que são capazes de as apreender, que tal ânimo agarra com profunda interioridade [*Innigkeit*] o substancial das relações que estão diante dele, que [205] a sua reflexão todavia não está enredada em toda a conexão dos interesses particulares, das considerações, dos fins finitos, que está purificada deles e, desse modo, não os conhece, que não se deixa dispersar por meio dos movimentos comuns do coração, por meio da seriedade e por meio das participações desta espécie.

31. O termo *Scheinen* é tanto "aparecer" quanto "brilhar" neste período (N. da T.).

y) Mas para um tal ânimo em si mesmo fechado deve igualmente chegar uma época na qual ele é apreendido em um ponto determinado de seu mundo interior, lança sua força indivisa em um sentimento determinante para a vida, se prende a isso com a força inquebrantável e tem sucesso ou sucumbe sem sustentação. Pois, para sustentar-se, o ser humano necessita de uma amplitude desenvolvida da substância ética, a qual sozinha fornece uma firmeza objetiva. A esta espécie de caracteres pertencem as figuras [*Gestalten*] mais encantadoras da arte romântica, tal como Shakespeare as criou igualmente na mais bela completude. Assim, por exemplo, deve ser considerada a Julieta em *Romeu e Julieta*. Vocês assistiram à atual representação [*Darstellung*] teatral local da Julieta (A representação [*Darstellung*] da Madame Crelinger, Berlim, 1820)³²! Vale a pena vê-la; trata-se de uma figuração [*Gebilde*] sumamente comovedora, viva, calorosa, ardorosa, rica de espírito, completa, nobre. Mas Julieta pode ser tomada de outro modo, a saber, inicialmente como uma moça completamente infantil, simples, de quatorze, quinze anos, na qual se nota que não tinha nenhuma consciência de si e do mundo, nenhum movimento, nenhuma emoção, nenhum desejo em si mesma, mas que em toda a ingenuidade olhou para os ambientes do mundo como em uma *lanterna mágica*³³, sem aprender nada deles e sem chegar a qualquer reflexão. De repente, vemos o desenvolvimento da energia inteira deste ânimo, da astúcia, da circunspeção, da força para sacrificar tudo, para submeter-se ao que é mais duro, de modo que o todo nos aparece como o primeiro desabrochar, de uma só vez, da rosa inteira em todas as suas pétalas e dobras, como um brotar infinito do mais interior fundamento sólido da alma, no qual antes nada tinha se distinguido, configurado, [206] desenvolvido, mas que agora se apresenta a partir do espírito anteriormente fechado como um produto imediato do *único* interesse despertado, inconsciente de si, em sua bela plenitude e violência. Trata-se de um incêndio que uma única faísca provocou, um botão que, mal tocado pelo amor, inesperadamente se apresenta em plena florescência; mas quanto mais rapidamente se desenvolve, tanto mais rapidamente também perde suas pétalas e morre. Desta espécie é ainda mais Miranda em *A Tempestade*; educada na quietude, Shakespeare nos mostra-na no seu primeiro reconhecimento dos homens, a descreve apenas em poucas cenas, mas nos dá nisso uma completa, infinita representação dela. Também

32. Hegel se dirige aos seus alunos que o estavam ouvindo. Não esqueçamos que a forma do texto dos *Cursos de estética* é oral (N. da T.).

33. Em latim no original: "lanterna mágica", aparelho óptico que reflete e amplia imagens à distância (N. da T.).

podemos incluir neste gênero a Tecla³⁴ de Schiller, embora ela seja um produto da poesia reflexiva. No centro de uma vida tão grande e rica, ela todavia não é tocada pela mesma, mas permanece sem vaidade, sem reflexão na ingenuidade apenas deste interesse único que a anima. Em geral são principalmente naturezas femininas nobres, belas, para as quais o mundo e seu próprio interior se abrem primeiramente no amor, de modo que assim elas então nascem espiritualmente.

Nesta mesma categoria de uma tal interioridade [*Innigkeit*] que não consegue desenvolver-se até a completa explicação de si também pertencem na maior parte das vezes os cantos populares, principalmente os germânicos, os quais, na densidade plena de Conteúdo do ânimo, por mais que este se mostre tomado por algum interesse, apenas são capazes de levar a exteriorizações esfarrapadas, e nisso justamente revelam a profundidade da alma. Este é um modo de representação [*Darstellung*], que em sua mudez, por assim dizer, retorna novamente ao simbólico, na medida em que o que ele fornece não é a exposição [*Darlegung*] clara, aberta, do interior inteiro, mas apenas um *signo* e uma alusão. Não alcançamos aqui, contudo, um símbolo cujo significado, como anteriormente, permanece uma universalidade abstrata, mas uma exteriorização cujo interior é justamente este ânimo subjetivo, vivo, efetivo mesmo. Nos dias posteriores de uma consciência que reflete completamente, a qual está longe daquela [207] ingenuidade em si mesma reprimida, tais representações [*Darstellungen*] são de suprema dificuldade e dão provas de um espírito originariamente poético. Já vimos anteriormente que Goethe principalmente em seus cantos também é mestre em descrever de modo tão simbólico, isto é, em traços simples, aparentemente exteriores e indiferentes, toda a fidelidade e infinitude do ânimo. Desta espécie é, por exemplo, o “Rei de Thule”³⁵, que pertence às coisas mais belas que Goethe compôs; o rei não revela por nada o seu amor, a não ser por seu cálice, o qual este velho conservava de sua amada. Ao morrer, o velho bebedor se encontra no grande salão real, em torno dele estão os cavaleiros; seu reino, seus tesouros ele oferece a seus herdeiros, mas o cálice ele joga no rio, ninguém deve possuí-lo.

34. Tecla é uma personagem feminina da trilogia *Wallenstein*, mais precisamente a filha de Wallenstein, personagem central desta peça de Schiller. Tecla se enamora de Max Piccolomini, filho de Otávio Piccolomini, este último representando a “oposição” aos desígnios de Wallenstein, de modo que a relação entre os dois jovens espelha, sob certo aspecto, a tensão de todo o drama (N. da T.).

35. Breve balada, cantada por Margarete no *Fausto*, primeira parte. Este canto foi escrito pela primeira vez em 1774, publicado em 1800, com a primeira versão e uma modificada (N. da T.).

Er sah ihn stürzen, trinken
 Und sinken tief ins Meer.
 Die Augen täten ihm sinken,
 Trank nie einen Tropfen mehr³⁶.

Mas um tal ânimo profundo, silencioso, que mantém a energia do espírito fechada tal como a fâsca no seixo, que não se configurou, não desenvolveu sua existência e sua reflexão sobre ela, também não se libertou, pois, por meio desta formação. Ele permanece exposto à mais cruel contradição, quando a dissonância do infortúnio ressoa em sua vida, por não ter nenhuma habilidade, nenhuma ponte para mediar seu coração e a efetividade, e igualmente repelir de si as relações exteriores, ser contido contra elas e conter-se a si. Se ele entra em colisões, ele não sabe, por isso, o que fazer, parte depressa para a atividade, sem reflexão, ou se deixa enredar passivamente. Assim, por exemplo, Hamlet é um ânimo belo, nobre; não é por fraqueza interior, mas sem um sentimento de vida vigoroso que ele se perde triste na apatia da melancolia; ele tem uma sensibilidade fina; nenhum signo exterior, nenhum fundamento para a suspeita existem, mas ele acha que algo não está bem, as coisas não estão todas como deveriam estar, ele pressente o monstruoso ato [208] que ocorreu. O espectro [*Geist*] de seu pai indica os pormenores para ele. Rapidamente ele está disposto interiormente para a vingança, ele se lembra constantemente do dever que seu próprio coração lhe prescreve; mas ele não se deixa levar, como Macbeth, não mata, não fica raivoso, não golpeia imediatamente como Laertes, e sim persiste na inatividade de uma alma bela, interior, que não se pode fazer efetiva, inserir-se nas relações presentes. Ele aguarda, procura por uma certeza objetiva na legalidade bela de seu ânimo, mas não chega a nenhuma decisão firme, mesmo depois de alcançá-la, e sim se deixa conduzir por circunstâncias exteriores. Nesta não efetividade ele também se engana quanto ao que está diante dele, em vez de matar o rei, mata o velho Polônio; age de modo apressado onde deveria ter verificado com reflexão, ao passo que permanece mergulhado em si mesmo onde necessitava da força de ação adequada, até o momento em que o destino do todo como de sua própria interioridade constantemente retráida em si mesma se desenvolveu sem sua ação neste amplo decurso de circunstâncias e acasos.

Particularmente no mundo moderno esta posição surge em seres humanos dos estamentos mais baixos, os quais são sem formação para fins univer-

36. "Ele viu [o cálice] cair, se encher./Se afundar no fundo do mar./Seus olhos pareciam se afundar./Nunca mais bebeu uma só gota". A passagem constitui a última estrofe do poema em sua segunda versão (N. da T.).

sais, sem a multiplicidade de interesses objetivos, e por isso, quando *uma* finalidade se perde, não podem encontrar em nenhuma outra uma sustentação de seu interior e um ponto de apoio de sua atividade. Esta ausência de formação permite que ânimos fechados, quanto menos desenvolvida ela é, se segurem tanto mais rigidamente e obstinadamente, segundo toda a sua individualidade, apenas naquilo que os reivindicou para si, por mais unilateral que isto também possa ser. Uma tal monotonia de seres humanos concentrados em si mesmos, silenciosos, reside especialmente em caracteres alemães, os quais, por conseguinte, em seu fechamento, aparecem facilmente teimosos, intratáveis, rudes, inacessíveis e completamente inseguros e contraditórios em suas ações e exteriorizações. Como um mestre na caracterização e exposição de tais ânimos mudos das classes inferiores do povo quero aqui [209] apenas mencionar Hippel, o autor das *Biografias em linha ascendente*³⁷, uma das poucas obras humorísticas alemãs originais. Ele se mantém completamente afastado do sentimentalismo e da insipidez das situações de Jean Paul³⁸ e, em contrapartida, tem uma individualidade admirável, frescor e vitalidade. Ele sabe descrever de modo muito comovente particularmente caracteres densos, que não sabem aliviar-se, e quando chegam a tanto, o fazem violentamente de modo terrível. Eles solucionam a contradição infinita entre seu interior e as circunstâncias desafortunadas, nas quais se veem envolvidos, mesmo de modo horripilante, e com isso realizam aquilo que de outro modo faz um destino exterior, como, por exemplo, no *Romeu e Julieta*, onde acasos exteriores frustram a prudência e a artificialidade interferentes do monge, e levam à morte dos amantes.

c. O interesse substancial na apresentação dos caracteres formais

Assim, portanto, estes caracteres formais mostram em geral, por um lado, apenas a força de vontade infinita da subjetividade particular, a qual se faz valer tal como é e progride em sua vontade, ou, por outro lado, expõem um ânimo *em si* mesmo total, ilimitado, o qual, tocado em algum lado determinado de seu interior, concentra a amplitude e a profundidade de sua individualidade inteira neste único ponto; todavia, ao entrar, sem desenvolvimento, em colisão no exterior, não é capaz de se encontrar e de

37. Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796), *Lebensläufe in aufsteigender Linie*, 4 vol., Berlim, 1778-81. Hegel já apreciava esta obra desde a época de Tübingen, sendo que numa carta a Schelling de 16/04/1795 invoca uma passagem dela (N. da T.).

38. Sobre este autor conferir *Cursos de Estética I*, p.295 (N. da T.).

se ajudar prudentemente. Um *terceiro* ponto, que ainda temos de mencionar agora, consiste no fato de que, se aqueles caracteres completamente unilaterais e, segundo seus fins, limitados, mas segundo sua consciência, desenvolvidos, devem nos interessar, não apenas *formalmente*, mas também *substancialmente*, nós [210] ao mesmo tempo devemos alcançar neles a intuição como se este caráter limitado de sua subjetividade mesma fosse apenas um destino, isto é, um enredamento de sua determinidade particular com um interior mais profundo. Shakespeare nos permite de fato reconhecer neles esta profundidade e esta riqueza do espírito. Ele os mostra como seres humanos de uma força de representação livre e de um espírito genial, na medida em que sua reflexão está acima e os eleva acima daquilo que eles são segundo seu estado e sua finalidade determinada, de modo que, por assim dizer, eles apenas são impelidos para aquilo que executam por meio do infortúnio das circunstâncias, por meio da colisão de sua situação. Mas isto não deve ser tomado no sentido de que, por exemplo, o que Macbeth ousa, apenas devesse ser atribuído à culpa das bruxas más; as bruxas são antes apenas o reflexo poético de seu próprio querer rígido. O que as figuras de Shakespeare executam, sua finalidade particular, têm em sua própria individualidade sua origem e a raiz de sua força. Mas em uma e mesma individualidade elas conservam ao mesmo tempo a altivez, a qual apaga, expande e eleva nelas mesmas aquilo que elas são efetivamente, isto é, segundo seus fins, interesses, ações. Igualmente as figuras ordinárias de Shakespeare, Stefano, Trinculo, Pistol e o herói absoluto dentre todos eles, Falstaff, permanecem mergulhados em sua vilania, mas eles ao mesmo tempo se dão a conhecer como inteligências cujos gênios abrangem tudo em si mesmos, possuem toda uma existência livre e poderiam em geral ser aquilo que são os grandes homens. Em contrapartida, nas tragédias francesas os maiores e os melhores, vistos à luz, se mostram o mais das vezes puramente apenas como bestas más que se pavoneiam, nas quais há apenas espírito para que possam justificar-se de modo sofisticado. Em Shakespeare não encontramos nenhuma justificação, nenhuma condenação, mas apenas consideração sobre o destino universal, em cujo ponto de vista da necessidade os indivíduos se colocam sem queixa e arrependimento, e vêem afundar tudo e a eles mesmos a partir dele, como que fora deles mesmos.

[211] Em todas estas relações, o âmbito de tais caracteres individuais é um campo infinitamente rico, mas que facilmente leva ao perigo da queda na insignificância e na trivialidade, de modo que apenas existiram poucos mestres que possuíam poesia e inteligência o suficiente para apreender o verdadeiro.

2. A AVENTURA

Depois de termos considerado o lado do interior, o qual pode vir à exposição neste estágio, devemos *em segundo lugar* também dirigir nosso olhar para o exterior, para a particularidade das circunstâncias e das situações que estimulam o caráter, para as colisões nas quais ele estará enredado, assim como para a forma inteira que o interior assume no seio da efetividade concreta.

Conforme já vimos mais de uma vez, uma determinação fundamental da arte romântica reside no fato de que a espiritualidade, o ânimo enquanto refletido em si mesmo, constitui um todo e, por isso, não se refere ao exterior como à sua realidade penetrada por ele mesmo, mas a algo meramente exterior separado dele, que se impulsiona para si mesmo abandonado pelo espírito, se enreda e se lança ao redor enquanto uma contingência confusa que flui sem fim, que se modifica. Para o ânimo em si mesmo firmemente fechado é igualmente indiferente para quais circunstâncias ele se dirige, na medida em que são contingentes as que se lhe oferecem. Pois em seu agir interessa-lhe menos realizar uma obra em si mesma fundamentada e que perdura por meio de si mesma, mas antes em geral apenas se fazer valer a si mesmo e realizar atos.

a. A contingência dos fins e das colisões

Com isso se apresenta aquilo que, numa outra relação, pode ser denominado como a desdivinização [*Entgötterung*] da natureza. O espírito se retraiu em si mesmo da exterioridade dos fenômenos, os quais, na medida em que o interior da subjetividade não se vê mais a si mesmo neles, também se constituem indiferentes, por seu lado, [212] para si mesmos, fora do sujeito. Segundo a sua verdade, o espírito certamente está mediado e reconciliado em si mesmo com o absoluto; mas na medida em que estamos aqui no terreno da individualidade autônoma, a qual parte de si tal como se encontra imediatamente e assim se retém, a mesma desdivinização concerne também ao caráter agente, o qual, por isso, com seus fins eles mesmos casuais, sai para um mundo casual, com o qual ele não se coloca em unidade com vistas a um todo em si mesmo congruente. Esta relatividade dos fins em um ambiente relativo, cuja determinidade e enredamento não residem no sujeito, mas se determinam externamente e de modo casual e levam a colisões igualmente casuais, enquanto ramificações entrelaçadas mutuamente de modo estranho, constitui a aventura, a qual fornece para a Forma dos acontecimentos e das ações o *tipo fundamental* do romântico.

À ação e ao acontecimento no sentido mais rigoroso do ideal e da arte clássica pertencem uma finalidade em si mesma verdadeira, em si e para si necessária, em cujo Conteúdo também reside o elemento determinante para a forma exterior, para o modo da execução na efetividade. Este não é o caso nos atos e acontecimentos da arte romântica. Pois mesmo se aqui também são expostos fins em si mesmos universais e substanciais em sua realização, estes fins têm todavia a determinidade da ação, o elemento ordenador e articulante de seu decurso interior não neles mesmos, mas devem liberar este lado da efetivação e, por isso, deixá-lo à cargo da contingência.

α) O mundo romântico teve de realizar apenas *uma* obra *absoluta*, a expansão do cristianismo, o acionamento do espírito da comunidade. No centro de um mundo hostil, em parte da Antigüidade incrédula, em parte da barbárie e da rudeza da consciência, esta obra, quando saia da doutrina para os atos, era, pois, principalmente uma obra passiva da tolerância da dor e do martírio, do [213] sacrifício da própria existência temporal para a salvação eterna da alma. O ato ulterior, que se refere ao conteúdo semelhante, é na Idade Média a obra da cavalaria cristã, a expulsão em geral dos mouros, dos árabes, dos maometanos das terras cristãs e, então, sobretudo nas cruzadas, a conquista do Santo Sepulcro. Esta não era contudo uma finalidade que se referia aos homens enquanto humanidade, mas uma finalidade que apenas a coletividade dos indivíduos singulares tinha de realizar, de modo que estes também afluam a bel-prazer segundo sua singularidade. Segundo este lado, podemos designar as cruzadas como a aventura coletiva da Idade Média cristã, uma aventura que era em si mesma quebrada e fantástica: de espécie espiritual, todavia sem uma finalidade verdadeira, e mentirosa em relação às ações e aos caracteres. Pois em relação ao momento religioso as cruzadas tiveram um objetivo exterior sumamente vazio. A cristandade deve ter sua salvação apenas no espírito, no Cristo, o qual, ressuscitado, foi elevado ao lado direito de Deus e encontra sua efetividade viva, sua morada no espírito, não em seu túmulo e nos lugares sensíveis, imediatamente presentes, de sua morada outrora temporal. O impulso e a nostalgia religiosa da Idade Média se dirigiu apenas ao lugar, o local exterior da Paixão e do Santo Sepulcro. À finalidade religiosa estava igualmente ligada contraditoriamente, de modo imediato, a finalidade puramente mundana da conquista, da ganância, que em sua exterioridade trazia em si um caráter completamente diferente do religioso. Assim se queria conquistar algo de espiritual, interior, e se visava a localidade meramente exterior, da qual o espírito havia desaparecido; aspirava-se

pela ganância temporal e ligava-se este aspecto mundano ao religioso enquanto tal. Esta discrepância [*Zwiespältigkeit*] constitui aqui a fratura, o fantástico, no qual a exterioridade inverte o interior e este inversamente inverte o exterior, ao invés de levar ambos a uma harmonia. Desse modo, pois, na execução também se mostram coisas opostas [214] unidas sem reconciliação. A piedade transforma-se em rudeza e em crueldade bárbara, e a mesma rudeza que deixa irromper todo o egoísmo e a paixão do ser humano lança-se inversamente de novo na eterna comoção profunda e na contrição do espírito, dos quais propriamente se tratava. Junto a estes elementos opostos falta também, pois, aos atos e aos acontecimentos de uma e mesma finalidade, toda a unidade e a conseqüência da direção; a coletividade se dispersa, se despedaça em aventuras, vitórias, derrotas, contingências variegadas, e o desenlace não corresponde aos meios e às grandes preparações. Aliás, a finalidade mesma se suprime [*hebt auf*] por meio de sua execução. Pois as cruzadas queriam tornar mais uma vez verdadeiro o dito: “Tu não o deixas repousar no túmulo, não sofres por teu santo se decompor”. Mas justamente esta nostalgia para procurar Cristo, aquele que vive, em tais lugares e espaços, inclusive no túmulo, no lugar da morte, para encontrar a satisfação do espírito, é mesmo apenas uma decomposição do espírito, por mais caso que o senhor von Chateaubriand também faça disso, decomposição da qual a cristandade deveria ressuscitar para retornar à vida fresca, completa, da efetividade concreta³⁹.

Uma finalidade semelhante, mística por um lado, fantástica por outro lado, e aventureira na execução, é a procura do santo Graal.

β) Uma obra mais elevada é aquela que todo ser humano tem de realizar nele mesmo, a sua vida, donde ele determina seu destino eterno. Este objeto, por exemplo, Dante concebeu em sua *Divina Comédia*, segundo a intuição católica, na medida em que nos conduz pelo inferno, pelo purgatório e pelo céu. Também aqui, não obstante o ordenamento rigoroso do todo, não faltam nem representações fantásticas nem aventuras, na medida em que esta obra da bem-aventurança e da condenação vem à exposição não apenas em si e para si em sua universalidade, mas enquanto em um número quase incalculável de indivíduos singulares, realizada em sua particularidade; [215] e além disso, o poeta se arroga o direito da Igreja, toma nas mãos a chave do reino do céu, be-

39. Alusão ao *Gênio do cristianismo*, surgido em março de 1802 – e difundido por ocasião das leis concordatárias com a cumplicidade da polícia de Bonaparte – que é uma longa apologia da arte cristã e uma condenação sem apelo da arte clássica, grega principalmente (N. da T.).

atifica e condena, e assim se faz de juiz do mundo, o qual situa no inferno, no purgatório e no paraíso os indivíduos mais conhecidos do mundo antigo e cristão, os poetas, os cidadãos, os guerreiros, os cardeais, os papas.

γ) As outras matérias, as quais conduzem às ações e aos acontecimentos, são então no terreno *mundano* as aventuras infinitamente variadas da representação, da contingência exterior e interior do amor, da honra e da fidelidade; bater-se aqui por causa de sua própria fama, ir ali ao socorro de uma inocência perseguida, realizar os atos mais admiráveis para a honra de sua dama ou restituir o direito oprimido por meio da força de seu próprio punho e pela habilidade de seu braço – e mesmo que a inocência libertada também seja um bando de ladrões. Na maior parte destas matérias não se apresenta nenhum estado [*Lage*], nenhuma situação, nenhum conflito, por meio de que a ação fosse *necessária*, mas o ânimo quer sair para fora e *procura* por si intencionalmente a aventura. Assim, as ações do *amor*, por exemplo, em grande parte, segundo seu conteúdo mais específico, não têm nenhuma outra determinação em si mesma a não ser aquela de fornecer provas da firmeza, da fidelidade, da duração do amor, – de mostrar que a efetividade que se encontra em torno, com todo o complexo de suas relações, vale apenas como material para manifestar o amor. Desse modo, o ato determinado desta manifestação, uma vez que se trata essencialmente apenas da prova, não é determinado por meio de si mesmo, mas abandonado ao que vem à mente, ao capricho da dama, ao arbítrio das contingências exteriores. Inteiramente do mesmo modo ocorre com os fins da *honra* e da *coragem*. Eles pertencem em grande parte ao sujeito ainda distante de todo outro conteúdo substancial, sujeito que pode introduzir-se em todo conteúdo que se mostra casualmente à sua frente e sentir-se nele ofendido ou procurar nele a ocasião de apresentar sua coragem [*Mut*], sua destreza. Assim como aqui não há nenhuma medida [216] para o que devesse ou não ser feito conteúdo, assim também falta a medida para o que pudesse ser efetivamente uma ofensa [*Verletzung*] da honra, o que pudesse ser o verdadeiro objeto da coragem. As coisas não são diferentes com a aplicação do *direito*, o qual é igualmente uma finalidade da cavalaria. Direito e lei, a saber, ainda não se mostram aqui como um estado e uma finalidade em si e para si firmes, que se realizam constantemente segundo a lei e seu conteúdo necessário, mas como uma idéia ela mesma sempre apenas subjetiva, de modo que tanto a intervenção como também o julgamento do que é justiça [*Recht*] ou injustiça neste ou naquele caso permanecem deixados a cargo da avaliação completamente casual da subjetividade.

b. O tratamento cômico da contingência

O que temos com isso em geral diante de nós, principalmente no âmbito do mundano, na cavalaria e naquele formalismo dos caracteres, é em maior ou menor grau a contingência tanto das circunstâncias, no seio das quais se age, como também do ânimo volitivo. Pois aquelas figuras individuais unilaterais podem tomar como seu conteúdo o que é completamente casual, que apenas é sustentado por meio da energia de seu caráter e é executado ou fracassa sob colisões condicionadas a partir de fora. O mesmo ocorre com a cavalaria, a qual contém em si mesma, na honra, no amor e na fidelidade, uma legitimação mais elevada, semelhante ao que é verdadeiramente ético. Por um lado, por meio da singularidade das circunstâncias às quais reage, ela se torna diretamente uma contingência, na qual, ao invés de ser realizada uma obra universal, apenas têm de ser realizados fins particulares, e onde faltam conexões em si e para si existentes; por outro lado, justamente com isso tem lugar, também em vista do espírito subjetivo dos indivíduos, o arbítrio ou a ilusão no que se refere às pretensões, aos planos e aos empreendimentos. Executado de modo conseqüente, todo esta aventura se mostra, por isso, em suas ações e acontecimentos, assim como no sucesso destes, como um mundo de eventos e destinos que se dissolve a si mesmo [217] e, desse modo, como um mundo cômico.

Esta dissolução da cavalaria em si mesma veio principalmente à consciência de si e à exposição a mais adequada em Ariosto e em Cervantes e, naqueles caracteres individuais em sua particularidade, em Shakespeare.

α) Em Ariosto deleitam particularmente os enredamentos infinitos dos destinos e dos fins, o entrelaçamento fabuloso de relações fantásticas e situações loucas, com as quais o poeta brinca aventurosamente até a leviandade. Trata-se de puro disparate explícito e loucura, que devem ser levados a sério pelos heróis. Particularmente o amor desceu com frequência do amor divino de Dante, da ternura fantástica de Petrarca, para as histórias sensivelmente obscenas e para as colisões ridículas, ao passo que o heroísmo e a coragem aparecem elevados até um topo no qual não suscitam mais nenhuma admiração crível, mas apenas um riso sobre o caráter fabuloso dos atos. Mas na indiferença quanto ao modo de como as situações surgem, de como levam às admiráveis ramificações e aos conflitos, de como são iniciadas, interrompidas, novamente entretecidas, cruzadas e, por fim, solucionadas de modo surpreendente, bem como no tratamento cômico da cavalaria Ariosto sabe todavia assegurar e ressaltar completamente o nobre e grandioso que reside na cavalaria, no ânimo [Mur], no amor, na honra e na coragem, assim como sabe ainda descrever

acertadamente outras paixões, a sutileza, a astúcia, a presença de espírito e tantas outras coisas.

β) Se Ariosto volta-se mais para o *fabuloso* da aventura, assim Cervantes, em contrapartida, elabora o *romanesco*. Em seu *Dom Quixote*, a cavalaria incorre na loucura numa nobre natureza, na medida em que encontramos a aventura da cavalaria introduzida no centro do estado firme, determinado, [218] de uma efetividade descrita de modo exato segundo suas relações exteriores. Isso fornece a contradição cômica entre um mundo racional [*verständigen*], ordenado por meio de si mesmo, e um ânimo isolado, que primeiramente quer criar esta ordem e firmeza por meio de si e da cavalaria, pela qual apenas ele poderia ser derrubado. Mas a despeito desta aberração cômica, no *Dom Quixote* se manteve totalmente o que antes louvamos em Shakespeare. Também Cervantes transformou seu herói numa natureza originariamente nobre, dotada de dons do espírito diversos, que sempre nos interessam ao mesmo tempo de modo verdadeiro. Dom Quixote é um ânimo completamente seguro na loucura de si mesmo e de sua causa, ou muito mais é esta apenas a loucura, o fato de ele ser e permanecer tão certo de si e de sua causa. Sem este repouso destituído de reflexão, no que se refere ao conteúdo e ao sucesso de suas ações, ele não seria autenticamente romântico, e esta certeza de si mesmo, em vista do substancial de seu modo de pensar, é inteiramente adornada de modo grandioso e genial com os mais belos traços de caráter. Igualmente toda a obra é, por um lado, uma troça da cavalaria romântica, do começo ao fim uma verdadeira ironia, ao passo que em Ariosto a dimensão da aventura permanece como que uma brincadeira leviana; mas, por outro lado, os acontecimentos de Dom Quixote serão apenas o fio, com o qual se entrelaçam de modo ameno uma série de novelas autenticamente românticas, para mostrar conservado em seu verdadeiro valor o que a parte restante do romance dissolve de modo cômico.

γ) Semelhante ao modo de como vemos aqui a cavalaria, mesmo em seus mais importantes interesses, transformar-se no cômico, também Shakespeare coloca ao lado de seus firmes caracteres individuais, das situações e dos conflitos trágicos, figuras e cenas cômicas, ou eleva, por meio de um humor profundo, aqueles caracteres acima de si mesmos e de seus fins rudes, limitados e falsos. Falstaff, por exemplo, o bobo da corte no *Rei Lear*, a cena dos músicos no *Romeu e Julieta*, são da primeira espécie, Ricardo III da segunda.

A esta dissolução do romântico, segundo sua forma que se mostrou até agora, une-se finalmente, *em terceiro lugar*, o *romanesco* no sentido moderno da palavra, o qual é antecedido, segundo a época, pelos romances da cavalaria e pelos romances pastorais. – Este romanesco é a cavalaria novamente tornada séria, tornada um Conteúdo efetivo. A contingência da existência exterior transformou-se em uma ordem firme, segura, da sociedade civil e do Estado, de modo que agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo estatal, surgem no lugar dos fins quiméricos que o cavaleiro fez para si mesmo. Desse modo, nos romances recentes também se modifica o cavaleirismo dos heróis agentes. Eles se encontram, enquanto indivíduos com seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou com seus ideais de melhoria do mundo, em oposição à esta ordem subsistente e à prosa da efetividade, as quais lhes colocam, de todos os lados, dificuldades no caminho. Nisso, as exigências e os desejos subjetivos, nesta oposição, se elevam para uma altura incomensurável; pois cada um encontra diante de si um mundo encantado, para ele completamente inapropriado, o qual ele deve combater, pois este mundo fecha-se para ele e em sua firmeza áspera não cede às suas paixões, mas impõe a vontade de um pai, de uma tia, de relações civis etc. enquanto um impedimento. Particularmente os jovens são estes novos cavaleiros, os quais devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza em vez de seus ideais, e os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc., pois estas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração. Trata-se, pois, de fazer um furo nesta ordem das coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, pelo menos recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, [220] encontrá-la e, então, ganhá-la, conquistá-la e arrancá-la dos parentes perversos ou de outras relações nefastas. Mas estas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência⁴⁰, que ele se

40. "Sich...die Hörner abläuft" literalmente: "desgasta os chifres". A tradução italiana de Nicola Vaccaro e Nicolao Merker optou por: "toma juízo"; a tradução espanhola de Raül Gabaz: "chegue à razão". As possibilidades de tradução desta passagem possuem um interesse específico pelo fato de Hegel estar pensando em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe. Note-se que esta é uma das raras vezes em que Hegel se refere a esta obra importante de sua época (N. da T.).

forma [*hineinbilder*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encadeamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado. Por mais que alguém também tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, se apresenta mais ou menos como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é a cruz doméstica, e assim se apresenta toda a lamúria dos restantes. — Aqui vemos o mesmo caráter da aventura, apenas que este encontra seu significado correto e o fantástico deve experimentar nisso a correção necessária.

3. A DISSOLUÇÃO DA FORMA DE ARTE ROMÂNTICA

A última coisa que precisamos agora estabelecer de modo mais preciso é o ponto no qual o romântico, uma vez que já é o princípio *em si* da dissolução do ideal clássico, faz surgir efetiva e claramente esta dissolução como *dissolução*.

Aqui entra sobretudo imediatamente em consideração a contingência acabada e a exterioridade da matéria, a qual a atividade artística apreende e configura. (Na plástica do clássico, o interior subjetivo está de tal modo relacionado com o exterior que este exterior é a própria forma do interior [221] mesmo e não se encontra abandonado autonomamente por ele. No romântico, em contrapartida, onde a interioridade se retrai em si mesma, o conteúdo inteiro do mundo *exterior* alcança a liberdade de se mover por si e de conservar-se segundo sua peculiaridade e particularidade.) Inversamente, quando a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva do ânimo torna-se o momento essencial para a exposição, ele é de idêntica contingência, em cujo conteúdo determinado da efetividade exterior e do mundo espiritual o ânimo se acostuma. O interior romântico pode, por isso, mostrar-se em *todas as circunstâncias*, revolver-se em milhares e milhares de situações, estados, relações, errâncias e confusões, conflitos e satisfações, pois apenas sua configuração subjetiva nele mesmo, a exteriorização e o modo de acolhimento do ânimo, são procurados e devem valer, mas não um Conteúdo objetivo em si e para si válido. Por conseguinte, tudo tem lugar nas representações [*Darstellungen*] da arte romântica, todas as esferas da vida e os fenômenos, o maior e o menor,

o mais elevado e o insignificante, o ético, o não-ético e o mal; e principalmente a arte, quanto mais se mundaniza, sempre mais e mais se acostuma às finitudes do mundo, toma predileção por elas, garante-lhes completa validade, e o artista se sente bem nelas, quando as expõe tal como são. Assim, por exemplo, em Shakespeare — porque nele as ações em geral acabam em sua conexão a mais finita, se singularizam e se dispersam em um círculo de contingências, e todos os estados têm sua validade — vemos ao lado das regiões mais altas e dos interesses mais importantes igualmente os mais insignificantes e os mais secundários: como no *Hamlet* as sentinelas ao lado da corte imperial; no *Romeu e Julieta* a criadagem; em outras peças, além disso, os bobos, os malcriados e toda a sorte de vulgaridades da vida diária, tavernas, carroceiros, urinóis e pulgas; igualmente como no círculo religioso da arte romântica, quando do nascimento do Cristo e da adoração dos reis, onde não devem faltar o boi, o burro, o presépio e a palha. [222] E assim se passa com tudo, donde também na arte se concretiza a palavra: os humildes devem ser elevados.

No seio desta contingência dos objetos — os quais em parte certamente vêm à exposição enquanto mero ambiente para um conteúdo em si mesmo mais importante, mas em parte também de modo autônomo — apresenta-se a *decomposição* da arte romântica, à qual já aludimos anteriormente. Por um lado, a saber, coloca-se a efetividade real em sua *objetividade prosaica*, considerada do ponto de vista do ideal: o conteúdo da vida comum cotidiana, que não é apreendida em sua substância, na qual contém algo de ético e de divino, mas na sua mutabilidade e transitoriedade finita. Por outro lado, é a *subjetividade* que, com seu sentimento e visão, com o direito e o poder de seu chiste, sabe elevar-se como mestre da efetividade inteira, não deixa nada em sua conexão usual e em sua validade que possui para a consciência comum, e apenas se satisfaz na medida em que tudo o que é atraído para dentro deste âmbito se mostra em si mesmo por meio da forma e da posição que a opinião subjetiva, o capricho, a genialidade, lhe dão, como dissolúvel e dissolvido para a intuição e o sentimento.

Por isso, nesta relação temos de falar *primeiramente* do princípio daquelas obras de arte variadas, cujo modo de exposição do presente ordinário e da realidade exterior se aproxima daquilo que estamos acostumados a chamar de imitação da natureza;

Em segundo lugar, temos de falar do humor subjetivo, que na arte moderna desempenha um grande papel e principalmente fornece em muitos poetas o tipo fundamental de suas obras.

Em terceiro lugar, resta para nós, por fim, apenas indicar o ponto de vista a partir do qual a arte ainda hoje é capaz de efetivar-se.

[223] *a. A imitação artística subjetiva do existente*

O círculo dos objetos que esta esfera pode abranger se amplia até o ilimitado, já que a arte não toma como conteúdo o que é em si mesmo necessário, cujo âmbito é fechado em si mesmo, mas a efetividade contingente em sua modificação sem limite de formas e relações, a natureza e seu jogo variegado de configurações singularizadas, o agir e o atuar humanos do dia-a-dia em sua necessidade natural e satisfação agradável, em seus hábitos contingentes, situações, atividades da vida familiar e dos negócios burgueses, em geral, porém, a incalculável mutação na objetividade exterior. Desse modo, a arte não se torna apenas da espécie do retrato, como é o caso do romântico em maior ou menor grau por toda parte, e sim ela se dissolve completamente na representação [*Darstellung*] de retratos, seja na plástica, na pintura ou nas descrições da poesia, e regressa para a imitação da natureza, para a aproximação intencional, a saber, da contingência da existência imediata, considerada por si não bela e prosaica. — Coloca-se, portanto, a questão de saber se tais produções podem em geral ainda ser denominadas de obras de arte. Se neste caso tivermos em vista o conceito das autênticas obras de arte no sentido do ideal, onde se trata, por um lado, de um conteúdo em si mesmo nem contingente nem passageiro, por outro lado, do modo de configuração pura e simplesmente correspondente a tal Conteúdo, os produtos do nosso estágio atual permanecem sem dúvida minimizados diante de tais obras. Em contrapartida, a arte ainda possui um outro momento que particularmente aqui torna-se de importância essencial: a apreensão e execução subjetivas da obra de arte, o aspecto do talento individual, que nos fins mais exteriores da contingência, nos quais desemboca o talento, ainda sabe permanecer fiel à vida em si mesma substancial da natureza assim como às configurações do espírito [224] e sabe tornar significativo, por meio desta verdade assim como por meio da habilidade admirável da exposição, o que é por si mesmo sem significado. A isso se acrescenta ainda a vitalidade subjetiva, com a qual o artista, com seu espírito e ânimo, se acostuma à existência de tais objetos, segundo toda a sua forma e fenômeno interiores e exteriores, e nesta animação os apresenta para a intuição. Segundo este aspecto, não podemos privar os produtos deste círculo do nome de obras de arte.

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

α) Na poesia é a vida comum e doméstica que tem como sua substância a retidão, a prudência mundana e a moral diária, que é exposta em enredamentos burgueses usuais, em cenas e em figuras das classes intermediárias e inferiores. Entre os franceses foi principalmente Diderot quem deu um impulso neste sentido para a naturalidade e a imitação do existente. Entre nós alemães, em contrapartida, foram Goethe e Schiller que, num sentido superior, em sua juventude seguiram um caminho semelhante, mas em meio a esta naturalidade e particularidade vivas procuraram por um Conteúdo mais profundo e por conflitos essenciais, ricos em interesse, ao passo que particularmente Kotzebue e Iffland⁴¹ – o primeiro com uma pressa superficial na concepção e na produção, o segundo com uma exatidão mais séria e uma moralidade de filisteu – retrataram, com pouco sentido para a autêntica poesia, a vida diária de sua época nas estreitas relações prosaicas. [225] Mas de modo geral, mesmo que tardiamente, a nossa arte acolheu de preferência este tom e alcançou nele uma virtuosidade. Pois por longo tempo a arte era para nós em maior ou menor grau algo estranho, recebido, não produzido a partir de nós mesmos. Nesta orientação para a efetividade diante de nós reside a necessidade de que a matéria para a arte seja imanente, familiar e que constitua a vida nacional do poeta e do público. O impulso que conduziu a tais exposições partiu deste ponto da apropriação da arte que, segundo o conteúdo e a exposição, deveria ser algo pura e simplesmente nosso e que, junto a nós, deveria ser familiar para nós, mesmo com o sacrifício da beleza e da idealidade. Outros povos desprezaram mais tais círculos ou apenas agora chegam pela primeira vez ao interesse vivo por tais matérias da existência corrente e cotidiana.

β) Entretanto, se quisermos colocar diante da intuição a maravilha que pode ser alcançada neste contexto, devemos olhar para a pintura de gênero dos holandeses tardios. Já mencionei na primeira parte, quando da consideração do ideal enquanto tal (Vol. I, p. 222 ss.)⁴², o que nesta pintura, segundo o es-

41. August Wilhelm Iffland (1759-1814), comediante (primeiro intérprete de Karl Moor de *Os bandidos* de Schiller), diretor de teatro, encenador e autor dramático (N. da T.).

42. Cf. *Cursos de Estética I*, p. 180 (N. da T.).

pírito universal, é a base substancial a partir da qual ela foi produzida. A satisfação no presente [*Gegenwart*] da vida, mesmo no que é mais comum e menor, decorre do fato de que eles necessitam elaborar por meio de penosas lutas e esforço árduo o que para os outros povos a natureza oferece mais imediatamente e, em lugar limitado, eles se educaram no cuidado e na apreciação do que é mais insignificante. Por outro lado, eles são um povo de pescadores, marinheiros, burgueses, camponeses e, desse modo, já estão naturalmente referidos ao valor do que é necessário e útil nas coisas grandes e pequenas, que eles sabem proporcionar a si mediante a mais assídua atividade. Os holandeses, segundo sua religião, foram protestantes, o que constitui um aspecto importante, pois é ao protestantismo unicamente que pertence o instalar-se também completamente na [226] prosa da vida e deixá-la valer completamente por si, independente das relações religiosas, e de formar-se em liberdade ilimitada. Nenhum outro povo, sob outras relações, teria tido a idéia de transformar os objetos, que a pintura holandesa nos coloca diante do olhar, em conteúdo principal das obras de arte. Mas em todos estes interesses, os holandeses não viveram na miséria e na penúria da existência e na opressão do espírito, e sim reformaram eles mesmos sua igreja, venceram o despotismo religioso bem como o poder mundano e a *grandezza*⁴³ dos espanhóis e chegaram à prosperidade, comodidade, honestidade, coragem [*Mut*], alegria e mesmo ao orgulho da existência diária e feliz por meio de sua atividade, de seu esforço, de sua coragem e da parcimônia, nos sentimentos [*Gefühle*] de uma liberdade conquistada por eles mesmos. Esta é a justificativa para a escolha de seus objetos artísticos.

Tais objetos não podem satisfazer um sentido mais profundo, que se dirige para um Conteúdo em si mesmo verdadeiro; mas mesmo que o ânimo e o pensamento também não sejam satisfeitos, a intuição próxima se reconcilia do mesmo modo com tais objetos. Pois é pela arte de pintar e do pintor que devemos ser alegrados e arrebatados. Com efeito, se quisermos saber o que é pintar, devemos observar estes pequenos quadros, para dizer deste ou daquele mestre: *este* sabe pintar. Por isso, também não se trata de modo algum para o artista, em sua produção, de nos fornecer mediante a obra de arte uma representação do objeto que ele nos mostra. Já possuímos de antemão a intuição a mais completa das uvas, das flores, dos veados, das árvores, das praias, do mar, do sol, do céu, da limpeza e dos adornos dos instrumentos da vida diária, dos cavalos, dos guerreiros, dos camponeses, do fumar, do extrair dentes, das cenas domésticas da mais variada espécie; de semelhantes coisas a nature-

43. Em espanhol no original: "grandeza"(N. da T.).

za está cheia. O que nos deve encantar não são o conteúdo e sua realidade, mas o [227] aparecer totalmente desinteressado no que diz respeito ao objeto. Do belo é, por assim dizer, fixado para si o aparecer enquanto tal, e a arte constitui a maestria na exposição de todos os mistérios do aparecer, que se aprofunda em si mesmo, dos fenômenos exteriores. A arte consiste particularmente em espreitar e colher [ablauschen], mediante um sentido apurado, do mundo dado, em sua vitalidade particular e, mesmo assim, concordante com as leis universais do aparecer, os traços momentâneos, completamente mutáveis de sua existência, e em apreender fiel e verdadeiramente o que é fugaz. Uma árvore, uma paisagem já são algo por si mesmo firme e permanente. Mas apreender o brilho dos metais, o cintilar de uma uva iluminada, uma visão desvanecente da lua, do sol, um sorriso, a expressão de afetos do ânimo que rapidamente passam, os movimentos cômicos, as posições, as expressões faciais – apreender essas coisas as mais passageiras, transitórias, e torná-las duradouras para a intuição em sua mais plena vitalidade, esta é a dura tarefa deste estágio da arte. Se a arte clássica, em seu ideal, essencialmente apenas configura o que é substancial, aqui a natureza mutável é aprisionada e levada à intuição em suas expressões fugidias: uma corrente de água, uma cascata, vagas marítimas espumantes, uma natureza morta com o cintilar casual dos copos, dos talheres etc., a forma exterior da efetividade espiritual nas situações as mais particulares, uma mulher que, sob a luz, enfia uma linha na agulha, uma parada de ladrões em seu movimento casual, o dado momentâneo de um gesto, que rapidamente de novo se desfaz, e o riso e arreganhar de dentes de um camponês, nos quais Ostade, Teniers e Steen são mestres. Trata-se de um triunfo da arte sobre a transitoriedade, onde o substancial é por assim dizer logrado em vista de seu poder sobre a contingência e o fugaz.

Assim como aqui o aparecer enquanto tal fornece o autêntico ideal aos objetos, a arte vai ainda mais longe, na medida em que torna estável⁴⁴ a aparência transitória. Além dos objetos, também os meios [228] da exposição tornam-se para si mesmos finalidade, de tal modo que a habilidade subjetiva e a aplicação de meios artísticos se ressaltam num assunto objetivo⁴⁵ das obras de arte. Já os antigos holandeses estudaram exaustivamente o elemento físico das cores; van Eick, Memling, Scorel, sabiam reproduzir, com completa ilusão, o

44. "Statarisch" é o termo alemão empregado por Hegel, cuja origem é latina: *statarius* (N. da T.).

45. "Objektiven Gegenstande" literalmente: "objeto objetivo". A expressão alemã não se mostra como repetição, pois *Gegenstand*, além de ser "objeto", tem o sentido de "algo que está diante de alguém, que oferece resistência ao sujeito", sentido que, a rigor, também se encontra na origem do *objectum* latino (N. da T.).

brilho do ouro, da prata, o reluzir das pedras preciosas, da seda, do veludo, das peles etc. Esta maestria para provocar, por meio da magia das cores e do mistério de seu encanto, os efeitos mais surpreendentes, permite-se agora uma validade autônoma. Assim como o espírito, pensando e conceitualizando, re-produz para si o mundo em representações e pensamentos, a questão central que agora se coloca, independente do objeto mesmo, é a recriação subjetiva da exterioridade no elemento sensível das cores e da luz⁴⁶. Isto é por assim dizer uma música objetiva, um soar das cores. Se de fato na música o som singular por si não é nada, e sim apenas produz efeito em sua relação com outro som, em sua oposição, concordância, transformação e fusão, assim ocorre o mesmo aqui com a cor. Se observarmos de perto a aparência da cor, que reluz como o ouro e cintila como galões iluminados, veremos apenas traços e pontos esbranquiçados e amarelados, superfícies tingidas; a cor singular enquanto tal não possui este brilho que ela produz; é apenas a combinação que produz este reluzir e cintilar. Se considerarmos, por exemplo, o Atlas de Terborch⁴⁷, cada mancha de cor é por mesma si um cinza mate, em maior ou menor grau esbranquiçado, azulado e amarelado, mas colocada numa certa distância, mediante a posição em relação a uma outra mancha, surge o belo e suave brilho, que é próprio do Atlas efetivo. E assim também acontece com o veludo, com o jogo de luzes, com a bruma das nuvens, em geral com tudo o que é exposto. Não é o reflexo do ânimo que quer expor-se nos objetos, tal como, por exemplo, acontece com freqüência nas paisagens, mas é a habilidade inteiramente subjetiva que se exprime desse modo objetivo enquanto a habilidade do [229] meio mesmo, em sua vitalidade e efeito de, por meio de si mesmo, poder criar uma objetividade.

y) Mas, desse modo, o interesse pelos objetos representados [*dargestellten*] se modifica, de tal modo que é a pura subjetividade do artista mesmo que tenciona mostrar-se, e para ele não se trata da configuração de uma obra por si acabada e que repousa sobre si mesma, e sim de uma produção na qual o *sujeito* produtor apenas se dá a conhecer a si mesmo. Na medida em que esta subjetividade não mais se refere aos meios de exposição externos, e sim ao próprio *conteúdo*, a arte torna-se então a arte do capricho e do humor.

46. "*Beleuchtung*" pode ser traduzido por "iluminação", o que também faz sentido neste contexto (N. da T.).

47. Terboch ou Terburg (1617-1681), instruído por Moyna, autor de um célebre retrato coletivo do plenipotenciário do tratado da Vestfália (1648) (N. da T.).

b. O humor subjetivo

No humor é a pessoa do artista que se produz a si mesma, segundo seus lados particulares bem como segundo seus lados mais profundos, de modo que nisso se trata essencialmente do valor espiritual desta personalidade.

α) Uma vez que o humor não se coloca a tarefa de deixar um conteúdo desdobrar-se e configurar-se de acordo com a sua natureza essencial e de articulá-lo e completá-lo artisticamente neste desenvolvimento a partir dele mesmo, mas é o artista mesmo que penetra na matéria, assim sua atividade principal consiste em deixar decompor-se e dissolver-se em si mesmo tudo o que se quer fazer objetivo e conquistar uma forma firme da efetividade ou que parece tê-la no mundo exterior, e isso mediante o poder de idéias subjetivas, de pensamentos momentâneos, de modos de apreensão surpreendentes. Desse modo, toda a autonomia de um conteúdo objetivo e da conexão da forma em si mesma firme, dada por meio da coisa, é em si mesma destruída e a exposição é apenas um jogo com os objetos, um deslocamento e inversão da matéria assim como um vaguear para lá e para cá, um zigzaguear de exteriorizações subjetivas, de visões e de procedimentos, por meio dos quais o autor se abandona a si mesmo assim como seus objetos.

[230] β) A ilusão natural consiste aqui em achar que é muito fácil fazer farsas e chistes sobre si mesmo e sobre o que está presente, e é assim, pois, que também é compreendida com freqüência a Forma do que é humorístico; mas também acontece igualmente com freqüência que o humor se torna trivial quando o sujeito se deixa ir no acaso de suas idéias e troças, as quais se perdem, alinhadas, soltas, no indeterminado e unem muitas vezes, mediante uma bizarrice intencional, as coisas as mais heterogêneas. Algumas nações são mais flexíveis diante de tal espécie de humor, outras mais exigentes. Nos franceses, o humorístico em geral tem pouca sorte, entre nós mais, e nós somos mais tolerantes frente às aberrações. Assim, por exemplo, Jean Paul é entre nós um humorista apreciado, e todavia, à diferença de todos os outros, ele justamente se ressaltava pelas junções barrocas das coisas objetivamente as mais distantes e pela confusão a mais embaralhada de objetos, cuja relação é algo inteiramente subjetivo. A história, o conteúdo e o percurso dos acontecimentos é o menos interessante em seus romances. A questão principal permanecem as idas e vindas do humor, que apenas faz uso de cada conteúdo para fazer valer nele seu chiste subjetivo. Neste relacionar e encadear a matéria reunida de todos os cantos do mundo e regiões da efetividade, o humorístico por assim dizer retorna ao simbólico, onde igualmente o significado e a forma estão separados; com a

ressalva de que agora é a subjetividade do poeta que dispõe da matéria e do significado, e os alinha numa ordem estranha. Mas uma tal seqüência de idéias logo cansa, principalmente quando se exige de nós que participemos com a nossa representação das combinações que muitas vezes mal são adivinháveis, combinações que vieram de modo casual à mente do poeta. Particularmente em Jean Paul uma metáfora, um chiste, uma troça, uma comparação, se matam mutuamente, não se vê nada devir, apenas tudo dar em nada. Mas o que deve dissolver-se, deve antes ter-se desdobrado e preparado. Segundo o outro lado, o humor facilmente toca as raias do sentimental e da sentimentalidade⁴⁸, quando o [231] sujeito em si mesmo é sem núcleo e sustentação de um ânimo preenchido por uma objetividade verdadeira; Jean Paul igualmente fornece um exemplo disso.

y) Ao verdadeiro humor, que se quer manter distante destes abusos, pertence, por isso, muita profundidade e riqueza do espírito, para ressaltar, enquanto efetivamente expressivo, o que aparece apenas subjetivamente, e fazer o substancial surgir de sua contingência mesma, das meras idéias. O ceder-a-si-mesmo⁴⁹ do poeta no decurso de suas exteriorizações deve ser, como em Sterne e Hippel, um vadiar continuado, completamente imperturbado, leve, discreto, que em sua insignificância justamente fornece o supremo conceito da profundidade; e na medida em que são justamente singularidades que borbulham de modo desordenado, a conexão interior deve residir tanto mais profundamente e fazer vir à frente, no que está singularizado enquanto tal, o ponto de luz do espírito.

Com isso chegamos ao término da arte romântica, ao ponto de vista da época mais recente, cuja peculiaridade podemos encontrar no fato de que a subjetividade do artista está acima de sua matéria e de sua produção, na medida em que ela não é mais dominada por condições dadas de um círculo em si mesmo já determinado do conteúdo assim como da Forma, mas mantém completamente em sua força e escolha tanto o conteúdo quanto o modo de configuração deste.

48. "*Sentimentale und Empfindsame*" (N. da T.).

49. "*Sichnachgeben*", termo de difícil equivalência no português, pode designar algo como: "autorenúncia, um recuo diante de si mesmo", mas também "relaxamento de si"; "abandono de si". Em todos os casos, o sentido do termo remete a uma minimização do aspecto inerentemente subjetivo (o "si-mesmo" - *Selbst*) do poeta em suas produções. Optamos por "ceder" tendo em vista que "*nachgeben*" tem esta conotação, em termos do comportamento humano, por exemplo: "uma pessoa que sabe ceder numa discussão" (N. da T.).

c. O fim da Forma de arte romântica

A arte, tal como até agora foi objeto de nossa consideração, tinha como sua base a unidade do significado e da forma, e igualmente a unidade da subjetividade do artista com seu Conteúdo e obra. Mais precisamente, era a espécie determinada dessa união que fornecia para o conteúdo e sua exposição correspondente a norma substancial, a qual penetrava toda configuração.

Nesta relação encontramos, no começo da arte, [232] no Oriente, o espírito ainda não livre para si mesmo; ele procurava o que para ele era absoluto ainda no natural e, por isso, apreendeu o natural como divino em si mesmo. Mais adiante, a intuição da arte clássica expôs os deuses gregos enquanto indivíduos imperturbados, espiritualizados, mas igualmente de modo essencial ainda indivíduos afetados pela forma humana natural, enquanto acometidos de um momento afirmativo; e a arte romântica primeiramente aprofundou o espírito em sua própria interioridade [*Innigkeit*], diante da qual a carne, a realidade exterior e a mundanidade em geral, embora o espiritual e o absoluto apenas tinham de aparecer neste elemento, estavam inicialmente postas como nulidade, mas por fim souberam sempre mais e mais conquistar novamente para si validade de modo positivo.

α) Estes modos de concepção de mundo constituem a religião, o espírito substancial dos povos e das épocas, e assim como se estendem pela arte, também se estendem por todos os âmbitos restantes do presente cada vez vivo. Assim como todo ser humano, em cada atividade, seja ela política, religiosa, artística ou científica, é um filho de sua época e tem a tarefa de elaborar o Conteúdo essencial e, desse modo, a forma necessária deste, assim também permanece como determinação da arte que ela encontre a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo. Enquanto o artista estiver enredado com a determinidade de uma tal concepção de mundo e religião, em identidade imediata e crença firme, haverá também para ele *seriedade* verdadeira com este conteúdo e sua exposição, isto é, este conteúdo permanece para ele o infinito e verdadeiro de sua própria consciência, um Conteúdo com o qual ele vive em unidade originária, segundo sua subjetividade mais interior, ao passo que a forma, na qual ele o coloca para fora, é para ele, enquanto artista, a última, a necessária, a suprema espécie para levar o absoluto e a alma dos objetos em geral à intuição. Por meio da substância, para ele mesmo imanente, de sua matéria, ele se torna preso ao modo determinado da exposição [*Exposition*]. Pois a matéria e, com isso, a Forma que [233] pertence a ela, o artista traz então imediatamente em si mesmo, enquanto a essência autêntica de sua existência, a qual ele não inventa,

e sim ele mesmo a *é*, e por isso apenas tem o trabalho de fazer objetivo para si mesmo isto que é verdadeiramente essencial, representá-lo vivamente a partir de si e configurá-lo. Apenas então o artista está completamente entusiasmado com o seu conteúdo e com a exposição, e suas invenções não se tornam nenhum produto do arbítrio, mas decorrem nele, a partir dele, a partir deste terreno substancial, a partir deste fundo [*fonds*], cujo conteúdo não repousa até chegar, por meio do artista, a uma forma individual adaptada ao seu conceito. Se, em contrapartida, queremos agora fazer de um Deus grego ou, enquanto protestantes dos dias de hoje, de uma Maria objeto de uma obra da escultura ou de uma pintura, então não há nenhuma seriedade verdadeira para nós com esta matéria. A fé a mais interior está então ausente para nós, mesmo quando nas épocas de fé ainda plena o artista não necessite também ser o que comumente se designa um homem piedoso; pois de fato os artistas não foram justamente sempre os mais piedosos. A exigência é apenas esta: que o conteúdo constitua para o artista o substancial, a verdade mais interior de sua consciência e lhe dê a necessidade para o modo da exposição. Pois o artista em sua produção é ao mesmo tempo um ser natural, sua habilidade é um talento *natural*, seu atuar não é a atividade pura conceitual, que se coloca completamente contra sua matéria e se une com ela em pensamentos livres, no puro pensar, e sim seu atuar, ainda não liberado do lado natural, está unido imediatamente ao objeto, crendo nele e com ele idêntico, segundo o mais próprio si-mesmo [*Selbst*]. Então a subjetividade reside inteiramente no objeto, a obra de arte provém igualmente de modo completo da interioridade indivisa e da força do gênio, a produção é *ferme*⁵⁰, não vacilante, e a intensidade plena tem nela coesão. Esta é a relação fundamental para o fato de que a arte exista segundo o seu caráter total [*Ganzheit*].

[234] β) Em contrapartida, junto à posição que tivemos de atribuir à arte no decurso de seu desenvolvimento, a relação inteira se modificou completamente. Não devemos, todavia, ver isso como um mero infortúnio casual, pelo qual a arte foi atingida a partir de fora, por meio da miséria da época, do sentido prosaico, da falta de interesse e assim por diante, mas é o efeito e a progressão da arte mesma que, na medida em que leva à intuição objetiva a matéria que habita nela mesma, neste mesmo caminho ela oferece, em cada progresso, uma contribuição para se libertar ela mesma do conteúdo exposto. O interesse absoluto desaparece naquilo que temos enquanto objeto *assim* de modo completo, por meio da arte ou do pensamento, diante de nossos olhos sensíveis ou espirituais, desaparece no fato de que o Conteúdo está esgotado,

50. Em francês no original: "ferme" (N. da T.).

que tudo isso está posto para fora e nada mais de escuro e interior resta. Pois o interesse se encontra apenas na atividade fresca. O espírito se elabora a si nos objetos apenas enquanto ainda há neles um mistério, algo não revelado. Este é o caso quando a matéria ainda é idêntica conosco. Mas se a arte, segundo todos os lados, revelou as concepções de mundo essenciais que residem em seu conceito, assim como o círculo do conteúdo que pertence a estas concepções de mundo, assim ela se livrou deste Conteúdo todas as vezes determinado para um povo particular, para uma época particular, e a verdadeira necessidade de novamente acolhê-lo apenas desperta com a necessidade de se voltar *contra* o Conteúdo unicamente válido até então; tal como na Grécia, Aristófanes, por exemplo, ergueu-se contra o seu presente e Luciano contra todo o passado grego, e na Itália e na Espanha, Ariosto e Cervantes, no declínio da Idade Média, começaram a voltar-se contra a cavalaria.

Em oposição à época na qual o artista se situa mediante sua nacionalidade e época, segundo sua substância, no seio de uma concepção de mundo determinada e de seu Conteúdo e exposição, encontramos um [235] ponto de vista pura e simplesmente oposto, que em seu desenvolvimento completo é primeiramente importante na época mais recente. Em nossos dias, em quase todos os povos, o artista também foi tomado pela formação da reflexão, pela crítica, e entre nós alemães, pela liberdade do pensamento e, depois de também terem sido percorridos os estágios particulares necessários da Forma de arte romântica, ele foi transformado, por assim dizer, em *tabula rasa*⁵¹, no que se refere à matéria e à forma de sua produção. Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno. Nenhum conteúdo, nenhuma Forma são mais idênticos imediatamente com a interioridade [*Innigkeit*], com a *natureza*, com a essência substancial do artista, destituída de consciência; cada matéria pode lhe ser indiferente, basta que ela não contradiga a lei formal de ser em geral bela e passível de um tratamento artístico. Hoje em dia não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja

51. Em latim no original: "tabula rasa" (N. da T.).

representada [*Darstellung*] pela arte. Por isso, no todo o artista se refere ao seu conteúdo, por assim dizer, como um dramaturgo, que apresenta e expõe [*exponiert*] outras pessoas estranhas. Ele, na verdade, agora ainda introduz seu gênio nisso, ele tece com sua matéria própria, mas apenas o que é universal ou o que é completamente contingente; a individualização mais precisa, em contrapartida, não é a sua, mas ele emprega a este respeito sua provisão de imagens, de modos de configuração, de Formas de arte anteriores, as quais, tomadas por si mesmas, [236] são indiferentes, e apenas tornam-se importantes quando justamente aparecem como as mais adequadas para esta ou aquela matéria. Além disso, na maior parte das artes, principalmente nas artes figurativas, o objeto vem de fora para o artista; ele trabalha sob encomenda e tem de atentar apenas, nas histórias sagradas ou profanas, nas cenas, nos retratos, nas construções de igrejas e assim por diante, para o que pode ser feito a partir disso. Pois, por mais que ele também configure seu ânimo no conteúdo dado, este permanece para ele, todavia, sempre uma matéria que não é para ele mesmo imediatamente o substancial de sua consciência. Nisso não adianta muito apropriar-se de novo das concepções de mundo do passado, por assim dizer substanciais, isto é, querer situar-se firmemente dentro destes modos de intuir; como, por exemplo, ser católico, tal como nos tempos modernos, por causa da arte, muitos o fizeram, para fixar o seu ânimo e deixar a limitação determinada de sua exposição para si mesma ser algo em-si-e-para-si-existente. O artista não deve primeiramente ter a necessidade de ficar em paz com seu ânimo e ter de cuidar da salvação de sua própria alma; sua grande alma, livre, deve desde sempre, antes de ir à produção, saber do que se trata e estar segura de si e ter confiança em si mesma; e particularmente o grande artista de hoje necessita da formação livre do espírito, na qual todas as superstições e crenças, que permanecem limitadas a determinadas Formas da intuição e da exposição, são rebaixadas a meros lados e momentos, dos quais o espírito livre se tornou mestre, na medida em que ele não vê neles condições em si e para si santificadas de sua exposição [*Exposition*] e modo de configuração, mas apenas lhes atribui valor por meio de um Conteúdo superior, que ele introduz recriado neles como adequado a eles.

Deste modo, toda Forma assim como toda matéria estão agora à serviço e à oferta do artista, cujo talento e gênio estão libertados para si mesmos da limitação anterior a uma Forma de arte determinada.

[237] γ) Mas, se por fim, perguntarmos pelo conteúdo e pela Forma, que podem ser considerados como *peculiares* a este estágio, segundo o seu ponto de vista universal, resulta o seguinte.

As Formas de arte universais referiram-se principalmente à verdade absoluta que a arte alcança, e encontraram a origem de sua particularização na

apreensão determinada daquilo que valia para a consciência enquanto o absoluto e trazia em si mesmo o princípio de sua espécie de configuração. Vimos no simbólico surgir nesta relação significados naturais enquanto o conteúdo, coisas naturais e personificações humanas como a Forma da exposição; no clássico vimos surgir a individualidade espiritual, mas enquanto presença corporal não recordada, acima da qual se encontrava a necessidade abstrata do destino; no romântico vimos surgir a espiritualidade com a subjetividade a ela mesma imanente, para cuja interioridade a forma exterior permaneceu contingente. Também nesta última Forma de arte o objeto era o divino em si e para si mesmo, assim como nas Formas anteriores. Mas este divino tinha de se objetivar, se determinar e, com isso, prosseguir a partir de si mesmo para o Conteúdo mundano da subjetividade. Inicialmente a infinitude da personalidade residia na honra, no amor, na fidelidade, a seguir na individualidade particular, no caráter determinado, o qual se uniu com o Conteúdo particular da existência humana. Por fim, o humor superou novamente a fusão do conteúdo com tal caráter limitado específico, humor que soube fazer vacilar e solucionar toda determinidade e, desse modo, deixou a arte ultrapassar sobre si mesma. Neste ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é igualmente um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito, pelo que a arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e alturas do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua [238] alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos. Com isso, o artista obtém seu conteúdo nele mesmo e é o espírito humano que efetivamente se determina a si mesmo, que considera, engendra e expressa a infinitude de seus sentimentos [*Gefühle*] e situações, para o qual nada mais do que pode ser vivo no peito humano é estranho. Trata-se de um Conteúdo que não permanece em si e para si determinado artisticamente, mas deixa para a invenção arbitrária a determinidade do conteúdo e do configurar, mas não exclui nenhum interesse, já que a arte não necessita mais expor apenas aquilo que é absolutamente familiar em um de seus estágios determinados, mas tudo aquilo no que o ser humano tem a capacidade de se sentir familiar.

Junto a esta amplitude e multiplicidade da matéria deve ser sobretudo colocada a exigência de que ao mesmo tempo se dê a conhecer em todos os lugares a presença atual do espírito, no que diz respeito ao modo de tratamento. O artista moderno pode certamente acompanhar artistas antigos e mais antigos; ser homérico, embora apenas como último, é belo, e também terão seus méritos as configurações que espelham a inflexão medieval da arte romântica;

mas uma coisa é esta validade universal, profundidade e peculiaridade de uma matéria, outra coisa é o modo de tratamento. Nenhum Homero, Sófocles, e assim por diante, nenhum Dante, Ariosto ou Shakespeare podem surgir em nosso tempo; o que foi cantado desse modo grandioso, o que foi expressado assim tão livremente, o foi; estas são matérias, modos de as intuir e apreender que já foram cantados. Apenas a presença é fresca, as outras coisas são descobertas e cada vez mais descobertas. — Na verdade, nós temos de censurar os franceses no que diz respeito ao histórico e fazer disso uma crítica no que se refere à beleza, por eles terem representado [*dargestellt*] heróis gregos e romanos, chineses e peruanos como princesas e príncipes franceses e por terem lhes dado os motivos e as opiniões da época de Luís XIV e XV; mas se estes motivos e opiniões tivessem apenas sido em si mesmos mais profundos e belos, esta transferência [239] para o presente da arte não seria justamente nada de grave. Pelo contrário, todas as matérias, seja de que época e nação provenham, alcançam sua verdade artística apenas enquanto esta presença viva, na qual elas preenchem o peito do homem, o reflexo dele, e nos levam a verdade para o sentimento e a representação. O aparecer e o obrar do imperceptivelmente humano, em seu significado o mais variado e infinita formação [*Herumbildung*], é o que pode agora, neste recipiente de situações e sentimentos humanos, constituir o Conteúdo absoluto de nossa arte.

Se olharmos agora para trás, para esta afirmação universal do conteúdo peculiar deste estágio, para o que consideramos por último como as Formas de dissolução da arte romântica, assim ressaltamos principalmente, por um lado, a desintegração da arte, a cópia do objetivo exterior na contingência de sua forma, por outro lado, em contrapartida, no humor, o tornar-se livre da subjetividade segundo sua contingência interior. Por fim, podemos ainda assinalar, no seio da matéria há pouco indicada, um resumo daqueles extremos da arte romântica. Assim como, a saber, no progresso do simbólico para a arte clássica, consideramos as Formas de transição da imagem, da comparação e do epigrama etc., assim devemos considerar aqui, no romântico, uma Forma semelhante. Naqueles modos de apreensão a questão principal era a separação do significado interior e da forma exterior, uma separação que foi superada parcialmente pela atividade subjetiva do artista e particularmente no epigrama, até onde era possível, transformada em identificação. A arte romântica era desde sempre a cisão mais profunda da interioridade que se satisfazia a si em si mesma, a qual, uma vez que o objetivo não corresponde completamente ao espírito em geral existente em si mesmo, permaneceu quebrada ou indiferente contra o objetivo. Esta oposição desenvolveu-se no decurso da arte romântica de tal modo que tivemos

de aportar no único interesse [240] para a exterioridade contingente ou para a subjetividade igualmente contingente. Mas se esta satisfação na exterioridade como na exposição subjetiva se eleva a um aprofundamento do ânimo no objeto, de acordo com o princípio do romântico, e ao humor, por outro lado, interessa também o objeto e a configuração deste no seio de seu reflexo subjetivo, então alcançamos, desse modo, uma interiorização no objeto, um humor como que *objetivo*. Mas uma tal interiorização pode, todavia, ser apenas parcial e exteriorizar-se apenas na abrangência de um canto ou como parte de um todo maior. Pois estendendo-se e executando-se no seio da objetividade, o humor torna-se ação e acontecimento e uma exposição objetiva dela. O que nós, em contrapartida, devemos considerar aqui, é mais um abandono de si [*Sich-Ergehen*] pleno de sentimento do ânimo no objeto, que certamente chega a um desdobramento, mas permanece um movimento *subjetivo*, rico de espírito, da fantasia e do coração, uma idéia [*Einfall*], mas que não é meramente casual e arbitrária, e sim um movimento interior do espírito que se dedica completamente ao seu objeto e o mantém para o interesse e o conteúdo.

Nesta relação, podemos contrapor estas últimas flores artísticas finais ao epigrama grego antigo, no qual esta Forma [*Form*] surgiu em sua forma [*Gestalt*] primeira, a mais simples. A Forma que aqui é referida mostra-se primeiramente quando o comentário do objeto não é um mero nomear, não é uma inscrição ou título, que apenas diz o que em geral o objeto é, e sim se são acrescentados um sentimento profundo, um chiste oportuno, uma reflexão rica de sentido e um movimento pleno de espírito da fantasia, a qual vivifica e amplia a mínima coisa por meio da poesia da apreensão; mais tais poemas em vista de algo ou sobre algo, sobre uma árvore, um moinho, a primavera e assim por diante, sobre os mortos e os vivos, podem ser da mais infinita multiplicidade e nascer em cada povo; todavia, eles permanecem de espécie subordinada e se tornam em geral facilmente [241] deficientes, pois para todo mundo, principalmente na reflexão e na linguagem desenvolvidas, alguma coisa pode vir à mente, junto à maior parte dos objetos e relações, os quais também todos têm habilidade de expressá-los, assim como todos sabem escrever uma carta. Logo nos tornamos enfastiados com tal ladainha universal, muitas vezes repetida – mesmo se também com nuances novas. Trata-se, por isso, neste estágio, principalmente do fato de que um ânimo, com sua interioridade [*Innigkeit*], que um espírito profundo e a consciência rica, penetrem completamente nos estados, nas situações, etc., neles se demorem e, desse modo, façam do objeto algo novo, belo, em si mesmo pleno de valor.

Para isso, os persas e os árabes, no esplendor oriental de suas imagens, na beatitude livre da fantasia, que se envolve completamente de modo teórico com seus objetos, fornecem principalmente um exemplo brilhante, mesmo para o presente e a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva atual. Também os espanhóis e os italianos realizaram aqui coisas excelentes. Klopstock diz, na verdade, de Petrarca:

Laura Besang Petrarca in Liedern,
Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht.⁵²

mas as odes de amor de Klopstock são elas mesmas apenas cheias de reflexões morais, de saudade melancólica e de uma paixão elevada para a felicidade da imortalidade, ao passo que em Petrarca admiramos a liberdade do sentimento em si mesmo enobrecido, o qual, por mais que também expresse o anseio pela amada, está todavia em si mesmo satisfeito. Pois o anseio, o desejo, não pode, na verdade, faltar no círculo destes objetos, caso este círculo se limite ao vinho e ao amor, à taberna e à oferenda, como pois os persas, por exemplo, também são de suprema exuberância de imagens; mas aqui a fantasia, em seu interesse subjetivo, afasta o objeto completamente do círculo do anseio prático; ela tem um interesse apenas nesta ocupação plena de fantasia, que se satisfaz do modo o mais livre em suas centenas de inflexões alternantes e nas idéias; [242] e com as alegrias, assim como com a aflição, brinca ricamente com espírito. Sob o ponto de vista de uma liberdade igualmente rica de espírito, mas de uma profundidade subjetivamente mais interior da fantasia, estão, entre os poetas mais recentes, principalmente Goethe, em seu *Divan ocidental-oriental*, e Rückert⁵³. Os poemas de Goethe no *Divan* se distinguem de modo essencial particularmente de seus poemas anteriores. No "Boas-vindas e adeus"⁵⁴, por exemplo, a linguagem, a descrição é, na verdade, bela, o sentimento é

52. "Petrarca celebrou Laura em cantos, /Certamente belos para o admirador, mas não para o amante". Do poema *Die Künstige Geliebte* [A amada artificial] de 1747 (N. da T.).

53. Friedrich Rückert (1788-1866), universitário "orientalista" e poeta, tradutor do persa, do chinês, do hindu e do árabe, tendo publicado em 1822 uma coletânea intitulada *Rosax do Oriente*. Hoje em dia não se conhece muita coisa dele a não ser seus poemas musicados por Gustav Mahler (N. da T.).

54. "*Wilkommen und Abschied*". Célebre poema da juventude de Goethe, escrito em 1771 e publicado em 1775 numa revista, com alguns retoques: trata-se de um poema fortemente "biográfico" que evoca o amor de Goethe pela jovem Frédérique Brion (N. da T.).

55. "*Wiederfinden*", poema do livro *An Suleika*, escrito no dia 24 de setembro de 1815 em Heidelberg. A interpretação de Hegel remete à comparação que se faz no poema entre o amor e o processo da criação do mundo por Deus, o qual inicia com uma separação [*Scheiden*] e desemboca na unidade do mundo criado (N. da T.).

íntimo [*innig*], mas de resto a situação é inteiramente comum, o desenlace é trivial, e a fantasia e sua liberdade não acrescentaram nada mais. Bem diferente é o poema no *Divan ocidental-oriental*, intitulado "Reencontrar"⁵⁵. Aqui o amor está transportado inteiramente para a fantasia, em seu movimento, felicidade e beatitude. Em produções semelhantes desta espécie não temos em geral diante de nós nenhuma saudade subjetiva, nenhum enamoramento, nenhum desejo, mas um puro agradar nos objetos, um inesgotável abandono de si [*Sich-Ergehen*] da fantasia, um jogo inócuo, uma liberdade na brincadeira, também da rima e do metro artístico, e nisso uma interioridade [*Innigkeit*] e alegria do ânimo que se move a si em si mesmo, as quais, por meio da serenidade do configurar, elevam a alma bem acima de todo enredamento na limitação da efetividade.

Com isso, podemos encerrar a consideração das Formas *particulares* para as quais o ideal da arte se desdobrou em seu percurso de desenvolvimento. Eu fiz destas Formas um objeto de uma investigação mais vasta para indicar o conteúdo delas, a partir do qual também se deduz o modo da exposição. Pois o Conteúdo, como em toda obra humana, também na arte é o que decide. A arte, segundo seu conceito, não tem nada mais como sua vocação senão produzir para o presente adequado, sensível, o que é em si mesmo pleno de Conteúdo e, por isso, a filosofia da arte deve ter como sua ocupação principal a apreensão, pelo pensamento, do que é esta plenitude de Conteúdo e seu belo modo de aparição [*Erscheinungsweise*].

APÊNDICE:
PREFÁCIO DE H. G. HOTHÓ PARA A 2ª EDIÇÃO
DE *CURSOS DE ESTÉTICA* DE G. W. F. HEGEL¹

Provido, desde o início, do material o mais completo para a primeira elaboração da estética de Hegel e não sendo pressionado por circunstâncias externas, no que diz respeito ao momento da publicação, tornou-se para mim possível executar imediatamente a primeira redação, de modo uniforme, com pleno amor pela coisa e com esforço continuado. Por isso, para a atual segunda edição, que se fez necessária, eu acreditei poder fiar-me na convicção de que mediante uma nova consulta aos manuscritos de Hegel ou aos cadernos transcritos eu não iria fornecer nem um novo resultado nem daria ocasião para quaisquer aperfeiçoamentos de conteúdo. Assim, por causa da falta de tempo e dos trabalhos próprios acumulados, estive apenas empenhado em dar mais uma olhada em algumas passagens, para efeito de elucidações, e empregar outras passagens para fazer pequenas modificações estilísticas. Segui este último ponto especialmente com a finalidade de dar ao menos uma relativa vitalidade maior, mediante a eliminação de expressões freqüentes reincidentes como: “por exemplo, e assim por diante, por conseguinte, por isso, desse modo, a saber, na medida em que” etc. etc. bem como mediante a divisão de períodos muito longos, isso quando em geral era possível, por intermédio da contração abre-

1. Este prefácio de H. G. Hotho para a segunda edição dos *Cursos de estética* de Hegel não se encontra reproduzido em nenhuma das edições alemãs consagradas. Este texto, a partir do qual fizemos a tradução, foi publicado juntamente com o prefácio de H. G. Hotho para a primeira edição num livro organizado por Wolfahrt Henckmann que traz a “Introdução” de Hegel para os *Cursos de Estética*. Cf. Hegel, G. W. F. *Einleitung in die Ästhetik*. Mit den beiden Vorreden von Heinrich Gustav Hotho. Mit einem Nachwort, Anmerkungen und Literaturverzeichnis herausgegeben von Wolfahrt Henckmann, München, Fink, 1985 (N. da T.).

viadora da preleção, sem colocar em perigo o caráter de livro. No que se refere ao desejo muitas vezes externado de reduzir o conjunto da obra a uma abrangência significativamente menor, para que ela pudesse encontrar uma difusão tanto mais ampla, pela facilidade da aquisição do exemplar, e conquistar uma influência tanto mais extensa, com isso, ao contrário, segundo a minha melhor convicção, eu não pude concordar. Nas questões principais, principalmente nos desenvolvimentos filosóficos, uma abreviação não me pareceu executável. Mas a exclusão dos exemplos e os excertos ou as digressões reiteradas teria, pelo menos para mim, destruído completamente um atrativo principal do livro: a plenitude agradável, o repouso confortável, a intuitibilidade viva. Para modificações mais profundas eu me senti ainda menos legitimado quanto mais, com o decorrer do tempo, consolidei pontos de vista próprios distintos, em relação à articulação da estética inteira como ciência e quanto à concepção de partes principais singulares.

Eu gostaria, todavia, tão logo me permitirem outras obrigações, de tentar solucionar a tarefa igualmente proveitosa como difícil de modificar a presente estética, por meio da condensação dos pontos convincentes e por meio da clarificação dos pensamentos dominantes, em vista de um manual condensado para o ensino ginasial.

Pois a urgência que se tem em nossos dias de pressupor uma sólida formação prévia no ensino universitário, também no que diz respeito à formação artística e ao vivo sentido artístico, ninguém teve melhor ocasião de experimentar do que quem tratou já faz alguns anos, de modo estético, de objetos de arte.

Berlim, 05 de dezembro de 1841.

Heinrich Gustav Hotho.

GLOSSÁRIO

(* acompanhado pelo term 'o alemão entre colchetes)

<i>Ahnen</i> - presentir	<i>Belebung</i> - vivificação
<i>Absicht</i> - intenção	<i>Berechtigung</i> - legitimação
<i>Abenteuerlichkeit</i> - aventura	<i>Beseelung</i> - animação
<i>Andacht</i> - devoção	<i>Besonderheit</i> - particularidade
<i>Andeutung</i> - indicação; alusão	<i>Besondern</i> - particular; específico
<i>Anklang</i> - ressonância	<i>Bestimmtheit</i> - determinidade
<i>Anschaulichkeit</i> - intuitibilidade	<i>Bestimmung</i> - determinação
<i>Anschauung</i> - intuição	<i>Bezeichnen</i> - designar
<i>An sich</i> - em si	<i>Bild</i> - imagem
<i>An sich selbst</i> - em si mesmo*	<i>Bilden</i> - formar; configurar
<i>An und für sich</i> - em si e para si	<i>Bildlich</i> - imagético; plástico
<i>Anzeigen</i> - indicar	<i>Bildung</i> - formação; cultura*
<i>Aufbewahrung</i> - conservação	<i>Bildliche</i> - o imagético
<i>Aufhebung</i> - superação; supressão*	<i>Christenheit</i> - cristandade
<i>Anflösung</i> - solução; dissolução	<i>Christentum</i> - cristianismo
<i>Äußerlichkeit</i> - exterioridade	<i>Darstellung</i> - exposição; representação*
<i>Äußerung</i> - exteriorização; manifestação	<i>Einzel</i> - singular; particular
<i>Ausführen</i> - realizar; representar	<i>Empfinden</i> - sentir; sensação*
<i>Bedeutung</i> - significado	<i>Empfindung</i> - sentimento; sensação*
<i>Beisichsein</i> - ser-junto-a-si-mesmo	<i>Erfüllung</i> - realização
<i>Bekehrung</i> - conversão	<i>Erstreben</i> - aspirar

<i>Entgötterung</i> -- desdivinização	<i>In sich</i> -- em si mesmo
<i>Entzweiung</i> -- cisão	<i>In sich selbst</i> -- em si mesmo
<i>Erhaltung</i> -- conservação	<i>Inhalt</i> -- conteúdo (inicial minúscula)
<i>Erlösung</i> -- redenção	<i>Innere</i> -- interior
<i>Erscheinung</i> -- fenômeno; aparição	<i>Innerlichkeit</i> -- interioridade
<i>Für sich</i> -- para si; por si	<i>Innigkeit</i> -- interioridade*
<i>Fürsichsein</i> -- ser-para-si-mesmo	<i>Konkretion</i> -- concretização*
<i>Form</i> -- Forma (inicial maiúscula)	<i>Konversion</i> -- conversão*
<i>Formell</i> -- formal	<i>Körperlichkeit</i> -- corporeidade
<i>Gemeine</i> -- comunidade	<i>Lebendigkeit</i> -- vitalidade
<i>Gemeinde</i> -- comunidade	<i>Leiblichkeit</i> -- corporalidade
<i>Gemeinschaft</i> -- comunidade	<i>Lösung</i> -- solução
<i>Gleichnis</i> -- símile	<i>Macht</i> -- poder; potência
<i>Gräßlichkeit</i> -- atrocidade	<i>Manifestation</i> -- manifestação
<i>Grausamkeit</i> -- crueldade	<i>Maßlosigkeit</i> -- desmedida; excesso
<i>Grundlage</i> -- base; fundamento	<i>Metamorphose</i> -- metamorfose
<i>Gebilde</i> -- configuração	<i>Offenbaren</i> -- manifestar; revelar
<i>Gefühl</i> -- sentimento*	<i>Realität</i> -- realidade
<i>Gehalt</i> -- Conteúdo (inicial maiúscula)	<i>Ruhe</i> -- repouso
<i>Gemüt</i> -- ânimo	<i>Schein</i> -- aparência
<i>Gestalt</i> -- forma (inicial minúscula); figura*	<i>Selbständigkeit</i> -- autonomia
<i>Gestaltung</i> -- configuração	<i>Selig</i> -- beato; feliz
<i>Gewalt</i> -- violência; força; poder	<i>Seligkeit</i> -- beatitude
<i>Gottheit</i> -- divindade	<i>Schöpfung</i> -- criação
<i>Göttlichkeit</i> -- divindade	<i>Setzen</i> -- por; estabelecer
<i>Handlung</i> -- ação	<i>Sinn</i> -- sentido; sentidos; sensação*; senso*; sensibilidade*
<i>Heiter</i> -- sereno; alegre	<i>Sittlichkeit</i> -- eticidade
<i>Heiterkeit</i> -- serenidade	<i>Staat</i> -- Estado
<i>Herabsetzung</i> -- degradação; rebaixamento	<i>Stand</i> -- estamento; estado; classe; posição
<i>Hingabe</i> -- entrega	<i>Streben</i> -- aspirar; aspiração; almejar
<i>Hingebung</i> -- entrega	<i>Tat</i> -- ato; feito
<i>Idee</i> -- Idéia (inicial maiúscula)	<i>Übereinstimmung</i> -- concordância
<i>Meinanderbilden</i> -- configuração recíproca	<i>Umbilden</i> -- transfigurar
<i>Meinsbildung</i> -- configuração em um	<i>Umgebung</i> -- envolvimento; ambiente
<i>Insichsein</i> -- ser-em-si-mesmo	

GLOSSÁRIO

<i>Umgestalten</i> – transformar; transfigurar	<i>Verwirklichung</i> – efetivação
<i>Umkehrung</i> – conversão	<i>Vollbringen</i> – realizar
<i>Umwandlung</i> – conversão*	<i>Vollführen</i> – realizar
<i>Unermeßlichkeit</i> – desmesura; incomensurabilidade; imensidão	<i>Vorhandene</i> – o existente; existência; o presente; o dado
<i>Veranschaulichung</i> – processo de intuição; tornar intuitível;	<i>Vorstellung</i> – representação; concepção
<i>Veranschaulichkeit</i> – intuitibilidade	<i>Wesenheit</i> – essência*
<i>Verbildlichung</i> – figuração	<i>Weltanschauung</i> – concepção de mundo
<i>Verknüpfung</i> – ligação; junção	<i>Wirklichkeit</i> – efetividade
<i>Verletzen</i> – violar; ofender	<i>Zeichen</i> – signo
<i>Verletzung</i> – violação	<i>Zengung</i> – geração
<i>Versöhnung</i> – reconciliação	<i>Zufälligkeit</i> – contingência; casualidade
<i>Verwandlung</i> – transformação; metamorfosc	<i>Zustand</i> – estado
<i>Verwandschaft</i> – parentesco	<i>Zusammenstimmung</i> – concordância
	<i>Zwiespalt</i> – discórdia

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: LETRAS	TOMBO: 213410
AQUISIÇÃO: DOAÇÃO	
EDUSP	
DATA : 13/09/01	PREÇO: R\$ 42,00

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

NS 1236620

H462VP

v. 3

c. 2.

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

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

02-0492

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

I. 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

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
Terceiro Capítulo: AS DIVERSAS ESPÉCIES DE EXPOSIÇÃO E DE MATERIAL E OS ESTÁGIOS HISTÓRICOS DE DESENVOLVIMENTO DA ESCULTURA	
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
Terceira Seção: AS ARTES ROMÂNTICAS	187
Primeiro Capítulo: A PINTURA	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
Segundo Capítulo: A MÚSICA	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 fenómeno 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 incícios 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 incícios 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 transportar 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 incícios 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 rígrado 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 rígrado 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 rígrado. 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 *Χάρις*, e remonta a *Cárites* [*Χαριτῆς*], 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 *Aglac*, *Eufrosina* e *Tália*. *Aglac*, "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, pentecado 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 intelecção 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 Antiguidade (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 carrega 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 quicta, 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 definir 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, mantém-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 incícios 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 incícios da bela arte mas também para os incícios das instituições éticas e de outras circunstâncias da vida, nas quais era satisfeita a necessidade de *representar* o primeiro surgimento. Tais incícios 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 incício 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 Vitruvius¹, |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 Vitruvius 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 principio 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 autónomo por si mesmos.

Se, por isso, a arquitetura permanece segundo o seu carácter 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 autónomo. 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 autónoma.

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 πῶργος 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 Mídia⁴ 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 Mídia (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 fálicas 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 fáticas 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 fáticos, 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. “Mitrás”, 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 *pilotis*¹³, 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 a 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 colonatas 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, colonatas 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, eurritmia 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 Sesôstris, 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 Sesôstris 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 dcambular 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 arquitetonicamente 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 arquitetônico 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 arquitetônico, 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 infieis 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 racionais. 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 racionais, 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, percorremos 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 edificios 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 edificio 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.

yy) 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.

yy) 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?... É errado pretender que tua cabana seja a primeira aparecida no mundo. Duas varas dianteiras que se cruzam 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 vinhais, 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, tornam-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 Vitruvius 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 vaguear, 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. Próstilo provém do grego *próstylos*: 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 Vitrúvio, 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, Vitrúvio 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 vigaamento 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 dentfeulos no lugar das cabeças de viga dependuradas (Hirt, *História da Arquitetura*, vol. I, p. 254).

y) 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 cancelados, nas bases articuladas de diversas manciras 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 cancelamento 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 dentfeulos 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 la-drilhos. 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 euritmia 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. É 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 acumular 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 apareçam 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 Sebaldina 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 cardinais, 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 docente; 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 a 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.

αα) *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 á 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 eurritmia 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 alegra 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 / FFLCH / 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 separa-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. É 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 *patognomia* e na *fisionomia*, mas até agora sem êxito. Apenas a fisionomia pode ser de importância para nós, na medida em que a patognomia 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 patognomia, 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 Vénus 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. CARÀTER 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 incandescer 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 *mirada* 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 Pêlops a Elide.

10. Prova gimnica 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 pelos, 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.

yy) 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 indicio. "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 autónoma. 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 Rôniulo 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 Praxiteles, 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 homiêns 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 *Serâpis* 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 Médi* com uma rosa, que desabrocha depois de uma bela aurora. A *Vênus celeste*²⁴, ao contrário, foi designada com um diadema, que se iguala ao de *Juno* e que também é portado pela *Vênus victrix*.

y) 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 (Aglaiá, Eufrosine e Talia) são as filhas de Zeus e Eurinome; as Horas (Eunomia, Díké e Eirene) são as filhas de Zeus e de Têmis (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 autónoma 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 ténida, mas apenas uma espiritualidade destituída

25. O átrio do templo quer dizer a *cella*, situada entre o vestibulo 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 Fidias, 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 conseqüência 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 serviam 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 cornijas 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 Titus (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 esculpido 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 egínicos, 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 preciosidade 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 – τορευτική, 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 inteíra 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 Policeto 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 frequentes, desde a Antigüidade, as refunções. 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 génio. 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 espirito, 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 etc, 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 fórmulas, 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 eunhadas, 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 Fidas 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 às 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^o 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 prèvio. 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 rememoralo, 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 prèvio 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 Afata, 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 Broda 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 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, etc, 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 [*Hervorschein*] 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 apreende 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 assenta onde o espírito ainda não claro em seu conteúdo interno 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 destituida 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.

I. 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 inalcancável 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.185 (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, á 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 á 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 á 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 [*ideellereu*] 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.

yy) 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; a 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 puro 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 aí: 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.

y) 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 [*Insichabgeschlossensein*] 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 [*Scheinennachen*] 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 amplitude 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); Correggio (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 objectado 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 [*durchgearbeiter*] 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 repouso 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 è o caráter do amor, a intimidade em sua verdade, o amor religioso destituído de desejo que dá ao espirito reconciliação, paz e beatitude. Ele não é a fruição e a alegria do amor efetivo, vivo, mas sem paixão, aliás, sem inclinação, è 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 Niobe⁸ 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. Niobe, 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 puro 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 intuimos 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 Fidias) (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 Pítágoras 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 transfigurá-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 utilizava 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 frequência 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 [*geföhlt*] e exposto. A constância dos mártires em crueldades sensi-

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.

αα) 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 alegramos 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, desatrelar 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.

yy) 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

díspoição, 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.).

αα) *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 resalta 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 Winckelmann, 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, Papyrus/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 nuances 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 *Ensaios 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.

yy) 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 afínco 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 Kugelgen³⁵ 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 Kugelgen 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 Kugelgen (1772-1820), ativo em Roma de 1791 a 1799, depois em São Petersburgo 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 Kugelgens 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 mareado 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 Tmolo, 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 maça (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 *Gênesis* 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 envolvimentos 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 *Júzo 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 prenante. 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 posteriores, 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.

yy) 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 pancjamento. — 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 atrozés, 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., Berlin 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 atravessasse 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 fê, 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.

αα) 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 Francisco, 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 consumação 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.

y) 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 espirito.

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 opróbrío 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 [*Sichinleben*] 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 desdobraimento 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 proibidade, 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 pintura com esta essência tão vigorosa quanto honesta, modesta e sossegada; ele quer gozar 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 audácia 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 fidelidade da concepção, ao amor para o que é aparentemente insignificante e momentâneo, 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 execução. Por um lado, esta pintura possui nas cenas de guerra e da vida militar, nos encontros nas tabernas, nos casamentos e em outros banquetes de camponeses, na representação [*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 desenvolveu de modo insuperável a caracterização completamente viva na suprema verdade 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 desevoltas 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 vizinho 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 fenómeno 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 *feito* 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 *feito*, 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.

α) 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.

β) 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 curritmia. 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.

γ) 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 nuances, 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 *imaneente* 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 entretocimento 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. Elaboraões 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 entretecido 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 intuíbilidade [*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 abstrairmos, 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 regradados 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.

yy) 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.

È 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 *rítmo*.

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 indeterminado, 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 *iésis*; 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 necessitam 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 recaia 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 hemistiquio 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.

αα) 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.

ββ) 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.

yy) 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 [*Zusammenklängen*] 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 conio 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 sêrie 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 [*Miteinander-klingen*], 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 arbitrio, 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 Moltonari*": 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 *triade*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 triades. 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 arbitrio 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 impõem 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 entrecimento 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 frequência 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.

yy) 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. É 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 ouvirte, 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 exerce 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. *Simlichkeit*, 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 aprende 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.

yy) 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 [*Seeleninnigkeit*] 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.

α) 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 demasi-

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 Sófoeles 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 [*Gefühlern*] forçados, elaborados por meio da reflexão, a uma nostalgia e afetação ruins consigo mesmas e igualmente se vangloriam muito da trivialidade, parvoíce e ordinariedade, 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. É 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 melodiosos 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 frequência 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 frequência 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] y) 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 arbitrio 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 arbitrio 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>Erklären</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>Lame</i> – som
<i>Gebilde</i> – configuração	<i>Leiblichkeit</i> – corporalidade
<i>Gefällig</i> – agradável	<i>Liebenswürdigkeit</i> – amabilidade
<i>Gefälligkeit</i> – aprazimento	<i>Liebllichkeit</i> – graça
<i>Gefühl</i> – sentimento*	<i>Liebreiz</i> – encanto
<i>Gegenatz</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>Graze</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>Intimität</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>Innertlichkeit</i> – interioridade	<i>Umgebung</i> – ambiente; entorno
<i>Intimität</i> – intimidade; interioridade*	<i>Umfüllung</i> – invólucro
<i>Insihsein</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>Edição de Capa</i>	Andrea Yanaguitta
<i>Foto da Capa</i>	Rômulo Fialdini
<i>Edição Eletrônica</i>	Danilo Nicolaidis
<i>Revisão de Texto e de Provas</i>	Marilena Vizentin
<i>Arte-final</i>	Júlia Doi Andrea Yanaguitta 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 paucas
<i>Tipologia</i>	Times 10/14
<i>Papel</i>	Cartão Supremo 250 g/m ² (capa) Pólen Rustic Arcia 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

CURSOS DE ESTÉTICA

Volume IV

G. W. F. Hegel

Tradução

Marco Aurélio Werle / Oliver Tolle

Consultoria

Victor Knoll

SBD-FFLCH-USP



280848

edusp

193.5

H462vP

v. 4
e. 2

1478710

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 IV / G. W. F. Hegel; tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. – (Clássicos ; 26)

Título original: *Vorlesungen über die ästhetik*
ISBN 85-314-0760-5

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

03-0693
CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

I. Estética : Artes 701.17

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
SAC (0XX11) 3091-2911 – Fax (0XX11) 3091-4151
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 2004

Foi feito o depósito legal

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900019544

SUMÁRIO

<i>Terceiro Capítulo: A POESIA</i>	11
A. A OBRA DE ARTE POÉTICA À DIFERENÇA DA PROSAICA	22
1. <i>A concepção poética e prosaica</i>	23
a. Conteúdo de ambas as concepções	23
b. Diferença entre a representação poética e a prosaica.....	24
c. Particularização da intuição poética.....	28
2. <i>A obra de arte poética e a prosaica</i>	29
a. A obra de arte poética em geral.....	30
b. Diferença em relação à historiografia e à oratória.....	36
c. A obra de arte poética livre.....	43
3. <i>A subjetividade poetizadora</i>	46
B. A EXPRESSÃO POÉTICA	49
1. <i>A representação poética</i>	50
a. A representação poética originária.....	50
b. A representação prosaica	53
c. A representação poética que se constitui a partir da prosa.....	54

2. A expressão lingüística	55
a. A linguagem poética em geral.....	55
b. Os meios da linguagem poética.....	56
c. Diferenças no emprego dos meios	57
3. A versificação	60
a. A versificação rítmica.....	63
b. A rima	71
c. Unificação da versificação rítmica e da rima	79
C. AS DIFERENÇAS DE GÊNERO DA POESIA	82
I. A poesia épica	87
1. <i>Caráter universal do épico</i>	87
a. Epigramas, gnomas e poesias didáticas.....	87
b. Poemas didático-filosóficos, cosmogonias e teogonias.....	89
c. A epopéia propriamente dita.....	91
2. <i>Determinações particulares da epopéia propriamente dita</i>	97
a. O estado de mundo épico universal	98
b. A ação épica individual	109
c. A épica como totalidade plena de unidade ..	123
3. <i>A história do desenvolvimento da poesia épica</i>	138
a. A epopéia oriental.....	140
b. A epopéia clássica dos gregos e dos romanos	143
c. A epopéia romântica	145
II. A poesia lírica	155
1. <i>Caráter universal da lírica</i>	157
a. O conteúdo da obra de arte lírica.....	157
b. A Forma da obra de arte lírica.....	159
c. O ponto de vista da formação a partir da qual nasce a obra.....	167

SUMÁRIO

2. Aspectos particulares da poesia lírica	172
a. O poeta lírico.....	173
b. A obra de arte lírica.....	176
c. As espécies da lírica propriamente dita.....	182
3. Desenvolvimento histórico da lírica.....	190
a) A lírica oriental.....	191
b. A lírica dos gregos e dos romanos.....	193
c. A lírica romântica.....	195
III. A poesia dramática	200
1. O drama como obra de arte poética.....	201
a. O princípio da poesia dramática.....	201
b. A obra de arte dramática.....	205
c. A relação da obra de arte dramática com o público	216
2. A execução exterior da obra de arte dramática	223
a. A leitura e a recitação das obras dramáticas.....	224
b. A arte do ator.....	227
c. A arte teatral mais independente da poesia	231
3. As espécies da poesia dramática e seus momentos históricos principais	234
a. O princípio da tragédia, da comédia e do drama	234
b) A diferença entre a poesia dramática antiga e a moderna	245
c. O desenvolvimento concreto da poesia dramática e suas espécies.....	248
GLOSSÁRIO	277
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	279

Terceiro Capítulo

A POESIA

1. O templo da *arquitetura* clássica reclama por um deus que habite em seu interior; a *escultura* apresenta o mesmo em beleza plástica e fornece ao material, que emprega para isso, Formas [*Formen*] que permanecem exteriores ao espiritual segundo sua natureza, mas são forma [*Gestalt*] imanente ao conteúdo determinado mesmo. Mas a corporalidade e a sensibilidade, bem como a universalidade ideal da forma escultórica, têm, diante de si, em parte, o interior subjetivo, em parte a particularidade [*Partikularität*] do particular [*Besonderen*], em cujos elementos [223] tanto o Conteúdo da vida religiosa quanto o da vida mundana devem ganhar efetividade por meio de uma nova arte. Este modo de expressão tanto subjetivo quanto particular-característico é introduzido pela *pintura* no princípio das artes plásticas mesmas, na medida em que ela rebaixa a exterioridade real da forma ao fenômeno mais ideal da cor e faz da expressão da alma interior o centro da exposição. A esfera universal, todavia, em que se movem estas artes — uma no tipo simbólico, a outra no plástico-ideal, a terceira no romântico¹ — é a *forma exterior* sensível do espírito e das coisas naturais.

Como essencialmente pertencente ao interior da consciência, o conteúdo espiritual tem então no mero elemento da aparição exterior e no intuir — ao qual se oferece a forma exterior — uma existência ao mesmo tempo estranha para o interior, a partir da qual a arte deve novamente extrair as suas concep-

1. A arquitetura, a escultura e a pintura, respectivamente (N. da T.).

ções a fim de transpô-las para um âmbito que é, tanto segundo o material quanto a espécie da expressão, para si mesmo de espécie mais interior e mais ideal [*ideeller*]. Este é o passo que vimos ser posteriormente dado pela *música*, na medida em que ela tornou o interior enquanto tal e o sentimento subjetivo algo de interior, em vez das formas intuíveis, nas figurações do soar em si mesmo vibrante. Contudo, ela passou, com isso, para um outro extremo, para a concentração subjetiva não explicitada, cujo conteúdo encontrou novamente nos sons uma exteriorização ela mesma apenas simbólica. Pois o som tomado por si mesmo é destituído de conteúdo e encontra a sua determinidade em relações numéricas, de modo que o elemento qualitativo do Conteúdo espiritual certamente corresponde em geral a estas relações quantitativas, as quais se estabelecem como diferenças essenciais, oposições e mediação, mas em sua determinidade qualitativa não pode ser marcado completamente por meio do som. Se este aspecto não deve faltar de todo, então a música deve, por causa de sua unilateralidade, buscar ajuda na designação mais exata da palavra [224] e requer, para referência mais firme à particularidade e à expressão característica do conteúdo, um texto que forneça primeiro o preenchimento mais preciso em relação ao subjetivo, o qual é vertido por meio dos sons. Por meio deste proferimento de representações e sentimentos evidencia-se certamente a interioridade abstrata da música como uma explicação mais clara e mais firme; mas o que é configurado por ela não é em parte o lado da sua representação e Forma adequada à arte, e sim apenas a interioridade que acompanha² enquanto tal, em parte a música se livra geralmente da ligação com a palavra, a fim de se movimentar desimpedidamente em seu próprio círculo do soar. Desse modo, separa-se o âmbito da representação, que não permanece na interioridade mais abstrata como tal, mas que configura o seu mundo como uma efetividade concreta, também livre por seu lado da música, e se dá para si mesma na arte da poesia³ uma existência adequada à arte.

A *poesia*, a arte discursiva, é o terceiro, a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes *plásticas* e da *música* em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior, o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro

2. *Die begleitende Innerlichkeit*. Hegel joga aqui com a noção de música de acompanhamento (N. da F.).

3. *Dichtkunst*. *Dichtung* designa, em alemão, todo o tipo de escritura poética. *Dichter* é quase sinônimo de escritor (N. da T.).

lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma seqüência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação.

2. A poesia constitui, mais precisamente, ao lado da *pintura* e da *música*, o terceiro aspecto das artes *românticas*.

a) Em parte, a saber, o seu princípio é em geral o da *espiritualidade*, que não se volta mais para fora para a matéria pesada como tal, a fim de formá-la simbolicamente, como a arquitetura, em um entorno análogo [225] do interior, ou, tal como a escultura, configurar a forma natural pertencente ao espírito na matéria real como exterioridade espacial, mas expressa imediatamente para o espírito o espírito com todas as suas concepções da fantasia e da arte, sem ressaltá-las visível e corporalmente para a intuição exterior. Em parte, a poesia não é apenas capaz de concentrar o interior subjetivo, mas sim o particular [*Besondere*] e o particular [*Partikuläre*] da existência exterior em um grau ainda mais rico que a música e a pintura na Forma da interioridade, bem como é capaz de detalhá-lo na amplitude de traços singulares e peculiaridades casuais.

b) Como totalidade, no entanto, a poesia também deve ser, mais uma vez essencialmente diferenciada das artes determinadas, cujo caráter ela reúne em si mesma.

c) Nesse sentido, no que diz respeito à *pintura*, onde for o caso de levar um conteúdo diante da intuição também segundo sua aparição exterior, ela permanece sempre em vantagem. Pois a poesia certamente é capaz de tornar inteiramente intuível do mesmo modo por diversos meios, tal como na fantasia reside, em geral, o princípio do por para fora para a intuição; mas na medida em que a representação, em cujos elementos a poesia se move principalmente, é de natureza espiritual e, por conseguinte, a universalidade do pensamento lhe vem em proveito, ela é incapaz de alcançar a determinidade da intuição sensível. Por outro lado, na poesia os diversos traços que ela provoca para tornar intuível a forma concreta de um conteúdo não coincidem, como na pintura, enquanto uma única e mesma totalidade, que está à nossa frente completamente como um algo de simultâneo de todas as suas singularidades, mas separam-se, já que a representação só pode fornecer como sucessão o diverso que contém. Mas esta é uma carência apenas pelo lado sensível, que o espírito está novamente em condição de repor. Na medida em que o discurso não [226] se volta – também ali onde se esforça para suscitar uma intuição concreta – para a

recepção sensível de uma exterioridade dada, mas sempre para o interior, para a intuição espiritual, então os traços singulares, mesmo quando apenas se sucedem uns aos outros, são deslocados para o elemento do espírito unido em si mesmo, o qual sabe eliminar a sucessão, unir a seqüência variegada em uma *única* imagem e reter esta imagem na representação e gozá-la. Além disso, em relação à pintura, na poesia esta carência em realidade sensível e determinada exterior se converte igualmente em um excesso incalculável. Pois na medida em que a arte da poesia se liberta da limitação pictórica a um espaço determinado e mais ainda a um momento determinado de uma situação ou ação, é-lhe oferecida desse modo a possibilidade de expor um objeto em toda a sua profundidade interior, bem como na amplitude de seu desdobramento temporal. O verídico é pura e simplesmente concreto no sentido de que apreende em si mesmo uma unidade de determinações essenciais. Como aparições, todavia, elas se desenvolvem não apenas na justaposição do espaço, mas em uma seqüência temporal, como uma história cujo decurso a pintura é capaz de presentificar apenas de modo indevido. Cada talo, cada árvore tem, nesse sentido, sua história, uma mudança, uma seqüência e uma totalidade fechada de estados diferentes. Mais ainda este é o caso no âmbito do espírito, o qual só pode ser exposto exaustivamente como espírito efetivo que aparece quando vem diante de nossa representação como um tal decurso.

β) Como vimos, a poesia tem em comum com a *música* o ressoar como material exterior. A matéria inteiramente exterior, objetiva no mau sentido da palavra, dissipa-se por fim na seqüência de estágios das artes particulares, no elemento subjetivo do som, o qual se subtrai da visibilidade e torna o interior perceptível apenas para o interior. Para a música, no entanto, a configuração deste ressoar como *ressoar* é a finalidade essencial. Pois embora a alma [227] leve ao sentimento o interior dos objetos ou o seu próprio interior no andamento e curso da melodia e suas relações harmônicas fundamentais, este não é, todavia, o interior enquanto tal, mas a alma enredada do modo o mais íntimo com o seu *ressoar*, a configuração desta expressão *musical*, o que confere à música o seu caráter propriamente dito. Este é de tal maneira o caso, que a música, quanto mais predomina nela a familiarização do interior no âmbito dos sons em vez de no âmbito espiritual enquanto tal, tanto mais ela se torna música e arte autônoma. Por isso, ela também é capaz de acolher apenas de modo relativo em si mesma a multiplicidade de representações e intuições espirituais, a expansão ampla da consciência preenchida em si mesma, e permanece em sua expressão na universalidade mais abstrata daquilo que apreende como conteúdo e na intimidade mais indeterminada do ânimo. Pois no

mesmo grau em que o espírito desenvolve para si a universalidade mais abstrata em uma totalidade concreta das representações, fins, ações, acontecimentos, e para cuja configuração também se junta a intuição singularizadora, ele abandona não só a interioridade que meramente sente e elabora a mesma até um mundo de efetividade objetiva, desdobrado igualmente no interior da fantasia mesma, mas deve também renunciar a isso justamente por causa deste aperfeiçoamento, a fim de querer expressar o novo reino do espírito assim conquistado inteira e exclusivamente por meio de relações sonoras. Assim como o material da escultura é pobre demais para poder expor em si mesmo as aparições mais plenas que a pintura tem a tarefa de chamar á vida, agora também as relações sonoras e a expressão melódica não estão mais em condições de realizar completamente as imagens de fantasia da poesia. Pois estas possuem, em parte, a determinidade consciente mais exata de representações, em parte, a forma da aparição exterior destacada para a intuição interior. O espírito retira, por isso, o seu conteúdo do som enquanto tal e se manifesta por meio de palavras que certamente não abandonam inteiramente o [228] elemento sonoro, mas se rebaixam ao mero signo exterior da comunicação. Por meio deste preenchimento, a saber, com representações espirituais, o som se torna fonema [*Wortlaut*] e a palavra, por sua vez, se torna, de uma finalidade por si mesma [*Selbstzweck*], um meio destituído de autonomia da exteriorização espiritual. Isso produz, segundo aquilo que já estabelecemos anteriormente, a diferença essencial entre a música e a poesia. O conteúdo da arte discursiva é todo o mundo das representações configuradas ricamente em fantasia, o espiritual que existe junto a si mesmo que permanece neste elemento espiritual e, quando sai para uma exterioridade, usa-a apenas como um signo diferente deste conteúdo mesmo. Com a música, a arte renuncia à imersão do espiritual numa *forma* presente também sensivelmente visível; na poesia ela também abandona o elemento oposto do *ressoar* e da percepção, pelo menos na medida em que este ressoar não é mais transfigurado para a exterioridade adequada e a expressão tão-somente do conteúdo. O interior certamente se exterioriza, mas não quer encontrar na sensibilidade, mesmo que também mais ideal [*ideelleren*], do som sua existência efetiva, já que ele a procura tão-somente em si mesmo, a fim de expressar o Conteúdo do espírito tal como ele está no interior da fantasia enquanto fantasia.

c) Se nos voltarmos, *em terceiro lugar*, para o caráter peculiar da poesia nesta diferença em relação à música e à pintura, bem como em relação às artes plásticas restantes, a mesma reside simplesmente no rebaixamento indicado há pouco do modo sensível de aparição e da configuração-para-fora [*Ausges-*

taltung] de todo o conteúdo poético. Quando, a saber, não acolhe e expõe mais em si mesmo o conteúdo inteiro, como o som na música, ou como a cor na pintura, então é aqui necessariamente excluído o tratamento musical do mesmo pelo lado do compasso, bem como da harmonia e da melodia, e sobra ainda em geral apenas a figuração do andamento das sílabas e das palavras, bem como do ritmo, da eufonia etc., e na verdade não como o elemento propriamente dito para o conteúdo, mas [229] como exterioridade mais accidental, a qual apenas ainda assume uma Forma de arte pelo fato de que a arte não pode, a seu próprio bel-prazer, deixar livre lado exterior algum pura e simplesmente casual ``.

α) Diante desta retirada do conteúdo espiritual do material sensível cabe imediatamente a pergunta: se não pode ser o som, o quê constituirá agora na poesia a exterioridade e a objetividade propriamente ditas? Podemos responder simplesmente: o *representar* e o *intuir interiores* mesmos. São as Formas *espirituais* que se colocam no lugar do sensível e que fornecem o material a ser configurado, como anteriormente o mármore, o cobre, a cor e os sons musicais. Pois não devemos nos deixar confundir aqui pelo fato de que se pode dizer que as representações e as intuições são o *conteúdo* da poesia. Certamente isso é verdadeiro, tal como ainda será mostrado mais adiante de modo pormenorizado; igualmente essencial é afirmar que a representação, a intuição, o sentimento etc. são as Formas específicas em que cada conteúdo da poesia é apreendido e conduzido à exposição, de modo que estas Formas – já que o lado sensível da comunicação permanece apenas em segundo plano – fornecem o material propriamente dito que o artista tem de tratar artisticamente. A coisa [*Sache*], o conteúdo, devem, na verdade, alcançar na poesia a objetualidade [*Gegenständlichkeit*] para o espírito; todavia, a objetividade [*Objektivität*] confunde a sua realidade até agora exterior com a interior e alcança uma existência apenas na consciência mesma como algo representado e intuído meramente de modo espiritual. O espírito se torna assim objetual [*gegenständlich*] em seu próprio solo e possui o elemento da língua apenas como meio, em parte da comunicação, em parte da exterioridade imediata a partir da qual ele retornou em si mesmo originariamente desde um mero signo. Por isso permanece também indiferente para o poético propriamente dito se uma obra de poesia é lida ou ouvida, podendo inclusive ser traduzida para outras línguas⁴ sem um comprometimento essencial do seu valor, ser vertida do verso para a prosa e com isso [230] ser levada a relações inteiramente diferentes do ressoar.

4. Na época de Hegel, as traduções de Shakespeare, feitas por August Schlegel, eram tidas como melhores que o original (N. da T.).

β) Além disso, *em segundo lugar*, cabe a pergunta: *para o quê* o representar interior é empregado como material e Forma na poesia? Para o verdadeiro em si e para si dos interesses espirituais em geral, mas não apenas para o substancial dos mesmos em sua universalidade de indicação simbólica ou particularização clássica, porém igualmente também para todo o específico e particular que reside neste substancial e, desse modo, para quase tudo aquilo que, de alguma maneira, interessa ao espírito e o ocupa. A arte discursiva tem, por isso, em vista de seu conteúdo e de sua maneira de expô-lo [*exponieren*], um campo imensurável e mais amplo que o das artes restantes. A poesia envolve e permite que sejam configurados por ela todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as ocorrências, as histórias, os atos, as atividades, os estados interiores e exteriores.

γ) Esta matéria a mais diversa não se torna, todavia, já poética pelo fato de ter sido acolhida na representação, pois também a consciência mais usual pode configurar de modo completo para si o mesmo Conteúdo em representações e singularizar em intuições, sem que se realize algo de poético. Foi nesse sentido que denominamos anteriormente a representação apenas o *material* e o elemento, o qual se torna primeiro uma Forma adequada à poesia, na medida em que assume uma nova forma por meio da arte, assim como também a cor e o som não são como cor e som imediatamente já pictóricos e musicais. Podemos compreender esta diferença de um modo geral pelo fato de que não é a *representação como tal*, mas sim a *fantasia* artística que torna um conteúdo poético, quando, a saber, a fantasia apreende o mesmo de tal modo que ele, em vez de estar aí como forma arquitetônica, escultórica-plástica e pictórica ou ressoar como os sons musicais, se deixa comunicar no discurso, em palavras e na bela combinação lingüística delas.

A próxima exigência que se torna necessária por meio disso [231] limita-se, por um lado, ao fato de que o conteúdo não é apreendido nem nas relações do *pensamento* racional ou especulativo, nem na Forma do *sentimento* mudo [*wortloser*] ou da mera *clareza* e exatidão sensível exterior e, por outro lado, ao fato de que ele, na contingência, no estilhaçamento e na relatividade da efetividade *finita*, não entra em geral na representação. A fantasia poética, de um lado, tem de manter, nesse sentido, o centro entre a universalidade abstrata do pensamento e a corporeidade sensível concreta, tanto quanto temos de conhecer esta última nas exposições das artes plásticas; de outro lado, ela tem, em geral, de satisfazer as exigências que já colocamos na primeira parte para toda configuração artística, isto é, ela deve ser, em seu conteúdo, finalidade por si mesma e configurar tudo aquilo que quer alcançar em interesse teórico puro

como um mundo autônomo em si mesmo, fechado em si mesmo. Pois apenas neste caso, tal como a arte o espera, o conteúdo é, por meio da espécie da sua representação, um todo orgânico que, em suas partes, fornece o aspecto de uma conexão e coesão estreitas e está aí livre por si mesmo, apenas por causa de si mesmo, frente ao mundo de dependências relativas.

3. Finalmente, o último ponto que temos ainda de comentar a propósito da diferença entre a poesia e as artes restantes diz respeito, igualmente, à relação modificada em que a fantasia poética leva as suas configurações ao material exterior da exposição.

As artes consideradas até agora levaram plenamente a sério o elemento sensível em que se moviam, na medida em que forneciam ao conteúdo uma só forma, a qual podia ser assumida e marcada pelas massas pesadas sobrepostas, pelo bronze, pelo mármore, pela madeira, pelas cores e pelos sons. Em certo sentido, também a poesia tem uma obrigação semelhante a cumprir. Pois ela, ao poetizar, tem de estar sempre atenta para que suas configurações sejam manifestas ao espírito apenas mediante a comunicação lingüística. [232] Apesar disso, a relação inteira é aqui modificada.

a) A saber, na importância que o lado sensível alcança nas artes plásticas e na música, corresponde também apenas um círculo *limitado* de exposições, — por causa da *determinidade* específica deste material — completamente à existência particular, real na pedra, na cor ou no som, de maneira que o conteúdo e o modo de concepção artístico das artes consideradas até agora é encerrado em certos limites. Esse foi o motivo pelo qual colocamos em conexão estreita cada uma das artes determinadas apenas com uma das Formas de arte *particulares*, para cuja expressão adequada esta e não aquela arte se mostrou como a mais capaz: a arquitetura em conexão com o simbólico, a escultura em conexão com o clássico, a pintura e a música em conexão com a Forma romântica. Certamente as artes particulares [*besonderen Künste*], aquém e além de seu âmbito próprio, também penetraram nas outras Formas de arte, motivo pelo qual podemos falar de arquitetura clássica e romântica, de escultura simbólica e cristã e também tivemos de mencionar a pintura e a música clássicas; estas ramificações, todavia, em vez de alcançarem o apogeu propriamente dito, eram, em parte, apenas tentativas preparatórias de incícios subordinados, ou mostravam um ultrapassar inicial de uma arte, no qual a mesma apreendeu um conteúdo e um modo de tratamento do material, cuja configuração completa do tipo foi permitida apenas a uma arte ulterior. — A mais pobre na expressão de seu conteúdo é em geral a arquitetura, mais rica é já a escultura, enquanto a abrangência da pintura e da música se amplia ao máximo. Pois com a idealidade

crecente e a particularização multifacetada do material exterior, aumenta a variedade tanto do conteúdo quanto das Formas que o mesmo assume. A poesia se livra de tal importância do material em geral de *tal* modo, que a determinidade da sua [233] espécie sensível de exteriorização não pode fornecer mais qualquer motivo para a limitação a um conteúdo específico e um círculo delimitado da concepção e exposição. Portanto, ela não está ligada exclusivamente a Forma de arte determinada alguma, mas se torna a arte *universal* que pode configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que o seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal de todas as Formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*].

Algo semelhante já foi visto em um outro âmbito na conclusão das Formas de arte particulares, cujo ponto de vista último procuramos no fato de que a arte se fez independente do modo de exposição específico em *uma* de suas Formas e estava acima do círculo desta totalidade de particularidades. A possibilidade de um tal desenvolvimento de todos os lados reside, entre as artes determinadas, desde sempre unicamente na essência da poesia e se ativa, por conseguinte, no decurso da produção poética, em parte mediante a configuração efetiva de cada Forma particular, em parte por meio da liberação da prisão do tipo fechado por si do caráter simbólico, clássico ou romântico da concepção e do conteúdo.

b) A partir disso se justifica, ao mesmo tempo, também a posição que demos à arte da poesia no desenvolvimento científico. Pois, já que a poesia se ocupa mais com o universal da arte como tal do que pode ocorrer em algum dos outros modos de produção de obras de arte, poderia parecer que a discussão científica tem de começar com ela, para então entrar primeiro na particularização, para a qual o material sensível específico deixa as artes restantes se separarem. Mas, segundo o que já vimos nas Formas de arte particulares, o desdobramento filosófico consiste, por um lado, em um aprofundamento [234] do Conteúdo espiritual, por outro lado, na demonstração de que a arte primeiro apenas procura o seu conteúdo adequado, então o encontra e finalmente o ultrapassa. Este conceito do belo e da *arte* deve se fazer válido também nas *artes* mesmas. Começamos, portanto, com a arquitetura, a qual apenas ansia pela exposição completa do espiritual no elemento sensível, de modo que a arte chega à configuração-em-um autêntica apenas mediante a escultura; e mediante a pintura e a música, por causa da interioridade e subjetividade de seu Conteúdo, ela começa novamente a se dissolver, tanto pelo lado da concepção quanto do da execução sensível. A poesia produz do modo o mais agudo este

último caráter, na medida em que ela deve ser apreendida em sua encarnação artística essencialmente como um sair-para-fora da sensibilidade real e como um rebaixamento da mesma, mas não como um produzir que ainda não tenciona entrar na corporificação e no movimento no exterior. A fim de poder explicitar cientificamente essa liberação, já é necessário, porém, ter sido discutido anteriormente aquilo do que a arte pensa em se libertar. O mesmo se dá com a circunstância de que a poesia está em condição de assumir em si mesma a totalidade do conteúdo e das Formas de arte. Também isso devemos ver como a conquista de uma totalidade, que cientificamente pode ser apresentada apenas como superação [*Aufheben*] da limitação no particular, donde a consideração pressuposta pertence às unilateralidades, cuja validade única é negada por meio da totalidade.

Apenas seguindo este andamento da consideração, a poesia resulta então também como aquela arte particular [*besondere*] na qual, ao mesmo tempo, a arte mesma começa a se dissolver e alcança para o conhecimento filosófico o seu ponto de transição para a representação religiosa como tal, bem como para a prosa do pensamento científico. Os âmbitos limítrofes do mundo do belo são, como vimos anteriormente, de um lado, a prosa da finitude e da consciência habitual, a partir da qual [235] a arte se liberta para a verdade; do outro lado, são as esferas mais elevadas da religião e da ciência, nas quais ela passa para uma apreensão menos sensível do absoluto.

c) Por conseguinte, por mais que a poesia também produza completamente a totalidade inteira do belo mais uma vez em um modo espiritual, a espiritualidade constitui, todavia, ao mesmo tempo a deficiência deste último âmbito da arte. Podemos, nesse sentido, contrapor no interior do sistema das artes a arte da poesia diretamente à arquitetura. A arquitetura, a saber, não é capaz de submeter o material objetivo ao Conteúdo espiritual de tal modo que ela fosse capaz de formar [*formieren*] o mesmo para a forma adequada do espírito; a poesia, inversamente, avança tanto no tratamento negativo de seu elemento sensível, que ela, em vez de configurar o oposto da matéria pesada espacial, o som, tal como a arquitetura faz com o seu material, em um símbolo alusivo, o reduz muito mais a um signo destituído de significado. Desse modo, ela dissolve, todavia, a fusão da interioridade espiritual e da existência exterior em um grau que começa a não mais corresponder ao conceito originário da arte, de sorte que a poesia corre o risco de se perder da região do sensível inteiramente no espiritual. O belo meio termo entre estes extremos da arquitetura e da poesia é conservado pela escultura, pela pintura e pela música, na medida em que cada uma destas artes trabalha o Conteúdo espiritual ainda inteiramente em um ele-

mento natural e o torna apreensível igualmente aos sentidos e ao espírito. Pois embora a pintura e a música apreendam, como as artes românticas, um material já idealizado [*ideelleres*], elas substituem, contudo, a imediatez da existência que começa a se diluir nesta idealidade aumentada, de outro lado por meio da plácitude da particularidade e da formabilidade [*Gestaltbarkeit*] mais variada, das quais se mostram capazes a cor e o som de um modo mais rico do que é requerido ao material da escultura.

[236] A poesia procura, certamente, por seu lado, igualmente por um substituto, na medida em que ela coloca diante da vista o mundo objetivo em uma amplitude e multilateralidade que mesmo a pintura, pelo menos em uma única e mesma obra, não sabe alcançar; ele permanece todavia sempre apenas uma realidade da consciência *interior*, e se a poesia, na necessidade da encarnação artística, parte também para uma impressão sensível fortalecida, ela é capaz de realizar a mesma, em parte, apenas mediante o meio emprestado da música e da pintura, mas estranho a ela mesma; em parte, ela deve, a fim de se conservar a si mesma como poesia autêntica [*echte*], deixar entrar estas artes irmãs sempre apenas como servis e, ao contrário, ressaltar a representação espiritual, a fantasia, a qual fala para a fantasia interior, como a questão principal propriamente dita de que se trata.

É isso o que tínhamos em geral de dizer sobre a relação, conforme ao conceito, da poesia com as artes restantes. No que diz respeito à consideração mais precisa da arte da poesia mesma, devemos ordená-la segundo os seguintes pontos de vista.

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

[237] Já que ela, desconsiderando-se a sua exteriorização lingüística, é a mais livre das condições e limitações que a particularidade do material impõe

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

De acordo com isso, temos de falar no decurso ulterior:

Em primeiro lugar, do poético em geral e da obra de arte poética;

Em segundo lugar, da expressão poética;

Em terceiro lugar, da divisão da arte da poesia em poesias *épica*, *lírica* e *dramática*.

A. A OBRA DE ARTE POÉTICA À DIFERENÇA DA PROSAICA

Definir o poético [*Poetische*] enquanto tal ou fornecer uma descrição daquilo que é poético [*dichterisch*] aborrece a quase todos aqueles que escreveram sobre a poesia. E de fato, quando se começa a falar da poesia [*Poesie*] como arte da poesia [*Dichtkunst*] e não se tratou anteriormente do que seja em geral o conteúdo e o modo de exposição da arte, torna-se sumamente difícil determinar onde se deve procurar a essência propriamente dita do poético. Mas a precariedade de tal tarefa aumenta principalmente quando se parte da constituição de produtos singulares e, então, a partir dessa familiaridade, se quer afirmar algo de universal que deve conter uma validade para os mais diversos gêneros e espécies. Assim, por exemplo, as obras as mais heterogêneas valem como poesia. Se se pressupõe tal hipótese e então se pergunta segundo qual direito semelhantes produções devem ser reconhecidas como poemas, surge imediatamente a dificuldade há pouco mencionada. [238] Felizmente, podemos nos desviar dela neste ponto. Por um lado, não alcançamos de modo algum, a partir das aparições singulares, o conceito universal da coisa [*Sache*] mas, inversamente, procuramos desenvolver a partir do conceito a realidade da mesma; donde não é de se esperar que em nosso âmbito atual, por exemplo, tudo aquilo que é denominado geralmente de poema possa ser subsumido sob este conceito, na medida em que a decisão de se algo é ou não efetivamente um produto poético deve ser tomada primeiramente do conceito mesmo. Por outro lado, não precisamos mais aqui satisfazer a exigência de fornecer o conceito do poético, pois para que possamos levar a cabo esta tarefa, teríamos de repetir tudo aquilo que já dissemos na primeira parte sobre o belo e o ideal em geral. Pois a natureza do poético coincide geralmente com o conceito do belo artístico e da obra de arte em geral, na medida em que a fantasia poética

[*dichterische Phantasie*] não é restringida em todos os aspectos e fragmentada em todas as direções como nas artes plásticas e na música por meio da espécie do material em que ela tenciona expor, porém tem apenas de se submeter às exigências de uma exposição ideal e adequada à arte. Quero, portanto, ressaltar, dos múltiplos pontos de vista que aqui serão aplicados, apenas o que é mais importante, na verdade,

Em primeiro lugar, no que diz respeito à diferença entre *os modos de concepção* [*Auffassungsweise*] poético e prosaico e,

Em segundo lugar, no que se refere às obras de arte poética e prosaica;

Ao que queremos acrescentar ainda, *em terceiro lugar*, algumas observações sobre a subjetividade criadora, sobre o *poeta*.

[239] I. A concepção poética e prosaica

a. Conteúdo [*Inhalt*] de ambas as concepções

No que diz respeito, em primeiro lugar, ao *conteúdo* adequado à concepção poética, podemos, ao menos relativamente, excluir imediatamente o exterior enquanto tal, as coisas naturais; a poesia não tem sol, montanhas, floresta, paisagens ou a forma humana exterior, sangue, nervos, músculos etc., mas interesses espirituais como o seu tema [*Gegestande*] propriamente dito. Pois por mais que ela traga em si mesma também o elemento da intuição e da intuitibilidade [*Veranschaulichung*], ela permanece então também, nesse sentido, atividade espiritual e trabalha apenas para a intuição inteior que está próxima do espírito e é mais adequada do que as coisas exteriores em sua aparição concreta sensível. Este círculo inteiro entra, portanto, na poesia, apenas na medida em que o espírito encontra nele um estímulo ou um material para a sua atividade, portanto, como entorno do homem, como seu mundo exterior, que tem valor essencial apenas em relação ao interior da consciência, mas não pode ter pretensão pela dignidade de se tornar por si mesmo o tema [*Gegestand*] exclusivo da poesia. O seu objeto [*Objekt*] correspondente, ao contrário, é o reino infinito do espírito. Pois a palavra — este material o mais plástico [*bildsamste*] que pertence imediatamente ao espírito e é o mais capaz de apreender os interesses e os movimentos do mesmo em sua vitalidade interior — deve, tal como ocorre nas artes restantes com a pedra, a cor, o som, ser empregado preferencialmente para *aquela* expressão que se mostre a mais adequada. Segundo este lado, a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as

potências da vida espiritual – e aquilo que em geral oscila para cima e para baixo na paixão e no sentimento humanos ou passa calmamente diante da consideração –, o reino da representação humana que tudo abarca, os atos, as atividades, os destinos, os mecanismos deste mundo e o governo divino no mundo. Assim, ela foi desde sempre aquela que mais universal e amplamente ensinou o gênero humano e ainda o é. Pois ensinar e aprender é saber e experimentar aquilo que é. Estrelas, animais, plantas não sabem e percebem a sua lei; o homem, todavia, existe adequadamente à lei de sua existência apenas quando ele sabe o que ele mesmo é e aquilo que está ao seu redor; ele deve conhecer as potências que o movem e o dirigem, e um tal saber é o que a poesia fornece em sua Forma substancial primeira.

b. Diferença entre a representação poética e a prosaica

O mesmo conteúdo, todavia, é apreendido também pela consciência *prosaica* e tanto ela ensina as leis universais quanto sabe diferenciar, ordenar e indicar o mundo variegado das aparições singulares; pergunta-se, portanto, como já foi dito, em tal igualdade possível do conteúdo, pelas diferenças universais do modo poético da representação.

α) A *poesia* é mais antiga que o falar prosaico desenvolvido com riqueza de arte. Ela é o representar originário do verdadeiro, um saber que ainda não separa o universal de sua existência viva em singularidades, que ainda não contrapõe, um ao outro, a lei e a aparição, a finalidade e o meio, e então os relaciona novamente um ao outro de modo intelectual, mas apreende um apenas no outro e por meio do outro. Por isso, ela não expressa de modo imagético [*bildlich*] um Conteúdo já reconhecido por si mesmo em sua universalidade; ao contrário, ela demora, adequadamente ao seu conceito imediato, na unidade substancial que ainda não realizou tal separação e mera relação.

αα) Neste modo de intuição ela apresenta, pois, tudo o que apreende como uma totalidade fechada em si mesma e desse modo autônoma, a qual certamente pode ser abundante e ter uma ampla expansão de relações, indivíduos, atividades, ocorrências, sentimentos e espécies de representação, mas ela tem de mostrar este complexo amplo como encerrado em si mesmo, como [241] produzido, movido pelo único elemento cuja exteriorização é esta ou aquela singularidade. Assim, o universal, o racional, na poesia não são expressos em universalidade abstrata e numa conexão filosoficamente comprovada ou numa relação intelectual de seus lados, mas como vivificados, aparecendo, animados,

determinando a tudo e, todavia, ao mesmo tempo, expressos em um modo que deixa atuar apenas secretamente de dentro para fora a unidade que tudo abarca, a alma propriamente dita da vivificação.

ββ) Este apreender, configurar e proferir permanecem puramente *teóricos* na poesia. Não a coisa [*Sache*] e sua existência prática, mas o tornar imagem [*bilden*] e o falar são a finalidade da poesia. Ela teve início quando o homem empreendeu expressar-se *a si*; o que é dito existe apenas para ser expresso. Quando o homem mesmo no interior da atividade e necessidade práticas, passa uma vez para a reunião teórica e se comunica, então surge imediatamente uma expressão formada, uma ressonância ao poético. Para isso o dístico conservado por Heródoto fornece um exemplo, para mencionar apenas um, o qual relata a morte dos gregos que foram derrotados nas Termópilas⁵. O conteúdo foi mantido inteiramente simples: a notícia seca de que quatro mil peloponeses lutaram o massacre com trezentas miríades; o interesse, todavia, é realizar um epitáfio, expressar o ato para o mundo atual e futuro, apenas por causa desse dizer, e assim a expressão se torna poética, isto é, ela quer se demonstrar como um ποιεῖν que conserva o conteúdo em sua simplicidade, todavia forma intencionalmente o proferir. A palavra que a representação apreende é para si de uma dignidade tão elevada, que ela procura se diferenciar de um outro modo de falar e se torna um dístico.

γγ) Desse modo, a poesia é determinada também segundo o lado da linguagem como um âmbito próprio, e para se separar do falar habitual, a formação da expressão tem um valor mais alto do que o mero proferimento. [242] Todavia, devemos, nesse sentido, bem como em consideração ao modo de intuição universal, diferenciar essencialmente entre uma poesia originária, a qual está *antes* da formação da prosa habitual e plena de arte, e a apreensão e linguagem poéticas que se desenvolvem no seio de um estado de vida e expressão prosaicos completamente acabados. A primeira é poética não intencionalmente no representar e no falar; a última, ao contrário, sabe do âmbito do qual precisa se livrar a fim de se colocar no solo livre da arte, e se constitui a si, portanto, em diferença consciente diante do prosaico.

β) A consciência *prosaica*, em segundo lugar, que a poesia deve separar de si, necessita de um modo inteiramente diferente de representar e de discursar.

5. Trata-se, sem dúvida, da inscrição "Viajante! Diga a Esparta que estamos todos mortos aqui por obedecer às suas leis", que celebra o sacrifício heróico dos espartanos na batalha das Termópilas (ou "portas quentes"), que viu a derrota dos gregos contra Xerxes em 480 a.C. Uma miríade equivale a dez mil unidades, que no texto soma três milhões (N. da T.).

αα) Por um lado, a saber, a mesma considera a matéria ampla da efetividade segundo a relação *intelectual*⁶ de causa e efeito, finalidade e meio e outras categorias do pensar limitado, em geral segundo as relações da exterioridade e finitude. Desse modo, cada particular surge, num certo momento, como autônomo, de modo errado, num outro momento, é trazido a uma mera *relação* com um outro e com isso é apreendido apenas em sua relatividade e dependência, sem que cada unidade livre se realize, a qual permanece em si mesma [*in sich selbst*] um todo total e livre [*ein totales und freies Ganzes*] em todas as suas ramificações e desdobramentos, na medida em que os lados particulares são apenas a explicação e a aparição próprias do conteúdo *único* que constitui o centro e a alma unificadora e se torna também efetivamente ativo como a vivificação penetrante. Esta espécie do representar intelectual conduz, portanto, apenas a leis particulares das aparições e tanto permanece na separação e mera relação da existência particular e da lei universal quanto para ela as leis se fragmentam em particularidades firmes, cuja relação [243] igualmente apenas é representada sob a Forma da exterioridade e da finitude.

ββ) Por outro lado, a consciência *comum* não se envolve de modo algum com a relação interior, com o essencial das coisas, com motivos, causas, fins etc., mas se satisfaz em assumir aquilo que é e que ocorre como mero singular, isto é, segundo sua contingência destituída de significado⁷. Neste caso, a unidade viva — na qual a intuição poética mantém unida a razão interior da coisa [*Sache*] e sua exteriorização e existência — não é certamente suprimida [*aufgehoben*] por separação intelectual alguma; mas o que falta é justamente a visão desta racionalidade e o significado das coisas [*Dinge*], as quais, portanto, se tornam destituídas de essência e não podem ter mais qualquer direito ulterior ao interesse da razão. O compreender de um mundo unido intelectualmente e suas relações é então confundido apenas com a visão da coexistência e confusão de algo indiferente, o qual certamente pode ter uma grande amplitude de vitalidade exterior, mas deixa a necessidade mais profunda simplesmente insatisfeita. Pois a intuição autêntica e o ânimo sólido encontram satisfação apenas onde olham e sentem nas aparições a realidade correspondente do essencial e do verídico mesmo. O vivo exterior permanece morto para o sentido mais profundo quando não transparece por ele nada de interior e de rico em si mesmo [*an sich selbst*], rico de significado como a alma propriamente dita.

6. *Verständig*: que se refere sobretudo ao entendimento [*Verstand*] (N. da T.).

7. *Wesenslos*: tanto algo desprovido de significado, inconsistente, quanto desprovido de essência (N. da T.).

yy) Essa deficiência do representar intelectual e do intuir habitual é eliminada pois, em terceiro lugar, pelo pensar *especulativo* e encontra-se, desse modo, segundo um dos lados, em parentesco com a fantasia poética. O conhecimento racional, a saber, não se ocupa nem com a singularidade contingente nem vê no que aparece a essência do mesmo, nem se satisfaz com aquelas separações e meras relações da representação e da reflexão intelectuais, mas une à totalidade livre o que, para a consideração finita, em parte se separa como autônomo, [244] em parte é colocado em relação destituída de unidade. O pensamento, porém, tem apenas pensamentos como seu resultado; ele volatiliza a Forma da realidade na Forma do conceito puro, e quando ele também apreende e reconhece as coisas efetivas em sua particularidade essencial e sua existência efetiva, então ele eleva também este particular para o elemento universal ideal, no qual o pensamento sozinho está consigo mesmo. Desse modo surge um novo reino em oposição ao mundo fenomênico, que certamente é a verdade do efetivo, mas uma verdade que não se torna novamente evidente no *efetivo* mesmo como potência configuradora e alma própria do mesmo. O pensamento é apenas uma reconciliação do verdadeiro e da realidade no *pensamento*, porém, o criar e tornar imagético, são reconciliação na Forma, mesmo se também representada apenas de maneira espiritual, da *aparição real*.

y) Desse modo, obtemos duas esferas distintas da consciência: poesia e prosa. Em tempos remotos – em que uma determinada concepção de mundo, segundo a sua crença religiosa ou outro saber qualquer, nem se desenvolveu para o representar e reconhecer racionalmente ordenado, nem a efetividade dos estados humanos se regulou a si, de acordo com um tal saber – a poesia conserva um jogo mais fácil. A ela então a prosa não se contrapõe como um campo por si mesmo autônomo da existência interior e exterior, a qual ela primeiro deve transpor, mas sua tarefa se limita apenas mais a um aprofundamento dos significados e ao esclarecimento das formas da outra consciência. Se, ao contrário, a prosa já introduziu o conteúdo inteiro do espírito em seu modo de apreensão e a tudo imprime o selo do mesmo, então a poesia deve assumir a tarefa de uma refusão e conversão plenas e na aspereza da prosa se vê enredada em múltiplas dificuldades por todos os lados. Pois ela não tem de se livrar apenas do apego da intuição comum ao indiferente e contingente e elevar a consideração da conexão intelectual das [245] coisas para a racionalidade ou corporificar o pensamento especulativo para a fantasia, por assim dizer, novamente no espírito mesmo, mas deve igualmente transformar completamente, também nesse sentido múltiplo, o *modo de expressão* comum da consciência prosaica em consciência poética e em toda a intencionalidade, a qual suscita

necessariamente uma tal oposição, contudo também conservar a aparência da ausência de intenção e liberdade originária de que necessita a arte.

c. Particularização [*Partikularisation*] da intuição poética

Tanto indicamos agora do modo o mais geral o conteúdo do poético, quanto separamos a Forma poética da prosaica. Finalmente, o *terceiro ponto* que ainda devemos mencionar diz respeito à particularização [*Partikularisation*], para a qual progride a poesia ainda mais do que as demais artes, as quais têm um desenvolvimento menos rico. Certamente, vemos a arquitetura surgir de igual modo nos mais diversos povos e no decurso inteiro dos séculos, todavia já a escultura alcança o seu ponto culminante no mundo antigo com os gregos e os romanos, tal como a pintura e a música em tempo recente com os povos cristãos. A poesia, contudo, festeja quase em todas as nações e em todas as épocas, que geralmente são produtivas na arte, épocas de brilho e de florescimento. Pois ela abrange todo o espírito humano, e a humanidade é particularizada [*partikularisiert*] multiplamente.

α) Já que a poesia não tem como seu tema [*Gegenstande*] o universal em abstração científica, mas conduz o racional individualizado à exposição, então ela necessita completamente da determinidade do caráter nacional, do qual ela deriva e cujo Conteúdo e modo da intuição também constitui o seu conteúdo e o seu modo de exposição, e progide portanto para uma plenitude da particularização [*Besonderung*] e peculiaridade. A poesia oriental, italiana, espanhola, inglesa, romana, grega, alemã, [246] todas elas são completamente diferentes em espírito, sentimento, concepção de mundo, expressão etc.

A mesma diferenciação múltipla se torna também válida em consideração às épocas em que são compostos poemas [*gedichtet wird*]. O que, por exemplo, a poesia alemã é agora, não o pôde ser na Idade Média ou na época da Guerra dos Trinta Anos. As determinações que despertam agora o nosso maior interesse pertencem a todo o desenvolvimento temporal atual inteiro, e assim cada época tem seu modo de exposição mais amplo ou mais limitado, mais elevado e mais livre ou menos afinado, em geral sua concepção de mundo particular, a qual conduz a si justamente por meio da poesia – na medida em que a palavra é capaz de proferir todo o espírito humano – à consciência adequada à arte do modo o mais claro e completo.

β) Dentre estes caracteres nacionais, mentalidades de época e concepções de mundo, uns são então novamente mais poéticos do que os outros. Assim, por exemplo, a Forma oriental da consciência é, no todo, mais poética do que

a ocidental, excluindo-se a Grécia. O não fragmentado, firme, uno, permanece no Oriente sempre a questão principal, e uma tal intuição é desde sempre a mais sólida, mesmo que ela também não atinja a liberdade do ideal. O Ocidente, ao contrário, particularmente a época recente, parte da dispersão e da particularização [*Partikularisation*] infinitas do infinito, por meio do qual, na pontualização de todas as coisas, também o finito alcança autonomia para a representação e, todavia, deve ser novamente desviado para a relatividade, enquanto para os orientais nada permanece propriamente autônomo, porém tudo aparece como o acidental, o qual encontra no único e no absoluto, para o qual é reconduzido, sua constante concentração e execução última.

y) Por meio desta multiplicidade de diferenças entre os povos e por meio do decurso do desenvolvimento através dos séculos atravessam enquanto o que é comum e, portanto, também compreensível e desfrutável por outras [247] nações e mentalidades de outras épocas, por um lado o humano universal, por outro lado o artístico. Nesta relação dupla, a poesia grega é particularmente admirada e imitada pelas diversas nações, já que nela o puramente humano alcançou o desdobramento mais belo tanto segundo o conteúdo quanto segundo a Forma artística. Pois mesmo o elemento indiano, por exemplo, apesar de toda a distância da concepção de mundo e do modo de exposição, não é inteiramente estranho para nós e podemos enaltecer como um mérito da época atual, que nela o sentido para a abundância inteira da arte e do espírito humano começou mais e mais a se abrir.

Mas se devemos neste impulso para a individualização, o qual a poesia segue completamente segundo os aspectos indicados, tratar aqui *em geral* da arte da poesia, então este universal, o qual poderia ser determinado como tal, permanece muito abstrato e insípido, e devemos, portanto, quando quisermos falar da poesia propriamente dita, apreender as configurações do espírito representador sempre em peculiaridade nacional e temporal e não descuidar mesmo da individualidade subjetiva que produz poesias. — Estes são os pontos de vista que eu queria enunciar antes de mais nada no que concerne à concepção poética em geral.

2. A obra de arte poética e a prosaica

A poesia não pode, todavia, permanecer presa ao representar interior enquanto tal, mas deve se articular e se aprimorar para a *obra de arte* poética.

As diversas considerações exigidas por este novo tema, podemos reunir e ordenar quando,

Em primeiro lugar, ressaltamos o mais importante, aquilo que diz respeito à *obra de arte poética em geral*, e depois,

[248] *Em segundo lugar*, separá-lo dos principais gêneros da *exposição prosaica*, na medida em que a mesma ainda permanece capaz de um tratamento artístico. Disso apenas,

Em terceiro lugar, resultará completamente o conceito da obra de arte livre.

a. A obra de arte poética em geral

No que diz respeito à *obra de arte poética em geral*, precisamos repetir apenas a exigência de que ela, tal como todo outro produto da fantasia livre, deve ser configurada e acabada em uma totalidade orgânica. Tal reivindicação só pode ser satisfeita da seguinte maneira.

α) *Em primeiro lugar*, aquilo que constitui o conteúdo predominantemente seja ele uma finalidade determinada do agir e do acontecer ou um sentimento e paixão determinados — deve ter sobretudo uma unidade em si mesmo:

αα) Todo o restante deve então se referir a este um e com isso estar em conexão concreta livre. Isso é apenas possível pelo fato de que o conteúdo escolhido não é apreendido como *universal* abstrato, mas como agir e sentir humanos, como finalidade e paixão que pertencem ao espírito, ao ânimo, ao querer de *indivíduos* determinados e que nascem do próprio solo desta natureza individual.

ββ) O universal, que deve chegar até a exposição, e os indivíduos, em cujo caráter, ocorrências e ações ele sai para a aparição poética, não podem por isso desfazer-se ou estarem de tal modo relacionados que os indivíduos tenham serventia apenas para universalidades abstratas, mas ambos os lados devem permanecer vivamente entretecidos um em relação ao outro. Assim, por exemplo, na *Iliada* a luta dos gregos e dos troianos e a vitória dos helenos estão relacionadas à ira de Aquiles, o qual, desse modo, fornece o ponto central que mantém o todo coeso. Além disso, encontramos também obras poéticas nas quais o conteúdo fundamental é, em geral, em parte [249] de espécie mais universal, em parte também executado por si mesmo em universalidade mais significativa, tal como, por exemplo, no grande poema épico de Dante que atravessa todo o mundo divino e expõe os indivíduos os mais diversos em relação às punições do Inferno, ao Purgatório⁸ e às bençãos do Paraíso. Mas aqui também não está dado qualquer desfazer-se abstrato destes lados e qualquer mera servilidade dos sujeitos singulares. Pois no mundo cristão o sujeito

8. *Fegefeuer*: o termo designa em si, em alemão, o "fogo purificador" (N. da T.).

não deve ser apreendido como mero acidente da divindade, mas como finalidade infinita em si mesma, de tal modo que aqui a finalidade universal, a justiça divina no condenar e no beatificar, podem aparecer ao mesmo tempo como a coisa [*Sache*] imanente, o interesse eterno e o ser do singular mesmo. Neste mundo divino trata-se pura e simplesmente do indivíduo: no Estado ele pode certamente ser sacrificado para salvar o universal, o Estado; no que diz respeito a Deus, todavia, e no reino de Deus, ele é em si e para si uma finalidade autônoma.

yy) *Em terceiro lugar*, contudo, o universal que fornece o conteúdo para o sentimento e a atividade humanos deve, enquanto autônomo, estar aí em si mesmo pronto e acabado e constituir para si um mundo fechado. Se ouvimos falar, por exemplo, em nossos dias, de um oficial, de um general, de um funcionário público, de um professor etc. e nos representamos o que semelhantes figuras e caracteres são capazes de querer e de acabar em seus estados e entornos, então temos diante de nós apenas um conteúdo do interesse e da atividade, que em parte não é nada de aprimorado e autônomo por si mesmo, mas se encontra em conexões, relações e dependências exteriores infinitamente múltiplas, em parte – tomado como totalidade abstrata – pode assumir novamente a Forma de um universal arrancado da individualidade do caráter de outra maneira total, por exemplo, o dever. – Inversamente, existe um conteúdo de espécie mais sólida, que forma uma totalidade fechada em si mesma, mas que sem um desenvolvimento e movimento ulterior já está acabado e pronto em *uma só* sentença. [250] Sobre um tal Conteúdo não se pode propriamente dizer se é poesia ou prosa. A grande palavra, por exemplo, do Antigo Testamento: “Deus disse: faça-se luz e houve luz” é, em sua solidez e concepção, convincente por si mesma tanto para a poesia mais elevada quanto para a prosa. De igual maneira o Mandamento: “Eu sou Deus, teu Senhor, outros deuses ao lado de mim não debes ter”, ou “deves honrar teu pai e tua mãe”. Também as regras de ouro de Pitágoras, os provérbios e a sabedoria de Salomão etc. encontram o seu lugar aqui. Essas são sentenças plenas de Conteúdo, que, por assim dizer, ainda se encontram antes da diferença entre o prosaico e o poético. Mas elas dificilmente podem ser denominadas de uma obra de arte poética em composições maiores, pois o acabamento e o aprimoramento temos de tomar na poesia ao mesmo tempo como *desenvolvimento*, articulação e, portanto, como uma unidade que sai essencialmente de si para uma particularização efetiva de seus lados e partes diferenciados. Esta exigência, que se entende por si mesma à arte plástica, pelo menos pelo lado da forma, é também da maior importância para a obra de arte poética.

β) Somos conduzidos desse modo para um *segundo* ponto que pertence à articulação orgânica, a saber, para a particularização da obra de arte em si mesma em partes singulares, as quais, para poderem entrar em uma unidade orgânica, devem aparecer como configuradas por si mesmas,

αα) A próxima determinação que se revela aqui encontra o seu motivo no fato de que a arte em geral gosta de permanecer no particular. O entendimento se apressa, na medida em que ele ou concentra o múltiplo imediatamente, de modo teórico, desde pontos de vista universais e o volatiliza em reflexões e categorias, ou o submete, praticamente, a fins determinados, de modo que o particular e o singular não chegam ao seu direito completo. Deter-se naquilo que segundo esta posição pode conservar apenas um valor relativo, aparece ao entendimento desse modo como inútil [251] e entediante. Para a concepção e a configuração poética, todavia, cada parte, cada momento, deve ser interessante e vivo por si mesmo, e ela se demora com prazer no singular, pinta-no com amor e o trata como uma totalidade por si mesma. Portanto, por maior que sejam também o interesse, o Conteúdo, o qual a poesia constitui como o ponto central de uma obra de arte, ela o organiza igualmente em grau menor, — tal como já no organismo humano cada membro, cada dedo, está acabado do modo o mais adornado em um todo e geralmente encerra para si na efetividade cada existência particular como um mundo em si mesmo. O progredir da poesia é, por conseguinte, mais lento que os juízos e conclusões do entendimento, o qual se interessa, tanto em suas considerações teóricas quanto em seus fins e intenções, principalmente pelo resultado final e, ao contrário, depende menos do caminho que percorre. — Mas no que diz respeito ao grau no qual a poesia pode ceder à sua inclinação para aquele pintar demorado [*zu jenem verweilenden Ausmalen*], então já vimos que não é o seu ofício expor extensamente o exterior enquanto tal na Forma de sua aparição sensível. Se ela faz, por conseguinte, de semelhantes descrições [*Schilderungen*] sua tarefa principal, sem deixar que reflitam nela relações e interesses espirituais, então ela se torna pesada e tediosa. Particularmente, ela tem de se resguardar de querer disputar, no que concerne a um detalhar mais exato, com a completude particular da existência real. Já a pintura deve, nesse sentido, ser cuidadosa e saber se limitar. Na poesia importa, nesse sentido, ainda o ponto de vista duplo de que, por um lado, ela só pode ter efeito sobre a intuição interior e, por outro lado, só é capaz de trazer sucessivamente diante da representação em traços singularizados aquilo que pode ser visto e apreendido de um só golpe na efetividade e, assim, não pode se expandir tão amplamente na execução do singular de modo que nisso necessariamente se turve, se confunda ou se perca a intuição total. [252] Ela tem então, principalmente, de vencer dificuldades particulares, quando quer colocar diante dos nossos

olhos um agir ou um acontecer diferentes que se consumam segundo a efetividade no mesmo tempo e se encontram essencialmente na conexão estreita desta simultaneidade, enquanto ela permanece capaz de apresentá-los todavia apenas como uma seqüência. — Em vista deste ponto, bem como da espécie do durar, do progredir etc., resultam de resto exigências muito diferentes a partir da diferença dos gêneros particulares da poesia/ A poesia épica, por exemplo, deve se deter ao singular e ao exterior em um grau inteiramente diverso que a dramática, que se impele num andamento mais rápido, ou a lírica, que tem de se haver apenas com o interior.

ββ) Por meio de uma tal formação *autonomizam-se, em segundo lugar*, as partes particulares da obra de arte./ Isso parece certamente contradizer pura e simplesmente a unidade que estabelecemos como a primeira condição, mas esta contradição é, de fato, apenas uma aparência falsa./ Pois a autonomia não deve se fixar *de tal* modo que cada parte particular se separe absolutamente da outra, mas deve se fazer válida apenas na medida em que, desse modo, os diferentes lados e elos mostram ter chegado por causa de si mesmos à exposição em vitalidade peculiar e se encontram sobre os seus próprios pés. Se, ao contrário, falta às partes singulares a vitalidade individual, então a obra de arte — a qual, tal como a arte em geral, pode dar ao universal uma existência apenas na Forma da particularidade efetiva — se torna nua e morta.

γγ) Apesar dessa autonomia, tais partes singulares devem, todavia, permanecer igualmente em conexão, na medida em que esta *uma* determinação fundamental, a qual se explicita e se expõe nelas, se dá a conhecer como unidade penetrante e que mantém unida a totalidade do particular e se retrai em si mesma./ A poesia pode facilmente fracassar principalmente nesta exigência, quando não se encontra [253] no seu apogeu, e deslocar a obra de arte desde o elemento da fantasia livre de volta para o âmbito da prosa. A conexão, a saber, a que são levadas as partes, não pode ser qualquer mera *conformidade a fins*. Pois na relação teleológica a finalidade é a universalidade representada e querida por si mesma, a qual certamente sabe se fazer adequada aos lados particulares por meio dos quais e nos quais ela ganha existência, mas emprega os mesmos apenas como meio e rouba delas, a esse respeito, toda a duração livre por si mesma e desse modo toda espécie de vitalidade. As partes entram então apenas em relação intencional com *uma* única finalidade, a qual deve somente sobressair como válida e toma e submete abstratamente o resto em seu serviço. A beleza livre da arte opõe-se a esta relação racional não livre.

γ) Por isso, a unidade que há de se reproduzir nas partes particulares da obra de arte deve ser de outra espécie. A determinação dupla que reside nela pode ser apreendida da seguinte maneira:

αα) *Em primeiro lugar*, em cada parte deve ser preservada a vitalidade peculiar exigida. Se olharmos, todavia, para o direito segundo o qual o particular pode, em geral, ser introduzido na obra de arte, então partimos do fato de que ele é *uma* única idéia fundamental para cuja exposição é empreendida em geral a obra de arte. A partir dela todo o determinado e singular deve, por conseguinte, emanar a sua origem propriamente dita. O conteúdo, a saber, de uma obra poética, não pode ser em si mesmo [*an sich selbst*] de natureza abstrata, mas deve ser de natureza concreta e, desse modo, conduzir, por meio de si mesmo, a um desdobramento abundante de diversos lados. Se esta diferença – caso ela se desfaça aparentemente em contradições diretas em sua efetivação – estiver fundamentada segundo a coisa naquele Conteúdo pleno de unidade em si mesmo, então este caso não pode ser diferente de quando o conteúdo, mesmo conforme o seu conceito e essência, contém uma totalidade fechada e coincidente em si mesma [254] de particularidades, as quais são as suas e em cujo desdobramento primeiro se explicita verdadeiramente aquilo que ele mesmo é por causa de seu significado propriamente dito. Apenas *estas* partes particulares, que pertencem originariamente ao conteúdo, podem, portanto, se expandir na obra de arte na Forma da existência efetiva, válida por si mesma e viva e tem, nesse sentido, por mais que pareçam defrontar-se mutuamente na realização de sua peculiaridade *particular*, desde sempre uma concordância secreta que encontra por si mesma o seu fundamento em sua própria natureza.

ββ) *Em segundo lugar*, já que a obra de arte expõe na Forma de aparição [*Erscheinung*] *real*, a unidade deve, para não ameaçar o reflexo vivo do efetivo, ser ela mesma apenas o vínculo *interior* que, aparentemente sem intenção, mantém unidas as partes e as encerra em uma totalidade orgânica. Esta unidade plena de alma do orgânico é aquela que sozinha é capaz de produzir o poético propriamente dito em oposição à conformidade a fins prosaica. Onde, a saber, o particular aparece apenas como meio para uma finalidade determinada, não tem e não deve ter em si mesmo [*an sich selbst*] qualquer valer e viver próprio, mas, ao contrário, pôr em evidência em sua existência inteira que ele existe apenas por causa de um outro, isto é, de uma finalidade determinada. A conformidade a fins dá a conhecer manifestamente o seu domínio sobre a objetividade em que a finalidade se realiza. A obra de arte, todavia, pode e deve atribuir a aparência de liberdade autônoma às particularidades, em cujo desdobramento se decompõe para o conteúdo fundamental escolhido como ponto central, pois este particular não é nada diverso do que justamente aquele conteúdo mesmo na Forma de sua realidade efetiva, que lhe é correspondente. Desse modo, podemos nos recordar do ofício do pensamento espe-

culativo, o qual igualmente deve desenvolver, por um lado, o particular a partir da universalidade primeiramente indeterminada para a autonomia, mas por outro lado tem de mostrar como no interior desta totalidade do particular, no qual se explicita apenas aquilo que reside no universal, [255] reproduziu para si por este motivo a unidade e apenas então é unidade efetiva concreta, mostrada por meio de suas próprias diferenças e a mediação delas. A filosofia especulativa produz, por meio deste modo de consideração, igualmente obras que, aqui, de modo semelhante ao poético, têm uma identidade fechada em si mesma por meio do conteúdo mesmo e um desdobramento articulado; na comparação de ambas as atividades, todavia, devemos ressaltar, além das diferenças do puro desenvolvimento do pensamento e da arte expositiva, uma outra diferença essencial. A dedução filosófica, a saber, manifesta certamente a necessidade e a realidade do particular, contudo, demonstra expressamente por meio do superar dialético do mesmo, novamente, em cada particular, que ele encontra apenas em sua unidade concreta primeiro a sua verdade e a sua consistência. A poesia, ao contrário, não prossegue para um tal indicar intencional; a unidade concordante tem certamente de estar dada completamente em cada uma de suas obras e ser ativa como o que anima o todo também em todo o singular, mas esta atualidade permanece o em-si não ressaltado expressamente por meio da arte, porém o em-si interior, tal como a alma é imediatamente viva em todos os elos, sem tomar deles a aparência de uma existência autônoma. Com isso se dá como com sons e cores. Amarelo, azul, verde, vermelho, são cores diversas que se impelem até os opostos mais completos e, todavia, já que residem como totalidade na essência das cores mesmas, podem permanecer em harmonia, sem que a sua unidade enquanto tal seja nelas expressamente ressaltado. De igual modo, o som fundamental, a terça e a quinta permanecem sons particulares e fornecem todavia a concordância do trítono; sim, elas formam esta harmonia apenas quando cada som por si mesmo é abandonado ao seu ressoar peculiar livre.

yy) No que concerne à unidade e articulação orgânicas da obra de arte, tanto a *Forma de arte particular*, a partir da qual a obra de arte tem a sua origem, [256] quanto o *gênero* determinado *da poesia*, em cujo caráter específico a obra de arte se configura, acarretam diferenças essenciais. A poesia da arte simbólica, por exemplo, não pode em significados mais abstratos, mais indeterminados, os quais fornecem o conteúdo fundamental, alcançar a configuração orgânica autêntica no grau da pureza que é possível em obras da Forma de arte clássica. Tal como vimos na primeira parte, no simbólico a conexão do significado universal e do aparecer efetivo, nos quais a arte incorpora

o conteúdo, é em geral de espécie mais desprendida, de modo que aqui as particularidades conservam ora uma autonomia maior, ora *apenas* se superam, tal como no sublime, a fim de tornar apreensível este *um* poder e substância únicos, ou levá-los apenas para uma junção enigmática de traços e lados particulares, tanto heterogêneos quanto aparentados, da existência natural e espiritual. Inversamente, a Forma de arte romântica – em que o interior, como retirando-se em si mesmo, se manifesta apenas ao ânimo – fornece à realidade exterior particular um espaço igualmente amplo de desdobramento autônomo, de modo que também aqui a conexão e a unidade de todas as partes certamente devem estar dados, mas não podem ser formados tão clara e fixamente quanto nos produtos da Forma de arte clássica.

De maneira semelhante a epopéia permite uma descrição pictórica mais ampla do exterior bem como um permanecer nos eventos e atos episódicos, por meio de que a unidade do todo aparece como menos penetrante na autonomia aumentada das partes. O drama, ao contrário, requer um recolhimento mais rígido, embora a poesia romântica se permita também no dramático uma multiplicidade rica de episódios e uma particularidade executada na caracterização tanto do interior como do exterior. A lírica, segundo a medida de suas diferentes espécies, assume igualmente o modo de exposição multifacetado, na medida em que ora narra, ora diz apenas sentimentos e [257] considerações, ora observa em um progredir calmo uma unidade que une estreitamente, ora gira sem unidade em paixão desimpedida aparentemente em representações e sentimentos. – Isso no que diz respeito à obra de arte poética em geral.

b. Diferença em relação à historiografia e à oratória

Para ressaltar de modo mais determinado, *em segundo lugar*, a diferença entre o poema e a exposição *prosaica* organizado desse modo, queremos nos voltar para aqueles gêneros da prosa que são, no interior dos seus limites, capazes, na maioria das vezes, de participarem da arte. Este é principalmente o caso na arte da historiografia e da eloquência.

α) Nesse sentido, no que diz respeito à *historiografia*, ela deixa sobretudo espaço livre suficiente para *um* lado da atividade artística.

αα) O desenvolvimento da existência humana na religião e no Estado, os acontecimentos e os destinos dos indivíduos e povos mais proeminentes, os quais são nestes âmbitos de atividade viva, executam grandes finalidades ou vêem a sua empreitada arruinar-se, – este objeto e conteúdo da narrativa histórica podem ser, por si mesmos, importantes, sólidos e interessantes, e por

mais que o historiador deva se esforçar em reproduzir aquilo que efetivamente aconteceu, ele tem, todavia, de acolher este conteúdo variegado dos acontecimentos e dos caracteres na representação e, a partir do espírito, recriá-lo e expô-lo para a representação. Em uma tal reprodução, ele não pode se satisfazer depois com a mera exatidão do singular, mas deve ordenar e configurar ao mesmo tempo o que foi apreendido e reunir e agrupar os traços, acontecimentos e atos singulares de tal modo que desperte em nós, por um lado, a partir deles, uma imagem nítida da nação, da época, das circunstâncias exteriores e da grandeza ou fraqueza interior dos [258] indivíduos agentes em uma vitalidade plena de caracteres, por outro lado, que seja produzido a partir de todas as partes a sua conexão, na qual ele se encontra com o significado histórico interior de um povo, de um acontecimento etc. Nesse sentido, falamos ainda agora da arte de Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Tácito e poucos outros e admiraremos suas narrativas sempre como obras clássicas da arte discursiva.

ββ) Estes belos produtos da historiografia não pertencem contudo à arte livre. Sim, mesmo se quiséssemos introduzir ainda o tratamento poético exterior da dicção, da métrica dos versos etc., não surgiria daí poesia alguma. Pois não apenas o modo em que a história é *escrita*, mas a natureza de seu *conteúdo* é aquilo que a faz prosaica. Queremos lançar sobre isso um olhar mais atento.

O histórico propriamente dito, segundo o objeto e a coisa, toma o seu início apenas ali onde termina a época heróica – que deve ser vindicada originariamente à poesia e à arte: ali, portanto, onde a determinidade e a prosa da vida está dada tanto nos estados efetivos quanto na concepção e na exposição dos mesmos. Assim descreve Heródoto, por exemplo, não a expedição dos gregos contra Tróia, mas as guerras persas, e se esforçou reiteradamente com pesquisa aplicada e observação prudente pelo conhecimento exato daquilo que pensa em narrar. Os indianos, ao contrário, sim, os orientais em geral, quase que apenas com a exceção dos chineses, não têm sentido prosaico suficiente para fornecer uma historiografia efetiva, na medida em que se desviam para interpretações e transfigurações do dado ou puramente religiosas ou fantásticas. – O prosaico da época histórica de um povo reside de modo breve no que se segue.

À história pertence, *em primeiro lugar*, uma comunidade [*Gemeinwesen*], seja pelo lado religioso ou pelo lado mundano do Estado – com leis, instituições etc., as quais são fixadas por si mesmas [259] e já valem como leis universais ou devem ser tornadas válidas.

De tais comunidades provêm, *em segundo lugar*, ações determinadas para a conservação e alteração das mesmas, as quais podem ser de natureza mais geral e constituir a questão principal de que se trata e para cuja delimitação e execução requer necessariamente indivíduos correspondentes. Estes são grandes e eminentes se se mostram adequados com a sua individualidade à finalidade comum que reside no conceito interior dos estados existentes; pequenos se não cresceram na execução; ruins se, em vez de defenderem a questão da época, apenas deixam dominar a sua individualidade separada disso e com isso contingente. Se surgir um ou outro de tais casos, então não está dado nunca aquilo que já exigimos na primeira parte do conteúdo e estado de mundo autenticamente poéticos. Também em grandes indivíduos, a saber, a finalidade substancial, à qual eles se voltam, está dada em maior ou menor grau, prescrita, imposta, e a unidade individual não se realiza nesse ponto; na qual o universal e a individualidade inteira devem ser pura e simplesmente idênticos, uma finalidade autônoma por si mesma, um todo fechado. Pois mesmo que os indivíduos tenham delineado o seu objetivo a partir de si mesmos, então não é contudo a liberdade ou não liberdade de seu espírito e ânimo, esta configuração individual viva mesma, mas sim a finalidade executada que constitui seu efeito sobre a efetividade inventada, independente por si do indivíduo, a partir do objeto da história. — Do outro lado, o jogo da contingência se volta para fora em estados históricos, o rompimento entre o substancial em si mesmo e a relatividade dos acontecimentos e eventos singulares, bem como da subjetividade particular dos caracteres em paixões, intenções, destinos peculiares, os quais têm, nesta prosa, muito mais de estranho e diferente do que [260] as maravilhas da poesia, que sempre deve se ater ainda ao válido universalmente.

No que diz respeito, finalmente, *em terceiro lugar*, à *execução* das ações históricas, se inserem aqui também novamente como prosaicas, à diferença do poético propriamente dito, em parte a discórdia da peculiaridade subjetiva e da consciência necessária para a questão universal das leis, dos princípios fundamentais, das máximas etc., em parte a realização dos fins propostos mesmos de muitas comemorações e preparativos, cujo meio exterior tem uma grande extensão e uma grande dependência e relação e que pelo lado do empreendimento intentado devem ser preparados e empregados conforme a fins também com entendimento, inteligência e visão geral prosaica. Não põe imediatamente mãos à obra, mas em grande parte após preparações extensas, de modo que as execuções singulares, que ocorrem para esta *uma* única finalidade, ou permanecem segundo o seu conteúdo muitas vezes de modo inteiramente casual e sem unidade interior, ou na Forma da utilidade prática provêm do entendimento relacionado segundo fins, mas não de vitalidade autônoma imediatamente livre.

yy) O historiador não tem pois o direito de apagar estes traços característicos *prosaicos* de seu conteúdo ou de transformá-los em outros, *poéticos*; ele deve narrar *o que se apresenta e como se apresenta*, sem interpretá-lo ou configurá-lo poeticamente. Por isso, por mais esforçado que ele possa ser em tornar o sentido e espírito interiores da época, do povo, da ocorrência determinada, que ele ilustra, o centro interior e o singular do laço reunidor de sua narrativa, ele não tem todavia a liberdade de submeter as circunstâncias, os caracteres e os eventos encontrados a esta tarefa [*Behuf*], mesmo que ele coloque também de lado o inteiramente contingente e destituído de significado em si mesmo, porém deve deixá-la agir livremente segundo sua contingência exterior, dependência e arbitrariedade confusa. Na biografia, parece certamente possível uma vitalidade individual e [261] uma unidade autônoma, já que o indivíduo, bem como aquilo que deriva do mesmo e retroaje sobre esta uma forma, permanece o centro da exposição, mas um caráter histórico é também apenas um de dois extremos diferentes. Pois embora o mesmo forneça uma unidade subjetiva, destacam-se contudo por outro lado ocorrências, acontecimentos múltiplos etc., que em parte são por si mesmos sem uma conexão interior, em parte afetam o indivíduo sem uma ajuda livre do mesmo e, nesta exterioridade, o atraem para dentro. Assim, por exemplo, Alexandre é sobretudo este um indivíduo que se encontra no topo de sua época e se decide também a partir de sua própria individualidade, a qual coincide com suas relações exteriores, pela marcha contra a monarquia da Pérsia; a Ásia, todavia, que ele derrota, é na arbitrariedade múltipla de seus povos singulares apenas um todo contingente, e o que ocorre, passa diante de si segundo a aparição exterior imediata. – Se o historiador desce finalmente, também segundo seu conhecimento subjetivo, ao fundamento absoluto para o acontecer e à essência divina, diante do qual as contingências desaparecem e se revela a necessidade superior, então ele não pode contudo, no que concerne à forma real das ocorrências, se permitir a prerrogativa da arte da poesia, para a qual este substancial deve ser a questão principal, na medida em que à poesia cabe apenas a liberdade de dispor desimpedidamente da matéria dada, para que com isso ela seja adequada também exteriormente à verdade interior.

β) A *eloqüência*, em segundo lugar, parece já estar mais próxima da arte livre.

αα) Pois embora o orador tome para si igualmente da efetividade dada, de circunstâncias e intenções reais determinadas a oportunidade e o conteúdo para a sua obra de arte, permanece, todavia, em primeiro lugar, o que ele ex-

pressa, o seu juízo livre, o seu modo de pensar próprio, sua finalidade subjetiva, imanente, junto aos quais ele pode estar vivamente com o seu si-mesmo [*Selbst*] inteiro. De igual maneira, *em segundo lugar*, é-lhe [262] permitido livre e completamente o desenvolvimento deste conteúdo, o modo de tratamento em geral, de modo que ele ganha a aparência [*Anschein*] de como se na fala tivéssemos diante de nós um produto completamente autônomo do espírito. *Em terceiro lugar*, finalmente, ele não deve se voltar apenas ao nosso pensamento científico ou de outra maneira racional, mas deve nos mover para alguma convicção e pode, a fim de alcançar este jogo, ter efeito sobre o homem inteiro, o sentimento, a intuição etc. O seu conteúdo, a saber, não é apenas o lado abstrato do mero conceito da coisa, à qual ele pensa em nós causar interesse, e da finalidade, para cuja execução ele pensa em nós convidar, mas em grande parte também uma realidade e efetividade determinadas, de modo que a exposição do orador, por um lado, certamente deve apreender o substancial em si mesmo, porém, captar este universal igualmente na Forma da aparição e conduzi-lo à nossa consciência concreta. Ele não tem de satisfazer, por conseguinte, apenas o entendimento por meio do rigor das conseqüências e conclusões, mas pode de igual maneira se voltar para o nosso ânimo, estimular e arrebatá-lo consigo a paixão, preencher a intuição e assim comover e convencer o ouvinte segundo todas as Formas do espírito.

ββ) Vista sob luz correta, esta liberdade aparente se encontra todavia na oratória na maioria das vezes sob a lei da *conformidade a fins* prática.

O que, *em primeiro lugar*, empresta à fala a sua força motora propriamente dita não reside na finalidade particular para a qual é falada, mas no universal, nas leis, regras, princípios, aos quais se deixa reconduzir o caso singularizado e os quais estão dados por si mesmos já nesta Forma da universalidade, em parte como leis efetivas do Estado, em parte como máximas, sentimentos [*Gefühle*], dogmas morais, jurídicos, religiosos etc. A circunstância e a finalidade determinadas, que fornecem aqui o ponto de partida, e este universal são, por conseguinte, separados desde sempre, e esta cisão é conservada como a relação permanente. Sem dúvida, o [263] orador tem a *intenção* de unificar ambos os lados; mas o que se mostra no poético, enquanto ele é em geral poético, já como consumado originariamente, se encontra na oratória apenas como a meta subjetiva do orador, cuja obtenção reside do lado de fora da fala mesma. Nada mais resta nesse ponto do mesmo livremente em unidade imediata com o universal, mas se torne válida apenas por meio da subordinação de princípios e por meio da relação com legalidades, costumes, usos etc., os quais, por seu lado, subsistem igualmente por

si mesmos. Não é a vida livre da coisa em sua aparição concreta, mas a separação prosaica de conceito e realidade, a mera relação de ambos e a exigência de sua unidade, que fornecem o tipo fundamental. — Desse modo, por exemplo, o orador espiritual deve ir constantemente para a obra; pois para ele as doutrinas religiosas universais e os princípios e regras de conduta morais, políticos e outros que seguem daí são aquilo a que devem reconduzir os casos os mais diversos, já que estas doutrinas devem ser experimentadas, acreditadas e reconhecidas na consciência religiosa também por si mesmas como a substância de todo o singular. O pregador pode nisso apelar ao nosso coração, deixar que as leis divinas se desenvolvam a partir da fonte do ânimo e conduzi-las para esta fonte também nos ouvintes; mas não é em forma pura e simplesmente individual que elas devem ser expostas e ressaltadas, porém a sua universalidade penetrante deve justamente chegar à consciência como mandamentos, prescrições, regras de fé etc. — Este é o caso mais ainda na eloquência jurídica. Nela entra então, além disso, o duplicado, o qual, por um lado, é principalmente um caso determinado de que se trata, inversamente a subsunção do mesmo sob pontos de vista e leis universais. No que diz respeito ao primeiro ponto, [264] o prosaico já reside na descoberta necessária do que efetivamente aconteceu e na leitura conjunta e no combinar habilidoso de todas as circunstâncias e casualidades singulares, das quais deriva pois a poesia de livre criação igualmente diante da carência no que diz respeito ao conhecimento do caso efetivo e diante da dificuldade de alcançar e comunicar o mesmo. Mais adiante, o fato concreto deve ser analisado e não apenas decomposto segundo seus lados singulares, mas cada um destes lados necessita tanto quanto o caso inteiro de uma recondução a si mesmo já nas leis previamente estabelecidas. — Todavia, também nesta tarefa resta ainda um espaço de jogo para a comoção do coração e o estímulo do sentimento. Pois a justiça ou injustiça do caso examinado deve ser tornada representável de tal modo que ela não deve se dar por satisfeita mais com a mera inteligência e a convicção universal; ao contrário, o todo pode se tornar para o ouvinte, por meio da espécie da exposição, tão peculiar e subjetivo que, por assim dizer, ninguém mais deve se deter, mas encontrar nisso todo o seu próprio interesse, sua própria questão.

Em segundo lugar, na oratória em geral a exposição e a consumação artísticas não são aquilo que constitui o último e mais elevado interesse do orador, mas ele tem, para além da arte, ainda uma finalidade ulterior de que a Forma inteira e a formação do discurso é empregada muito mais apenas como o meio mais eficaz para executar um interesse que reside fora da arte. Por

esse lado, os ouvintes não devem também ser movidos por si mesmos, mas o seu movimento e a sua convicção são igualmente empregados apenas como um meio para a obtenção da intenção, a cuja execução o orador se propôs, de modo que também para o ouvinte a exposição não está aí como fim em si mesmo [*Selbstzweck*], mas se mostra apenas como um meio de levá-lo a esta ou àquela convicção ou provocar decisões, atividades determinadas etc.

[265] A oratória perde, desse modo, também por esse lado, a sua forma livre e se torna uma intencionalidade, um dever [*Sollen*], o qual também, em terceiro lugar, no que concerne ao *êxito* no discurso mesmo e no seu tratamento artístico, não encontra a sua realização. A obra de arte poética não tem como finalidade senão a produção e o deleite do belo; finalidade e consumação residem aqui imediatamente na obra desse modo finalizada autonomamente em si mesma, e a atividade artística não é um meio para um resultado que cai fora dela, mas uma finalidade que se une em sua execução imediatamente consigo mesma. Na eloquência, todavia, a arte alcança apenas a posição de uma obra secundária convocada como ajuda; a finalidade propriamente dita, ao contrário, não diz respeito em nada à arte como tal, mas é de espécie prática, instrução, edificação, decisão de questões jurídicas, relações de Estado etc., e com isso uma intenção para uma coisa que primeiro deve ocorrer, para uma decisão que primeiro deve ser alcançada, mas que por meio daquele efeito da oratória ainda não é nada de finalizado e consumado, porém deve recair primeiro muitas vezes sobre outras atividades. Pois um discurso pode muitas vezes ser encerrado com uma dissonância, a qual o ouvinte tem, como juiz, de solucionar primeiro e então agir de acordo com esta solução; tal como a eloquência religiosa, por exemplo, que muitas vezes começa com o ânimo não reconciliado e torna o ouvinte por fim um juiz de si mesmo e da condição de seu interior. Aqui o melhoramento religioso é a finalidade do orador; mas se em toda a instrução e excelência de sua exortação eloquente ocorre o melhoramento e assim a finalidade discursiva alcançada é um aspecto que não se refere mais ao discurso mesmo e deve ser deixado para outras circunstâncias.

yy) Segundo todas essas direções, a eloquência tem de procurar o seu conceito muito mais na mera conformidade a fins, antes que na organização poética livre da obra de arte. O orador, a saber, deve se voltar para o intento principal [*Hauptaugenmerk*], [266] submeter tanto o todo como as partes singulares à intenção subjetiva de que parte a sua obra, por meio de que a liberdade autônoma da exposição é suprimida e para isso é colocado no lugar a serventia para uma finalidade determinada, não mais artística. Mas principalmente, já que visa a efeito vivo, prático, tem de levar em conta completamente,

te o lugar em que fala, o grau da cultura, a compreensão, o caráter dos ouvintes, a fim de não perder o sucesso prático desejado errando o tom conveniente para esta hora, pessoas e localidade. Nesta subordinação a relações e condições exteriores, nem o todo, nem as partes singulares podem mais nascer no ânimo artístico livre, mas em tudo se destacará uma conexão meramente conforme a fins, que permanece sob o domínio de causa e efeito, fundamento e consequência e outras categorias do entendimento.

c. A obra de arte poética livre

A partir desta diferença entre o poético propriamente dito e os produtos da historiografia e da oratória podemos estabelecer para nós, *em terceiro lugar*, ainda os seguintes pontos de vista sobre a obra de arte poética como tal.

α) Na historiografia, o prosaico residia principalmente no fato de que -- mesmo se o seu Conteúdo pudesse ser interiormente substancial e de eficácia sólida -- a forma efetiva do mesmo deveria aparecer todavia acompanhada múltiplamente de circunstâncias relativas, sobrecarregada de contingências e contaminada por arbitrariedades, sem que o historiador tivesse o direito de transformar esta Forma da realidade pura e simplesmente pertencente à efetividade imediata.

αα) O ofício desta transformação é pois uma tarefa principal da arte da poesia, quando ela, segundo a sua matéria [*Stoffe*], adentra ao terreno da historiografia. Neste caso, ela tem de descobrir o núcleo e o sentido mais íntimos [*innersten*] de uma ocorrência, de uma ação, [267] de um caráter nacional, de uma individualidade histórica que se destaca, porém remover as contingências circundantes e as obras secundárias indiferentes do acontecer, as circunstâncias e os traços característicos apenas relativos e para isso colocar no seu lugar elementos por meio dos quais a substância interna da coisa possa transparecer claramente, de modo que a mesma encontre nessa forma exterior transformada a sua existência adequada de tal maneira que o razoável em si e para si se desenvolva e se revele na sua efetividade correspondente a ele em si e para si. Desse modo, somente a poesia é capaz, para a obra determinada, de delimitar ao mesmo tempo para si o seu conteúdo como um centro mais firme em si mesmo, o qual então igualmente pode se desdobrar para uma totalidade aperfeiçoada, já que ele, por um lado, une de modo mais rígido as partes particulares, por outro lado, sem ameaçar a unidade do todo, pode garantir também a cada singularidade o direito que lhe pertence à expressão autônoma.

ββ) Ela pode ainda ir mais adiante a esse respeito se ela não faz do Conteúdo e do significado do acontecimento histórico efetivo o seu conteúdo

principal, mas sim algum pensamento fundamental em maior ou menor grau aparentado com ele, em geral uma colisão humana, e usa os fatos e caracteres históricos, o local etc. mais apenas como uma vestimenta individualizadora. Aqui se insere então a dupla dificuldade de que ou os dados conhecidos historicamente, quando eles são acolhidos na exposição, não podem ser inteiramente adequados àqueles pensamentos fundamentais ou, inversamente, quando o poeta em parte conserva estes elementos conhecidos, em parte, todavia, os altera em aspectos importantes para os seus fins, se dá uma contradição do já firme em nossa representação e do elemento novo produzido pela poesia. Resolver esta discordância e contradição e realizar a ressonância correta destituída de interferências é difícil, todavia necessário, pois também a efetividade é um direito indiscutível em suas aparições essenciais.

[268] yy) Semelhante exigência deve se fazer valer para a poesia ainda em seu círculo mais amplo. O que a arte da poesia, a saber, expõe no local exterior, nos caracteres, nas paixões, nas situações, nos conflitos, nas ocorrências, nas ações, nos destinos, tudo isso se encontra ademais também já na efetividade da vida, mais do que se quer acreditar costumeiramente. Também aqui a poesia pisa, portanto, por assim dizer, em um solo histórico, e seus distanciamentos e alterações devem advir neste campo de igual maneira da razão da coisa e da necessidade de encontrar para este interior a aparição viva mais adequada, mas não da carência em conhecimento mais fundamental e da vivificação do efetivo ou do humor, arbítrio e ânsia por peculiaridades barrocas de uma originalidade obstinada.

β) A oratória pertence, *em segundo lugar*, à prosa por causa da finalidade [Endzwecks] prática que reside em sua intenção e para cuja execução prática ela tem o dever de cumprir completamente com a conformidade a fins.

αα) Nesse sentido, a poesia deve, para não recair igualmente no prosaico, se proteger de toda finalidade exterior à arte e ao puro deleite artístico. Pois se nela depende-se essencialmente de semelhantes intenções, as quais neste caso transparecem a partir da concepção e da espécie de exposição inteiras, então a obra poética é imediatamente rebaixada da altura livre – em cuja região ela, apenas por causa de si mesma, se mostra [a si] existir – para o âmbito do relativo, e surge ou uma ruptura entre aquilo que a arte espera e aquilo que as demais intenções exigem, ou a arte é consumida, contra o seu conceito, apenas como um meio e com isso é rebaixada à serventia a fins. De tal espécie é, por exemplo, o caráter edificante de muitos hinos religiosos, nos quais ganham lugar representações determinadas apenas por causa do efeito religioso e alcançam uma espécie da intuitibilidade que é contrária à beleza

poética. [269] Em geral, a poesia como poesia não deve querer ser construída de modo religioso e *apenas religioso* e nos conduzir desse modo para um âmbito que certamente tem parentesco com a poesia e a arte, mas é igualmente diferente dela. O mesmo vale para o doutrinar, para o aperfeiçoamento moral, para o estimular político ou para o mero passatempo e deleite superficial. Pois tudo isso são fins para cuja obtenção a poesia, dentre todas as artes, pode ser, sem dúvida, a mais útil na maioria das vezes, mas esta ajuda, se ela deve se mover livremente apenas em seu próprio círculo, não pode ser empreendida enquanto na força poética apenas o poético deve reagir como finalidade determinante e realizada, mas não aquilo que reside fora da poesia, e aqueles outros fins puderem de fato ser conduzidos por outros meios ao objetivo de modo ainda mais completo.

ββ) Todavia, a arte da poesia não deve, inversamente, querer afirmar qualquer posição absolutamente isolada na efetividade concreta, mas deve, ela mesma viva, adentrar no seio da vida. Já na primeira parte vimos em quantas conexões a arte se encontra com o resto da existência, cujo Conteúdo e modo de aparição ela também faz para o seu conteúdo e a sua Forma. Na poesia, a relação viva com a existência dada e suas ocorrências singulares, oportunidades privadas e públicas se mostra do modo o mais rico nos assim denominados *poemas de improviso*. No sentido mais amplo da palavra poder-se-ia designar a maioria das obras poéticas com este nome; no significado mais estrito, mais próprio, todavia, devemos restringir o mesmo a tais produções que devem a sua origem no presente mesmo a algum acontecimento, para cuja elevação, adoração, comemoração etc. elas estão dirigidas também expressamente. Por meio de tal entrelaçamento vivo, a poesia parece contudo se tornar novamente dependente, e se quis atribuir também constantemente a este círculo inteiro apenas um mundo subordinado, embora, em parte, [270] as obras mais famosas façam parte dele, particularmente na lírica.

γγ) Pergunta-se, portanto, por meio de quê a poesia também neste conflito ainda está em condição de manter a sua autonomia. Simplesmente pelo fato de que ela não considera e coloca como um simples meio e oportunidade exterior encontrada como a finalidade essencial, e sim inversamente acolhe em si mesma a matéria [*Stoff*] daquela efetividade e a forma e configura com o direito e a liberdade da fantasia. Então, a saber, a poesia não é o ocasional e o secundário, mas aquela matéria [*Stoff*] é a oportunidade exterior a cujo impulso o poeta abandona a sua penetração mais profunda e o seu configurar mais puro e, desse modo, gera primeiro a partir de si aquilo que sem ele neste caso imediatamente efetivo não teria chegado à consciência neste modo livre.

y) Assim toda obra de arte verdadeiramente poética é um organismo em si mesmo infinito: pleno de Conteúdo e desdobrando esse conteúdo em aparição correspondente; pleno de unidade, mas não em Forma e conformidade a fins que submetem de modo abstrato o particular, mas no singular da mesma autonomia viva, na qual o todo se fecha em si mesmo sem intenção aparente para um acabamento consumado; preenchido com a matéria [*Stoffe*] da efetividade, mas não para este conteúdo e a sua existência, nem para algum âmbito da vida em relação de dependência, mas criando livremente a partir de si, a fim de configurar para fora o conceito das coisas para a sua aparição autêntica e colocar em ressonância reconciliadora o existente exterior com o seu ser mais íntimo.

3. A subjetividade poetizadora

Já falei extensamente sobre o talento e o gênio [*Genius*] artísticos, sobre o entusiasmo e a originalidade etc., na primeira parte e quero, portanto, no que se refere aqui [271] à poesia, apenas apontar algo que é de importância para a atividade subjetiva frente ao círculo das artes plásticas e à música.

a) A arquiteto, o escultor, o pintor, o músico, estão dedicados a um material inteiramente concreto, sensível, no qual ele deve introduzir completamente o seu conteúdo. A restrição deste material condiciona a Forma determinada para este modo de concepção inteiro e para o tratamento artístico. Por conseguinte, quanto mais específica for a determinidade para a qual o artista deve se concentrar, tanto mais específica se torna também o talento justamente exigido para este e nenhum outro modo de exposição e, com isso, a habilidade paralela a isso da execução técnica. O talento para a arte da poesia, na medida em que o mesmo se desobriga da corporificação inteira de suas imagens em um material particular, está menos submetido a tais determinações determinadas e desse modo é mais universal e mais independente. Ele carece apenas do dom da configuração rica de fantasia em geral e é limitado apenas pelo fato de que a poesia, já que ela se exterioriza em palavras, nem pode querer alcançar, por um lado, a completude sensível na qual o artista plástico tem de apreender o seu conteúdo como forma exterior, nem pode permanecer, por outro lado, na interioridade destituída de palavras, cujos sons da alma constituem o âmbito da música. Nesse sentido, a tarefa do poeta, em comparação com os demais artistas, pode ser vista como *mais fácil e mais difícil*. Como mais fácil, porque o poeta, embora o tratamento poético da linguagem

careça de uma habilidade elaborada, todavia o isenta da superação relativamente multifacetada de dificuldades técnicas; como mais difícil, porque a poesia, quanto menos ela for capaz de levar a uma corporificação exterior, tanto mais tem de procurar o substituto para esta carência sensível no núcleo interior propriamente dito da arte, na profundidade da fantasia e na concepção artística autêntica enquanto tal.

b) Desse modo, *em segundo lugar*, o poeta é capacitado a penetrar em todas as [272] profundidades do Conteúdo espiritual e a trazer aquilo que se encontra oculto nelas diante da luz da consciência. Pois por mais que em outras artes também o interior deve transparecer desde a sua Forma corpórea e efetivamente transparece, também a palavra é o meio de comunicação mais compreensível e mais adequado ao espírito, que é capaz de apreender e dar a conhecer tudo o que, de alguma maneira, se move através das alturas e profundezas da consciência e interiormente se torna presente. Aqui, todavia, o poeta se vê enredado em dificuldades, e são colocadas tarefas a ele que as artes restantes são obrigadas em um grau muito menor a ultrapassar e a satisfazer. Na medida em que a poesia, a saber, se mantém puramente no âmbito do representar interior e não pode ser atenta a criar para as suas imagens uma existência exterior independente desta interioridade, então ela permanece desse modo num elemento no qual são ativas também a consciência religiosa, científica, e outras consciências prosaicas, e deve se proteger então de se aproximar daqueles âmbitos e de seus modos de concepção ou de se misturar com eles. Semelhante estar reunido ocorre certamente no que se refere a cada arte, já que toda a produção artística deriva do espírito único, que abarca em si mesmo todas as esferas da vida autoconsciente; nas artes restantes, todavia, diferencia-se a espécie inteira da concepção, pois ela permanece em seu criar interior já em relação constante com a execução de suas imagens em um material sensível determinado, desde sempre tanto das Formas da representação religiosa quanto do pensamento científico e do entendimento prosaico. A poesia, ao contrário, serve-se também no que se refere à comunicação exterior do mesmo meio que estes âmbitos restantes, a saber, da linguagem, com a qual não se encontra, portanto, tal como a artes plásticas e a música, em um outro solo do representar e da exteriorização.

c) Finalmente, *em terceiro lugar*, também pode ser exigida pelo poeta, porque a poesia [273] é capaz de esgotar o mais profundamente a abundância inteira do Conteúdo espiritual, a vivificação interior mais profunda e mais rica da matéria que ele leva à exposição. O artista plástico tem de se voltar, por assim dizer, principalmente para a penetração da expressão espiritual na

forma exterior [Außengestalt] das Formas [Formen] arquitetônicas, plásticas [plastischen] e pictóricas, o músico para a alma *interior* do sentimento e paixão concentrados e sua efusão em melodias, embora tanto aquelas quanto esta devem ser preenchidas igualmente pelo sentido mais interior e pela substância do seu conteúdo. O círculo daquilo que o poeta tem de percorrer em si mesmo é de maior alcance, porque ele tem de configurar para si não apenas um mundo interior do ânimo e da representação autoconsciente, mas tem de encontrar para este interior também uma aparição exterior correspondente, por meio da qual entrevê aquela totalidade ideal [ideelle] em completude mais minuciosa do que nas configurações artísticas restantes. O poeta deve conhecer a existência humana por dentro e por fora e ter acolhido em seu interior a amplitude do mundo e de suas aparições e ali as ter preenchido, penetrado, aprofundado e tornado claras. — A fim de poder criar a partir de sua subjetividade, mesmo na limitação a um círculo inteiramente estreito e particular, um todo livre que não aparece determinado a partir de fora, ele tem de ter se livrado do aprisionamento *prático* ou de outro tipo em tal matéria [Stoffe] e elevar-se acima dela com o olhar livre que abarca a existência interior e exterior. Pelo lado da índole [Naturells] podemos louvar a esse respeito particularmente os poetas orientais, maometanos. Eles entram desde sempre nesta liberdade, a qual permanece na paixão mesma independente da paixão e conserva em toda a variedade dos interesses como núcleo propriamente dito todavia apenas sempre a *uma* única substância, contra a qual o restante aparece pequeno e passageiro e para a paixão e o desejo não resta nada de último. Isso é uma [274] concepção de mundo teórica, uma relação do espírito para as coisas deste mundo que estão mais próximas do homem velho do que do jovem. Pois com a idade certamente os interesses da vida ainda existem, mas não na violência juvenil impulsiva da paixão, mas muito mais na Forma de sombras, de modo que eles se configuram mais fácil e adequadamente às relações teóricas que a arte requer. Contra a opinião usual de que a juventude em seu calor e ardor é a idade mais bela para a produção poética, pode ser afirmado, por conseguinte, segundo este lado, justamente o oposto e a velhice, quando ainda sabe conservar apenas a energia da intuição e do sentimento, pode ser colocada como a época mais madura. Apenas ao *ancião* Homero cego são atribuídos os poemas maravilhosos que chegaram a nós levando o seu nome, e também pode se dizer de Goethe de que apenas na velhice alcançou o supremo, depois que conseguiu se livrar de todas as particularidades limitantes.

B. A EXPRESSÃO POÉTICA

O primeiro círculo, diante de cujo âmbito infinito tivemos de nos satisfazer com poucas determinações universais, concerniu ao poético em geral, ao conteúdo bem como à apresentação e organização do mesmo em obra de arte poética. O *segundo* lado, ao contrário, é formado pela *expressão* poética, a representação em sua objetividade interior mesma da palavra como signo da representação e a música da palavra.

Qual seja a relação, pois, que a expressão poética tem em geral para com a espécie de exposição das artes restantes, podemos abstrair daquilo que já foi mencionado anteriormente no que diz respeito ao poético em geral. A palavra e o som da palavra não são nem um símbolo de representações espirituais, nem uma exterioridade espacial adequada do interior, tal como as Formas corporais da escultura e da pintura, tampouco um [275] soar musical da alma inteira, e sim um mero *signo*. Todavia, como comunicação do representar *poético*, também este lado deve, à diferença do modo de expressão prosaico, ser tornado uma finalidade no plano teórico e aparecer configurado.

Nesse sentido, três pontos principais podem ser distinguidos de modo mais determinado. *Em primeiro lugar*, a saber, a expressão poética certamente parece residir completamente apenas em palavras e se referir, por isso, puramente ao elemento da linguagem; mas, na medida em que as palavras são elas mesmas apenas signos para *representações*, a origem propriamente dita da linguagem poética não reside nem na escolha das palavras isoladas e na espécie da sua composição em orações e períodos formados, nem na eufonia, no ritmo, na rima etc., mas sim no modo da *representação*. O ponto de partida para a expressão formada temos de procurar, por conseguinte, na *representação* formada e dirigir nossa primeira indagação para a Forma que o representar deve assumir para se tornar uma expressão poética.

Em segundo lugar, todavia, a representação em si mesma poética se toma objetiva apenas em *palavras*, e temos portanto de considerar igualmente, no que diz respeito à expressão *lingüística*, seu lado puramente lingüístico, segundo o qual as palavras poéticas de uso poético ou prosaico se distinguem daquelas da vida comum e do pensamento prosaico, se também abstraímos inicialmente da audibilidade das mesmas.

Em terceiro lugar, por fim, a poesia é o *falar* efetivo, a palavra que ressoa, que deve ser configurada tanto segundo sua duração temporal quanto segundo seu ressoar real e torna necessários compasso, ritmo, eufonia, rima etc.

1. A representação poética

O que nas artes plásticas é a *forma* sensível visível expressa por meio da pedra e da cor, na música a [276] harmonia e a melodia animadas, a saber, o modo exterior em que um conteúdo *aparece* conforme à arte, isso pode ser para a expressão poética, devemos sempre retornar a esse ponto, apenas a representação mesma. A força do formar poético consiste, por isso, no fato de que a poesia configura para si um conteúdo interiormente, sem sair para formas exteriores e andamentos melódicos efetivos, e com isso faz da objetividade exterior das artes restantes uma objetividade interior, a qual o espírito exterioriza para o representar mesmo, tal como ela é no espírito e deve permanecer nele.

Se nós tínhamos de constatar, no que se refere ao poético, já uma diferença entre o poético originário e uma reconstrução mais tardia da poesia a partir do prosaico, então aqui reencontramos novamente a mesma diferença.

a. A representação poética originária

A poesia *originária* do representar ainda não se separa nos extremos da consciência comum, a qual, por um lado, traz tudo diante de si na Forma de singularidade imediata e, com isso, contingente, sem apreender nela o essencial interior e a aparição do essencial; por outro lado, em parte desmembra a existência concreta nas suas diferenças e eleva-a na Forma de universalidade abstrata, em parte progride para relações e sínteses intelectuais deste abstrato; mas a representação é poética apenas pelo fato de que ela ainda mantém estes extremos em mediação inseparada e, desse modo, é capaz de permanecer no centro sólido entre a intuição comum e o pensar.

Em geral, podemos designar o representar poético como *imagético*, na medida em que ele conduz diante dos olhos, em vez da essência abstrata, a efetividade concreta da mesma, em vez da existência contingente, uma aparição tal em que reconhecemos imediatamente o substancial por meio do exterior mesmo e da sua individualidade inseparada dele e, [277] com isso, temos diante de nós o conceito da coisa mesma, bem como a sua existência, como uma única e mesma totalidade no interior da representação. Nesse sentido, existe uma grande diferença entre aquilo que a representação imagética nos fornece e aquilo que se torna claro para nós por meio de outros modos de expressão. Algo semelhante ocorre na leitura. Se vemos as letras que são signos para fonemas, entendemos na sua consideração imediatamente o lido, sem que se fizesse ne-

cessário ouvir os sons; e apenas leitores pouco habituados devem pronunciar para si primeiro os sons isolados, a fim de poder entender as palavras. O que aqui é uma falta de prática, torna-se na poesia, todavia, o belo e o excelente, na medida em que ela não se satisfaz com o entendimento abstrato e só evoca os objetos em nós, tal como eles são em geral em nossa recordação na Forma do pensamento e da universalidade destituída de imagens, mas deixa chegar a nós o conceito em sua existência, o gênero em individualidade determinada. Segundo a consciência comum, intelectual, entendo, ao ouvir e ao ler, com a palavra imediatamente o significado, sem tê-lo, isto é, sem ter a sua imagem diante da representação. Quando dizemos, por exemplo, “o sol” ou “amanhã”, então nos é claro o que se quer dizer com isso, todavia, a manhã ou o sol mesmo não são tornados intuíveis [*veranschaulicht*] para nós. Quando, ao contrário, se lê no poeta: “quando pois o Eos crepuscular se ergueu com dedos róseos”, então é certamente expresso o mesmo segundo a coisa; a expressão poética nos fornece todavia *mais*, já que ela acrescenta ao entender ainda uma intuição do objeto compreendido ou muito mais afasta o mero entender abstrato e coloca no lugar a determinidade real. De igual maneira, quando é dito: “Alexandre venceu o império persa”, então isso é, sem dúvida, uma representação concreta segundo o conteúdo; todavia, a determinidade múltipla do mesmo, expressa como “vitória”, é concentrada em uma abstração simples destituída de imagem, a qual não conduz nada [278] diante da nossa intuição sobre a aparição e a realidade daquilo que Alexandre realizou de grande. E assim se dá com tudo que é expresso de modo semelhante; nós o entendemos, mas permanece pálido, cinza e, pelo lado da existência individual, indeterminado e abstrato. A representação poética assume em si mesma a plenitude da aparição real e sabe elaborar imediatamente em unidade, para um todo originário, a mesma com o interior e o essencial da coisa.

A próxima coisa que se segue daqui é o interesse da representação poética em *perdurar* no exterior, na medida em que expressa a coisa em sua efetividade, em dar valor a ela por si mesma para a consideração e dar importância a ela. A poesia é, por isso, em geral *perifrástica* na sua expressão: todavia, perífrase não é a palavra certa; pois somos, em comparação com as determinações abstratas, nas quais um conteúdo é de outro modo familiar ao nosso entendimento, habituados a denominar como perífrase muito daquilo que o poeta não quis dizer dessa maneira, de modo que a partir do ponto de vista prosaico a representação poética pode ser vista como um desvio e excesso inútil. O poeta, todavia, tem de se empenhar em se manter de preferência com o seu representar na expansão do aparecer real, em cuja descrição [*Schilderung*] ele se demora. Nesse sentido, por exemplo, Homero atri-

bui a cada herói um epíteto e diz: "Aquiles, o de pés céleres; Aqueu, o esplendoroso; Heitor, o de elmo adejado; Agamenom, o príncipe dos povos" etc. O nome certamente designa um indivíduo, mas como mero nome ainda não traz diante da representação nenhum conteúdo ulterior, de modo que ainda carece de outras indicações para a intuitibilidade [*Veranschaulichung*] determinada. Também em outros objetos, os quais já pertencem em si e por si à intuição, tal como o mar, os navios, a espada etc. existe um epíteto semelhante, que apreende e apresenta alguma qualidade essencial do objeto determinado, uma imagem mais determinada e exige de nós colocar a coisa à nossa frente em aparição concreta.

[279] De tal tornar imagem *propriamente dito* se distingue então, *em segundo lugar, o não propriamente dito*, que já produz uma outra diferença. Pois a imagem propriamente dita expõe apenas a coisa na realidade que lhe pertence; a expressão não propriamente dita, ao contrário, não perdura imediatamente no objeto mesmo, mas passa para a descrição de um outro, de um segundo objeto, por meio do qual o significado do primeiro deve se tornar claro e intuível para nós. Metáforas, imagens, símiles etc. pertencem a este modo da representação poética. Aqui é acrescentado ao conteúdo, do qual se trata, um invólucro diferente dele, o qual em parte serve apenas como adereço, em parte também não pode ser empregado completamente para uma explicação mais precisa, já que ele pertence apenas segundo um aspecto determinado àquele conteúdo primeiro; tal como quando Homero compara Ajax, que se recusa a fugir, a uma mula teimosa. Particularmente, todavia, a poesia oriental tem este esplendor e plenitude em imagens e comparações, já que o seu ponto de vista simbólico torna necessário, por um lado, um procurar por coisas aparentadas e na universalidade dos significados oferece uma grande amplitude de aparições concretas semelhantes, por outro lado, na sublimidade do intuir conduz para o emprego da multiplicidade variegada inteira do mais esplendoroso e excelso somente para o adorno do Um, o qual existe para a consciência como o único a ser louvado. Estas configurações da representação não valem então, ao mesmo tempo, como algo de que sabemos que é apenas um fazer e comparar subjetivos e que não é nada de real e dado por si mesmo; mas a transformação de toda a existência para a existência da Idéia aprendida e configurada pela fantasia é, ao contrário, vista de tal modo, que nada de outro está dado por si mesmo e pode ter um direito a uma realidade autônoma. A crença no mundo, tal como nós a consideramos racionalmente com olho prosaico, se torna uma crença na fantasia, para a qual apenas o mundo existe, que criou para si a consciência poética. Inversamente, a fantasia romântica, que se expressa de preferência [280] metaforicamente, pois nela o exterior vale para

a subjetividade recolhida em si mesma apenas como um acessório e não como a efetividade adequada mesma. Configurar este exterior desse modo, por assim dizer, impróprio com grande sentimento, com plenitude particular da aparição ou com o humor da combinação é um impulso que a poesia romântica torna capaz e estimula para invenções poéticas sempre novas. Nela não se trata, portanto, de representar para si a coisa apenas de modo determinado e intuível; ao contrário, o uso metafórico destas aparições mais distantes umas das outras se torna por si mesmo uma finalidade; o sentimento se constitui como ponto central, dá brilho ao seu ambiente rico, o atrai para si, o emprega espirituosa e chistosamente como seu adereço, o vivifica e se deleita neste vai-e-vem, neste familiarizar-se e neste demorar-se⁹ de si em seu expor.

b. A representação prosaica

Ao modo de representação poético se contrapõe, *em segundo lugar*, o *prosaico*. Neste não se depende do imagético, mas do significado enquanto tal, o qual ele toma como conteúdo; donde o representar se torna um mero meio para conduzir à consciência o conteúdo. Por isso, ele não tem nem a necessidade de colocar diante dos nossos olhos a realidade mais precisa de seus objetos, nem – tal como é o caso na expressão não propriamente dita – de suscitar em nós uma outra representação, a qual ultrapassa aquilo que deve ser expresso. Certamente também pode ser necessário na prosa designar firme e agudamente o exterior dos objetos; mas isso não ocorre por causa do imagético, e sim devido a qualquer finalidade prática particular. Em geral, podemos, por conseguinte, estabelecer como lei para a representação prosaica, por um lado, a *exatidão*, por outro lado, a *determinidade* distinta e a *inteligibilidade* [*Verständlichkeit*] clara, ao passo que o metafórico e o imagético são, em geral, sempre relativamente indistintos e inexatos. Pois na expressão propriamente dita, tal como a poesia o fornece em seu caráter imagético, a coisa simples é apresentada a partir de sua inteligibilidade imediata na aparição real, a partir da qual ela deve ser reconhecida; na expressão não propriamente dita, todavia, é empregada uma aparição inclusive distante do significado, apenas aparentada, de modo que os comentadores prosaicos dos poetas muito têm a fazer antes que consigam separar por meio de suas análises intelectuais imagem e

9. *Ergehen*. Várias metáforas atuam nesta passagem de Hegel, a qual remonta principalmente à poesia de Goethe, particularmente quanto à relação do interior com o exterior que marca a poesia romântica no sentido que Hegel dá ao termo. A poesia romântica significa aqui toda a poesia moderna, desde Petrarca e Dante até Goethe e Schiller (N. da T.).

significado, retirar da forma viva o conteúdo abstrato e, desse modo, poder abrir à consciência prosaica o entendimento dos modos poéticos de representação. Na poesia, ao contrário, a lei essencial não é apenas a exatidão e a adequação imediatamente coincidente com o conteúdo simples. Ao contrário, quando a prosa tem de se manter com as suas representações no mesmo âmbito do seu conteúdo e na exatidão abstrata, então a poesia tem de se introduzir em um outro elemento, na *aparição* do Conteúdo mesmo ou em outras aparições aparentadas. Pois justamente esta realidade é a que deve surgir por si mesma e, por um lado, certamente expor o conteúdo, por outro lado, todavia, também livrá-lo do mero conteúdo, na medida em que a atenção é conduzida justamente para a existência que aparece e a forma viva é tornada finalidade essencial para o interesse teórico.

c. A representação poética que se constitui a partir da prosa

Se estas exigências poéticas se evidenciam em uma época em que a mera exatidão da representação poética já se tornou uma norma costumeira, a poesia tem uma posição mais difícil, também no que se refere ao seu caráter imagético. Em tais dias, a saber, o modo penetrante da consciência é, em geral, a separação do sentimento e da intuição do pensamento intelectual, o qual se torna à matéria interior e exterior so para o saber e querer ou o material funcional para as considerações e ações. Aqui, a poesia necessita de uma energia mais intencional, a fim de se introduzir a partir da abstração comum do representar na vitalidade concreta. Mas se ela alcança esta meta, então se desprende não só daquela separação do pensamento, que se dirige ao universal, e da intuição e do sentimento, que apreendem o singular, e sim livra ao mesmo tempo estas últimas Formas, bem como a sua matéria e conteúdo, da sua mera serventia e as conduz vitoriosamente para a reconciliação com o universal em si mesmo. Mas já que os modos de representação e a concepção de mundo prosaicos e poéticos são ligados em uma única consciência, então é possível aqui um obstáculo e distúrbio, sim, inclusive uma luta de ambos, a qual, como demonstra, por exemplo, a nossa poesia atual, só a suprema genialidade é capaz de apaziguar. Além disso, ainda surgem outras dificuldades, das quais quero ressaltar apenas algo mais determinado no que se refere ao imagético. Quando, a saber, o entendimento prosaico já entrou no lugar da representação poética originária, o redespertar do poético, tanto no que diz respeito à expressão propriamente dita quanto ao metafórico, alcança facilmente algo procura-

do, o qual, justamente ali onde não aparece como intencionalidade efetiva, quase não é capaz de se recolocar novamente na verdade imediatamente acertada. Pois muito daquilo que era fresco em épocas mais remotas se torna ele mesmo sucessivamente costumeiro por meio do uso repetido e do costume daí originado e passa para a prosa. Se a poesia quer se evidenciar com novas invenções, então ela cai muitas vezes a contragosto em epítetos descritivos, perífrases etc., quando não também no exagerado e sobrecarregado, no artificioso, no ornamental, na procura do picante e do precioso, que não sai da intuição e sentimento simples e saudáveis, mas olha os objetos sob uma luz [283] produzida, calculada para o efeito e não deixa para eles a sua cor e iluminação naturais. Mais ainda é este o caso segundo o aspecto de que com o modo de representação propriamente dito é em geral confundido o metafórico, o qual se vê então forçado a sobrepujar a prosa e, para ser inusual, chega rápido demais ao refinado e ao tentar apanhar os efeitos que ainda não foram empregados.

2. A expressão lingüística¹⁰

Na medida em que a fantasia poética se distingue da espécie de invenção de todo outro artista pelo fato de que ela deve revestir as suas configurações de palavras e, desse modo, comunicar por meio da linguagem, ela tem a obrigação de, desde o início, dispor todas as suas representações de tal maneira, que ela se dê a conhecer completamente também através dos meios que estão à disposição da linguagem. O poético é, em geral, apenas poético no sentido estrito quando ele se incorpora efetivamente em palavras e se dá acabamento nelas.

Este lado lingüístico da arte da poesia poderia nos oferecer matéria para considerações infinitamente extensas e complexas, as quais eu, todavia, devo ignorar para dar espaço aos temas mais importantes que se encontram diante de nós, e, portanto, pretendo me dirigir aos pontos de vista mais essenciais apenas de modo inteiramente breve.

a. A linguagem poética em geral

A arte, em todas as relações, deve nos colocar em um outro terreno que aquele que ocupamos em nossa vida costumeira, bem como em nosso repre-

10. Traduzimos aqui "*sprachlichen*" por "lingüístico" no sentido de "pertencente à linguagem" e não no sentido de "ciência da linguagem" (N. da T.).

sentar e agir religiosos e nas especulações da ciência. No que concerne à expressão lingüística, ela é capaz disso desde que se sirva também de uma outra linguagem que aquela à qual já estávamos acostumados nestas outras esferas. Ela tem, por conseguinte, não apenas de evitar, de um lado, no seu modo de expressão, [284] aquilo que nos rebaixaria ao mero cotidiano e ao trivial da prosa, mas não pode, de outro lado, cair no tom e no gênero do discurso da edificação religiosa ou da especulação científica. Sobretudo, ela deve se manter distante das separações e relações do entendimento, das categorias do pensamento – se elas se despiram de toda a intuitibilidade [*Anschaulichkeit*] – das Formas filosóficas dos juízos e das conclusões etc., pois estas Formas nos transportam imediatamente do âmbito da fantasia para um outro campo. Todavia, em todos esses aspectos só pode ser traçada com muita dificuldade a linha limítrofe em que cessa a poesia e começa o prosaico, e em geral ela não pode ser indicada com exatidão firme.

b. Os meios da linguagem poética

Se passarmos, por conseguinte, para os meios particulares de que a linguagem poética pode se servir para o cumprimento de sua tarefa, os seguintes pontos podem ser ressaltados:

α) *Em primeiro lugar*, existem *palavras* e designações singulares, peculiares principalmente à poesia, tanto pelo lado do enobrecimento quanto pelo do aviltamento e do exagero cômicos. O mesmo ocorre no que se refere à composição de palavras diversas, a Formas determinadas de flexão e a coisas semelhantes mais. Aqui a poesia pode, em parte, se prender ao arcaico e, desse modo, inútil na vida comum, em parte, se mostrar principalmente como formadora progressista da língua e ser nisso de grande ousadia inventiva, desde que não aja contra o gênio da língua¹¹.

β) Um outro ponto, *em segundo lugar*, concerne à *posição das palavras*. A este campo pertencem as assim chamadas figuras do discurso [*Redefiguren*], na medida em que as mesmas, a saber, se referem ao revestimento lingüístico como tal. O seu uso, todavia, conduz facilmente para o retórico e declamatório no mau sentido da palavra e destrói a vitalidade individual, se estas Formas [284] colocam um modo de expressão universal, realizado segundo regras, no lugar da efusão peculiar do sentimento e da paixão e, desse modo, formam

11. Hegel pensa aqui principalmente nas línguas antigas e no alemão, cuja plasticidade sintática é muito maior do que, por exemplo, a do francês, a do espanhol e a do português (N. da T.).

particularmente o contrário daquela exteriorização íntima [*innigen*], lacônica, fragmentária, cuja profundidade do ânimo não sabe bem fazer discursos e, desse modo, é de grande eficácia particularmente na poesia romântica para a descrição [*Schilderung*] de estados da alma concentrados em si mesmos. Em geral, todavia, a posição das palavras permanece um dos meios exteriores mais abundantes da poesia.

g) *Em terceiro lugar*, por fim, seria ainda necessário mencionar a *construção do período*, a qual abrange em si mesma os outros aspectos e pode contribuir em muito para a expressão da situação, do modo do sentimento e da paixão momentâneos por meio da espécie de seu decurso simples ou complicado, de sua incoerência e fragmentação inquietas ou de seu fluir silencioso, transbordar e tempestuar. Pois, segundo todos estes lados, o interior deve transparecer na exposição lingüística exterior e determinar o caráter dela.

c. Diferenças no emprego dos meios

No *emprego* dos meios mencionados podem ser diferenciados, *em terceiro lugar*, os estágios semelhantes que já fizemos notar no que concerne à representação poética.

α) A dicção poética, a saber, pode, por um lado, se tornar viva para um povo em uma época na qual a linguagem ainda não se formou, mas alcança somente por meio da poesia mesma o seu desenvolvimento propriamente dito. Então o discurso do poeta, enquanto expressão do interior, é em geral já algo de novo, que desperta maravilhamento por si mesmo, na medida em que revela por meio da linguagem aquilo que até agora estava oculto. Este novo criar aparece como o prodígio [*Wunder*] de um dom e força cujo costume ainda não se estabeleceu, mas, para espanto dos homens, deixa que se desdobre pela primeira vez o que está profundamente encerrado no peito humano. [285] – Nesse caso, a questão principal é o poder da exteriorização, o fazer da linguagem – e não a formação e o desenvolvimento multifacetados da mesma – e a dicção permanece, por seu lado, inteiramente simples. Pois em dias tão primevos não pode estar dada nem uma habilidade do representar nem uma direção muito variada da expressão; mas o que deve ser exposto se dá a conhecer na imediatez destituída de arte da designação, a qual ainda não progrediu para as suas nuances, passagens e mediações e vantagens restantes de uma habilidade artística mais tardia, já que aqui o poeta é de fato o primeiro, por assim dizer, a abrir a boca da nação, o que ajuda a representação chegar à linguagem e, por meio desta, a repre-

sentações. Falar ainda não é então, por assim dizer, vida comum, e a poesia não pode ainda servir para o efeito fresco de tudo aquilo que mais tarde é progressivamente retirado da arte, como linguagem da vida comum. Nesse sentido, o modo de expressão de Homero, por exemplo, pode parecer inteiramente habitual para a nossa época; para cada representação está aí a palavra propriamente dita, encontram-se poucas expressões não propriamente ditas, e mesmo se a exposição é realizada com grande minúcia, a linguagem mesma permanece todavia sumamente simples. De modo semelhante, Dante soube criar para o seu povo uma linguagem viva da poesia e deu a conhecer também, nesse sentido, a energia ousada de seu gênio inventivo.

β) Se, *em segundo lugar*, o círculo das representações se expande com a introdução da reflexão, os modos de ligação se multiplicam, se cresce a facilidade de progredir em tal curso de representação e também a expressão lingüística se desenvolve para a habilidade completa, então a poesia alcança uma posição completamente alterada segundo o lado da dicção. Então, a saber, um povo já possui uma linguagem prosaica destacada da vida comum, e a expressão poética deve, a fim de despertar interesse, se distanciar daquela linguagem comum [287] e ser elevada para algo de novo e ser realizada com plenitude de espírito. Na existência cotidiana, a contingência do momento é a base do falar; mas se uma obra de arte deve surgir, então deve entrar a reflexão em vez de sensação [*Empfindung*] momentânea e mesmo o entusiasmo da inspiração não deve se abandonar, mas o produto do espírito deve se desenvolver a partir do repouso artístico e se configurar na disposição de um meditar claro e de visão ampla. Em épocas mais primevas da poesia, este recolhimento e repouso foi revelado já pelo poetizar e falar mesmo; em dias mais tardios, ao contrário, o formar e o fazer têm de se evidenciar na diferença que a expressão poética alcança em relação à prosaica. Nesse sentido, os poemas de épocas também já desenvolvidas prosaicamente são essencialmente diferentes das épocas e dos povos poéticos originários.

Nisso a produção poética pode ir tão longe que para ela este fazer da expressão se torna a questão principal e tem em vista muito menos a verdade interior do que a formação, o brilho, a elegância e o efeito do lado lingüístico. Este é então o lugar onde o retórico e o declamatório, os quais eu já mencionei anteriormente, se desenvolvem em um modo que destrói a vitalidade interior da poesia, na medida em que a reflexão configuradora se dá a conhecer como *intencionalidade* e uma arte regulada autoconsciente faz com que defina o efeito verdadeiro, o qual deve ser e parecer sem intenção e inocente. Nações inteiras não souberam produzir quase nada além de tais obras retóricas

da poesia. Assim, por exemplo, o latim soa mesmo em Cícero ainda suficientemente ingênuo e espontâneo; nos poetas romanos, todavia, em Virgílio, Horácio, por exemplo, tem-se imediatamente a impressão de que a arte é algo apenas produzido, configurado intencionalmente; reconhecemos um conteúdo prosaico, que foi adicionado apenas com adornos exteriores, e um poeta, que em sua carência de gênio originário no âmbito da [288] habilidade lingüística e efeitos retóricos procura por um substituto para aquilo que lhe falta em força e efeito propriamente ditos da invenção e do acabamento. Também os franceses no assim denominado período clássico de sua literatura possuem uma poesia semelhante, para a qual se mostram então como particularmente apropriados os poemas didáticos e as sátiras. Aqui, as muitas figuras retóricas encontram o seu lugar principal, a apresentação, não obstante, permanece, apesar delas, no todo prosaica, e a linguagem se torna sumamente rica em imagens e mais adornada: tal como a dicção de Schiller ou de Herder. Estes últimos escritores voltaram a um tal modo de expressão principalmente para a finalidade da exposição prosaica e souberam tornar aceitável e suportável o mesmo pela gravidade dos pensamentos e pelas expressões felizes. Também os espanhóis não podem ser inteiramente isentos da pompa de uma arte intencional da dicção. Em geral, as nações meridionais, os espanhóis e os italianos, por exemplo, e antes deles já os árabes e persas maometanos, possuem uma grande amplitude e prolixidade em imagens e comparações. Nos antigos, particularmente em Homero, a expressão progride sempre fluida e serenamente; nestes povos, ao contrário, é uma intuição efervescente, cuja plenitude no repouso ulterior do ânimo aspira expandir-se e neste trabalho teórico é submetida a um entendimento que distingue rigorosamente, que ora classifica agudamente, ora reúne chistosa, espirituosa e ludicamente.

γ) A expressão verdadeiramente poética se mantém distante tanto daquela retórica meramente declamatória quanto daquela pompa e jogo chistoso da dicção, embora possa se manifestar nisso de modo belo o desejo livre do fazer, na medida em que desse modo é ameaçada a verdade natural interior e é esquecido o direito do conteúdo na formação do falar e do expressar. Pois a dicção não pode se autonomizar por si mesma e querer se fazer como a parte da poesia de que se trata própria e [289] exclusivamente. Em geral, também no que diz respeito à linguagem, o que foi configurado mediante reflexão não pode nunca perder a impressão da espontaneidade, e sim deve sempre dar a aparência de ter, por assim dizer, nascido por si mesmo do embrião interior da coisa.

3. A versificação

O terceiro lado, finalmente, do modo de expressão poético se torna necessário pelo fato de que a representação poética não se reveste apenas de palavras, mas progride para o falar efetivo e, com isso, se eleva para o elemento sensível do ressoar dos fonemas e das palavras. Isso nos conduz para o âmbito da versificação. Prosa versificada ainda não resulta certamente em poesia alguma, mas apenas em versos, tal como a expressão meramente poética possibilita apenas uma prosa poética em tratamento prosaico ulterior; não obstante, todavia, o metro ou a rima são pura e simplesmente necessários como o primeiro e único aroma sensível para a poesia, sim, mais necessários que uma assim denominada bela dicção rica em imagens.

O desenvolvimento artístico pleno deste elemento sensível nos revela imediatamente – tal como a poesia requer – um outro âmbito, um outro terreno, no qual podemos pisar apenas abandonamos a prosa prática e teórica da vida e consciência comuns, e requer do poeta que se mova para além dos limites do falar comum e que configure suas exposições [*Expositionen*] apenas conforme às leis e exigências da arte. Por isso, apenas uma teoria inteiramente superficial poderia querer desterrar a versificação pelo motivo de que atenta contra a naturalidade. Certamente, Lessing, na sua oposição contra o *pathos* falso dos alexandrinos franceses, procurou introduzir principalmente na tragédia o modo do discurso prosaico como o mais apropriado, e Schiller e Goethe, em suas primeiras obras tumultuadas, o seguiram [290] neste princípio no ímpeto natural de um poetizar mais substancial [stoffartigen]. Mas o próprio Lessing se voltou em seu *Natan*, por fim, novamente para o verso jâmbico, Schiller abandonou já com o *Don Carlos* o caminho seguido até agora, e também para Goethe foi tão pouco satisfatório o tratamento prosaico primevo de sua *Ifigênia* e do *Tasso*, que ele, no terreno mesmo da arte, tanto segundo a expressão quanto segundo o lado prosódico, refundiu estas obras completamente para aquela Forma mais pura, por meio da qual elas nos arrebatam sempre de novo para o maravilhamento.

A artificialidade da métrica ou da disposição das rimas parece ser, sem dúvida, um elo rígido das representações interiores com os elementos do sensível, mais forte do que são as cores na pintura. Pois as coisas exteriores e a figura [*Gestalt*] humana são coloridas segundo sua natureza e o incolor é uma abstração forçada; a representação, ao contrário, possui uma conexão apenas muito distante ou mesmo nenhuma conexão interior com os fonemas, os quais são empregados para mero signos arbitrários da comunicação, de modo que as

duras e rudes exigências das leis prosódicas podem aparecer facilmente como um grilhão da fantasia, por meio do qual não é mais possível ao poeta comunicar inteiramente as suas representações, tal como elas pairam diante dele no seu interior. Se também o fluxo rítmico e o ressoar melódico da rima exercem um encanto indiscutível, seria todavia esperar muito encontrar os melhores sentimentos e representações sacrificados em função deste estímulo sensível. Mas também esta objeção não se mantém. Por um lado, a saber, já se demonstra como não verdadeiro que a versificação é apenas um impedimento para a efusão livre. O autêntico talento artístico se move em geral no seu material sensível como em seu elemento familiar o mais próprio, o qual, em vez de ser um impedimento e uma opressão para ele, ao contrário, o eleva e o sustenta. Assim, vemos de fato todos os grandes poetas entrarem livremente e autoconfiantes na cadência, no ritmo e na rima criadas por elas mesmas, e apenas nas traduções [291] o respeito à mesma métrica, assonâncias etc. se torna constantemente uma coerção e uma angústia artificial. Na poesia livre, todavia, existe, além disso, a necessidade de empregar variadamente, de contrair, de expandir a expressão das representações, ao poeta igualmente pensamentos, ocorrências e invenções *novas*, os quais não ocorreriam a ele sem um tal impulso. Mas, não se levando em conta esta vantagem relativa, pertence desde sempre à arte a existência sensível — na poesia o ressoar das palavras — e não pode permanecer tão informe e indeterminada, tal como ela está dada na contingência imediata do falar, porém deve aparecer configurada vivamente e, se meramente ressoa também na poesia apenas como meio exterior, há de ser tratada como finalidade para ela e, desse modo, tornada uma forma limitada harmônica em si mesma. Este cuidado que é dispensado ao sensível acrescenta, tal como em toda a arte, para a seriedade do conteúdo, ainda um outro aspecto, por meio do qual esta seriedade é ao mesmo tempo também distanciada, o poeta e o ouvinte livrados dela e justamente com isso elevado a uma esfera que se encontra acima dela em elegância alegre. Pois na escultura e na pintura é fornecida ao artista, para o desenho e o colorimento dos membros humanos, das rochas, das árvores, das nuvens, das flores, a Forma como limitação sensível e espacial; e também na arquitetura as necessidades e os fins para os quais é construído, os muros, as paredes, os telhados etc. prescrevem uma norma em maior ou menor grau determinada. Semelhantes determinações firmes tem a música nas leis fundamentais necessárias em si e para si da harmonia. Na arte da poesia, todavia, o ressoar sensível das palavras é primeiramente não ligado na sua composição, e o poeta obtém a tarefa de ordenar esta ausência de regras em uma demarcação sensível e, com isso, desenhar para si, por as-

sim dizer, uma espécie de contorno firme e quadro sonoro para suas concepções e a estrutura e beleza sensível delas.

[292] Tal como na declamação musical, o ritmo e a melodia têm de acolher em si mesmos o caráter do conteúdo e ser adequado ao mesmo, também a versificação é uma música, a qual, embora de modo mais distanciado, deixa ressoar em si mesma aquela direção já obscura, mas ao mesmo tempo determinada, do curso e do caráter das representações. Segundo este lado, a métrica deve fornecer o tom universal e o aroma espiritual de um poema inteiro; e não é indiferente se são empregados para a Forma exterior, por exemplo, jambos, troquéus, estâncias, estrofes alcáicas ou outras.

No que diz respeito à divisão mais precisa, são principalmente *dois* sistemas cujas diferenças recíprocas temos de iluminar.

O *primeiro* é o da versificação *rítmica*, a qual repousa no comprimento e na brevidade determinados das sílabas das palavras, bem como em sua composição diversamente figurada e nos deslocamentos temporais.

O *segundo* lado, ao contrário, é constituído pelo ressaltar do som como tal, tanto no que diz respeito a letras isoladas, consoantes e vogais, quanto no que se refere a sílabas e palavras inteiras, cuja figuração é ordenada em parte segundo as leis da repetição conforme a fins do mesmo ou semelhante som, em parte segundo a regra da alternância simétrica. Aqui se situam a aliteração, a assonância e a rima¹².

Ambos os sistemas se encontram em estreita relação com a prosódia da língua, seja no fato de que a mesma encontre mais o seu motivo no maior ou menor comprimento natural das sílabas, seja no fato de que repousa no acento do entendimento que produz a significação das sílabas.

Em *terceiro* lugar, finalmente, o progresso rítmico e o ressoar configurado por si mesmo podem também ser *unidos*; na medida em que, todavia, o eco sonoro concentrado ressaltado da rima chega forte ao ouvido e, desse modo, se faz valer [293] com predominância sobre o mero instante temporal da duração e progressão, então o aspecto rítmico deve se retrair em tal ligação e ocupar menos a atenção por si mesma.

12. Na versificação alemã, a aliteração designa a repetição de uma mesma consoante no início de uma sílaba acentuada, a assonância a repetição de uma mesma vogal (em geral, do "fim") de uma sílaba acentuada; a rima é a síntese dos dois efeitos. A importância da inicial (certas sílabas começam por uma vogal e terminam por uma consoante) reenvia à tradição do *Stabreim* (rima aliterante interior) nos primeiros poemas da literatura alemã (N. da T.).

a. A versificação rítmica

No que diz respeito ao sistema *rítmico* destituído de rima, os seguintes pontos são os mais importantes:

Em primeiro lugar, a medida temporal fixa das sílabas na diferença simples entre as *longas* e as *breves*, bem como sua composição diversa em relações e métricas determinadas;

Em segundo lugar, a *vivificação* rítmica por meio do acento, da cesura e da repercussão do acento do verso e da palavra;

Em terceiro lugar, o aspecto da *eufonia*, a qual pode se originar, no interior deste movimento, por meio do soar das palavras, sem se contrair em rimas.

α) Para o rítmico, que não é constituído pelo ressoar ressaltado isoladamente como tal, e sim pela duração *temporal* e pelo movimento para a questão principal,

αα) o ponto de partida simples é constituído pelo comprimento e brevidade *natural* das sílabas, para cujas diferenças os fonemas mesmos, as letras, as consoantes e as vogais a serem expressas, fornecem os elementos.

Naturalmente-*longos* são sobretudo os ditongos ai, oi, ae etc., pois, independentemente do que querem dizer os mestres de escola de hoje, eles são em si mesmos um soar concreto¹³, duplicado, que se contrai como o verde dentre as cores. De igual maneira ocorre com as vogais que reverberam longamente. A elas se junta, como terceiro princípio, a posição já peculiar ao sânscrito, bem como ao grego e ao latim. A saber, se se encontram entre duas vogais duas ou mais consoantes, então elas constituem claramente uma passagem muito difícil para o falar; o órgão precisa para a articulação, a fim de dar conta das consoantes, de um período maior e produz um perdurar que, apesar da vogal breve, torna a sílaba ritmicamente longa, embora não longa na sua extensão. [294] Se eu digo, por exemplo, *mentem nec secus*¹⁴, então o progredir de uma vogal para a outra em *mentem* e *nec* não é tão fácil e simples como em *secus*. As línguas mais recentes não se prendem a esta diferença, mas tornam válidos outros critérios ao medirem os comprimentos e as brevidades. Desse modo, todavia, desprezando a posição, as sílabas empregadas de modo breve são pelo menos consideradas muitas vezes suficientemente duras, já que impedem o movimento mais rápido que é requerido.

À diferença daqueles comprimentos devido a ditongos, a vogais longas e à posição, ao contrário, se mostram como breves segundo a natureza as sílabas

13. No sentido da concreção e da síncrese (N. da T.).

14. Horácio. *Odes*, II, iii (N. da T.).

que são formadas por vogais breves, sem que entre a vogal anterior e a posterior estejam duas ou mais consoantes.

ββ) Já que as palavras em parte como multisilábicas são em si mesmas uma multiplicidade de comprimentos e brevidades, em parte, embora unissilábicas, estão todavia em associação com outras palavras, surge então desse modo, primeiramente, um alternância contigente, não determinada por qualquer medida fixa, de sílabas e palavras de espécie diversa. Regular esta contingência é de igual maneira inteiramente o dever da poesia, tal como era tarefa da música determinar exatamente a duração desordenada dos sons isolados por meio da unidade da medida temporal. A poesia instaura, por isso, composições particulares de comprimentos e brevidades como a lei, segundo a qual deve se guiar a seqüência das sílabas no que concerne à duração temporal. O que obtemos, por meio disso, primeiramente, são as diversas *relações temporais*. O mais simples é aqui a relação dos iguais entre si, como, por exemplo, o dátilo e o anapesto, nos quais então as sílabas breves podem se reunir novamente, segundo leis determinadas, em longas (espondeu)¹⁵. Em segundo lugar, então, uma sílaba longa pode se colocar ao lado de uma breve, de modo que se evidencia já uma diferença mais profunda da duração, embora também na forma mais simples, tal como no verso jâmbico e troqueu¹⁶. Mais complexa se torna uma composição quando entre duas sílabas longas se insere [295] uma breve ou quando uma sílaba breve precede duas longas como no crético ou baquífaco¹⁷.

γγ) Semelhantes relações temporais singulares, todavia, iriam novamente abrir todas as portas ao acaso desregrado, se pudessem se dispor sucessivamente de modo arbitrário em sua diversidade variegada. Pois, por um lado, desse modo a finalidade da conformidade a leis seria de fato destruída em suas relações, a saber, a seqüência regrada das sílabas longas e breves; por outro lado, falta completamente também em uma determinidade para o começo, o fim e o meio, de modo que o arbítrio que por meio disso de novo sobressai se voltaria inteiramente contra aquilo que já determinamos anteriormente por ocasião da consideração da me-

15. O dátilo é um pé de verso de uma sílaba longa seguida de duas breves. O anapesto, por seu lado, é composto de duas sílabas breves e uma longa. O espondeu, por fim, consiste de duas sílabas longas (N. da T.).

16. O jâmbico se compõe de uma breve seguida de uma longa, o troqueu, inversamente, de uma longa seguida de uma breve. Como em alemão a noção do que é longo se confunde muitas vezes com o nível da entonação, pode-se dizer que o ritmo jâmbico é ascendente e que o ritmo troqueu é descendente (N. da T.).

17. Crético, ou anímacro, é o pé de verso composto de uma sílaba breve entre duas longas. Nascido em Creta, o crético foi utilizado nos cantos em louvor a Apolo. O baquífaco, por seu lado, utilizado em certos cantos dionisiacos, é constituído de uma sílaba breve seguida de duas longas (N. da T.).

dida temporal musical e do compasso sobre a relação do eu que percebe com a duração temporal dos sons. O eu requer uma reunião em si mesmo, um regresso do constante fluir no tempo, e percebe o mesmo apenas por meio de determinadas unidades temporais e sua elevação igualmente marcada como seqüência e término conforme a leis. Este é o motivo pelo qual também a poesia, *em terceiro lugar*, enfileira as relações temporais singulares em *versos*, os quais obtêm as suas regras a partir daquilo que diz respeito à espécie e ao número de pés e ao começo, progredir e término. O trímetro jâmbico, por exemplo, consiste de seis pés jâmbicos, dos quais cada dois formam novamente uma dipodia jâmbica; o hexâmetro de seis dáctilos, os quais podem se contrair em determinadas passagens novamente em espondeus etc. Na medida, todavia, em que é permitido a tais versos se repetir novamente de modo igual ou semelhante, então se destaca, no que concerne a esta seqüência, de novo, em parte, uma indeterminidade no que se refere ao término último firme, em parte, uma monotonia e, desse modo, uma carência perceptível em estrutura interior diversa. A fim de remediar este inconveniente, a poesia progrediu, por fim, para a invenção de estrofes e a organização diversificada delas, particularmente para a expressão lírica. Aqui pertence, por exemplo, já a [296] métrica elegíaca dos gregos, mais adiante a estrofe alcáica e sáfica, bem como aquilo que Píndaro e os famosos poetas dramáticos configuraram com riqueza artística nas efusões líricas e nas considerações dos coros.

No que diz respeito à medida temporal, por mais que a música e a poesia satisfaçam necessidades semelhantes, não podemos, todavia, deixar de mencionar a diferença entre elas. A variação mais importante é produzida aqui pelo *compasso*. Discutiu-se, por conseguinte, muitas vezes, se deve ser tomada ou não uma repetição propriamente dita conforme ao compasso dos mesmos intervalos temporais para a métrica dos antigos. Em geral, pode se afirmar que a poesia, a qual faz da palavra mero meio de comunicação, não pode se submeter, no que diz respeito ao tempo desta comunicação, de modo tão abstrato a uma medida absolutamente fixa para o progredir, como é o caso no compasso musical. Na música o som é aquilo que ressoa, o inconstante, que pura e simplesmente carece de uma firmeza, tal qual é introduzida pelo compasso; o discurso, todavia, não precisa deste elemento firme, pois ele, por um lado, tem em si mesmo em geral na representação o seu ponto de apoio e, por outro lado, não se introduz em geral completamente no exterior do soar e ressoar, mas conserva justamente a representação interior como seu elemento artístico essencial. Por isso, a poesia encontra de fato, imediatamente, nas representações e sentimentos, que ela expressa claramente em palavras, a deter-

minação mais substancial para a medida do deter-se, do progredir, do perdurar, do hesitar etc., tal como a música mesma começa então também a livrar-se no recitativo já da igualdade imóvel do compasso. Se, por conseguinte, o metro queria se curvar inteiramente à legislação do compasso, então a diferença entre música e poesia, pelo menos nesta esfera, seria completamente apagada, e o elemento temporal se faria válido de maneira mais predominante do que a poesia pode se permitir segundo sua natureza inteira. Isso pode ser dado como o motivo para a exigência de que, [297] na poesia, certamente deve predominar uma *medida temporal*, mas nenhum *compasso*, porém, deve permanecer para o sentido e o significado das palavras o poder relativamente penetrante sobre este aspecto. Se considerarmos, nesta relação, de mais perto as métricas particulares dos antigos, o hexâmetro parece o mais das vezes se submeter a um progredir rígido segundo o compasso, tal como era requerida pelo velho Voss¹⁸; no entanto, uma tal hipótese já é evitada no hexâmetro por meio da catalexe¹⁹ do último pé. Se Voss quis ver a estrofe alcáica e sáfica em intervalos temporais tão abstratamente uniformes; então isso é apenas um arbítrio caprichoso e significa que os versos são violentados. A exigência inteira deriva em geral do hábito de ver o nosso jambo alemão ser tratado sempre com igual ritmo silábico e medida temporal. Mas já o trímetro jâmbico antigo alcança a sua beleza principalmente pelo fato de que ele não consiste de seis pés jâmbicos iguais no tempo, porém, inversamente, permite espondeus justamente em cada posição primeira das dipodias ou, como dissolução, permite também dáctilos e anapestos e, desse modo, suprime a repetição igual da mesma medida temporal e, com isso, o que é da espécie do compasso. Muito mais variadas, aliás, são ainda as estrofes líricas, de modo que deveria ser mostrado *a priori* que o compasso seria necessário em si e para si, pois *a posteriori* não pode ser visto.

β) Todavia, o *vivificador* propriamente dito para a medida temporal rítmica é produzido primeiro pelo *acento* e pela *cesura*, os quais andam paralelamente com aquilo que aprendemos a conhecer na música como ritmo do compasso.

α) Também na poesia, a saber, cada relação temporal determinada tem primeiro o seu acento particular, isto é, são ressaltadas passagens determinadas conforme a leis, as quais então atraem as outras e assim se dão primeiro

18. Johann Heinrich Voss (1751-1826), especialista em métrica antiga, às vezes consultado por Goethe, amigo dos poetas do grupo de Göttingen, grande inimigo dos poetas românticos ditos "de Heidelberg" (Bentrano, Arnim). Autor de uma tradução exemplar de Homero. Seu "classicismo" foi julgado muito excessivo: a crítica de Hegel se inscreve no espírito de seu tempo (N. da T.).

19. Terminação de verso por um pé incompleto, reduzido à sílaba inicial (N. da T.).

acabamento como um todo. Desse modo, está aberto imediatamente um grande espaço de jogo para a *diversidade* do valor das sílabas. Pois, por um lado, as sílabas longas aparecerão já destacadas em comparação [298] com as breves, de modo que elas, quando sobre elas está o ictó, se mostram como duplamente importantes diante das breves e ressaltam a si mesmas em oposição às não acentuadas. Por outro lado, todavia, pode também acontecer que sílabas breves levem o ictó²⁰, de modo que se verifica novamente semelhante relação de modo inverso.

Mas, acima de tudo, tal como já mencionei anteriormente, o começo e o fim dos pés isolados não deve coincidir abstratamente com o início e o término das palavras isoladas; pois, em primeiro lugar, o transbordamento da palavra fechada em si mesma sobre o fim do pé do verso causa a ligação dos ritmos que de outro modo se dispersariam; e se, em segundo lugar, o acento do verso reside sobre o som final de uma palavra que transborda de tal maneira, então surge desse modo, além disso, um corte temporal notável, na medida em que o final de uma palavra em geral necessita se deter em algo, de modo que é este deter-se aquilo que é tornado perceptível por meio do acento unido com isso intencionalmente como corte no tempo que de outro modo flui ininterruptamente. Semelhantes cesuras são indispensáveis a cada verso. Pois embora o acento determinado fornece aos pés isolados já uma diferenciação mais precisa em si mesma e, desse modo, uma certa multiplicidade, então esta espécie de vivificação – particularmente em versos nos quais os mesmos pés se repetem uniformemente, como, por exemplo, em nosso jambo – permanece novamente em parte inteiramente monótona e abstrata, em parte deixa que os pés isolados se desmembrem destituídos de um liame. A cesura impede e esta monotonia rasa conduz a cesura e introduz no fluir débil por meio de sua regularidade indiferenciada uma conexão e uma vida mais elevada, a qual se torna igualmente múltipla pela diversidade das passagens em que a cesura pode ser introduzida, bem como permite que não recaia por meio da determinidade regulada da mesma em um arbítrio destituído de leis.

Ao acento do verso e à cesura se acrescenta então, por fim, [299] ainda um terceiro acento, pois as palavras têm já em si e para si externamente ao seu emprego métrico e, desse modo, deixam surgir uma diversidade novamente aumentada para a espécie e o grau de elevação e diminuição das sílabas isoladas. Pois este acento da palavra pode, por um lado, certamente aparecer liga-

20. O ictó (literalmente: a pancada) é a batida da medida, e por extensão finita, para designar o tempo forte (N. da T.).

do com o acento do verso e da cesura e fortalecer assim a ambos em tal junção, por outro lado, todavia, independentemente delas, se apoiar apenas nas sílabas, as quais não são favorecidas por qualquer outra elevação e, na medida em que elas requerem uma acentuação por causa do seu valor peculiar como sílaba, por assim dizer, produzem uma repercussão em relação ao ritmo do verso que fornece ao todo uma vida nova peculiar.

No que concerne a todos os aspectos mencionados, é de grande dificuldade para o nosso ouvido atual perceber a beleza do ritmo, já que em nossas línguas os elementos – que devem coincidir em tal espécie de preferências métricas – em parte não estão mais dados na agudeza e firmeza que tinham para os antigos, mas colocam no lugar outros meios para a satisfação de outras necessidades artísticas.

ββ) Além disso, todavia, acima de toda a validade das sílabas e das palavras, no que concerne à posição métrica, paira, *em segundo lugar*, o valor daquilo que elas significam pelo lado da *representação poética*. Por meio desse sentido que lhe é imanente, elas são por isso de igual maneira relativamente ressaltadas ou devem recuar como destituídas de significado, por meio de que é inserido no verso primeiro o último apogeu espiritual da vitalidade. Todavia, a poesia não pode oportunamente ir aqui tão longe a ponto de se opor, nesse sentido, diretamente às regras rítmicas do metro.

γγ) Ao caráter inteiro de uma métrica corresponde, particularmente segundo o lado do movimento rítmico, também um modo *determinado* do *conteúdo*; sobretudo a espécie particular no movimento de nossos sentimentos. Assim, por exemplo, [300] o hexâmetro é adequado, em seu fluir ondulante calmo, ao fluxo mais homogêneo da narrativa épica; diante do que ele se torna na ligação com o pentâmetro e seus cortes simetricamente firmes já mais da espécie da estrofe, mas na regularidade simples se mostra apropriado para o elegíaco. O jambo, por seu lado, avança rapidamente e é conforme a fins particularmente ao diálogo dramático; o anapesto designa um avanço rápido compassado, jubiloso, e outros traços característicos estão facilmente à disposição também para as demais métricas.

γ) *Em terceiro lugar*, todavia, este primeiro âmbito da versificação rítmica não permanece preso à mera figuração e vivificação da duração temporal, mas progride também novamente para o *ressoar* efetivo das sílabas e das palavras. No que se refere a este ressoar, todas as línguas antigas, nas quais o ritmo é mantido no modo indicado como o aspecto principal, mostram todavia uma diferença essencial diante das línguas modernas restantes, as quais se inclinam preferencialmente para a rima. <

αα) No grego e no latim, por exemplo, são constituídos por meio das formas de flexão da declinação e da conjugação os radicais para uma riqueza de sílabas sonoras de espécies diferentes, as quais certamente também têm um significado por si mesmas, mas apenas como modificação do radical, de modo que ele se faz valer certamente como o *significado* substancial fundamental daquele som multiplamente expandido, porém – no que diz respeito ao seu soar – não se coloca como o elemento predominante preferencial ou único. Se ouvimos, por exemplo, *amaverunt*, então se juntam três sílabas ao radical²¹, e o acento se separa já por meio do número e da extensão destas sílabas, mesmo que não houvessem dentre elas quaisquer sílabas longas naturais, imediatamente de modo material a partir do radical, donde o *significado* principal e o *acento* tônico são *separados* um do outro. Por conseguinte, o ouvido pode aqui, na medida em que a acentuação não atinge a sílaba *principal*, mas qualquer outra que expresse apenas uma determinação *secundária*, [301] escutar por esse motivo o soar das diversas sílabas e seguir o seu movimento, na medida em que conserva a plena liberdade de ouvir a prosódia *natural*, e se sente estimulado apenas para configurar ritmicamente estas sílabas naturais longas e breves.

ββ) De modo inteiramente diferente, ao contrário, se dá, por exemplo, com a língua alemã moderna. O que é expresso no grego e no latim no modo anteriormente mencionado por meio de prefixos e sufixos e modificações de outra ordem, desprende-se do radical nas línguas modernas, particularmente no verbo, de modo que as sílabas de flexão, até agora desdobradas em uma única e mesma palavra com múltiplos significados secundários, se fragmentam e se singularizam em palavras autônomas. Pertencem aqui, por exemplo, o emprego constante dos muitos verbos auxiliares, a designação autônoma do optativo por meio de verbos próprios etc., a separação dos pronomes e assim por diante. Desse modo, por um lado a palavra – que se expandiu no caso anteriormente indicado para o som múltiplo de um caráter polissilábico, dentre os quais é destruído aquele acento da raiz, do sentido principal – se concentra em si mesma como um todo simples, sem aparecer como uma consequência de sons, os quais, enquanto, por assim dizer, meras modificações, não ocupam por si mesmos a atenção por meio de seu *sentido* de tal modo que o ouvido não pudesse ouvir o seu *soar* livre e o movimento temporal dele. Por outro lado, por meio desta contração, o significado principal se torna mais adiante

21. *Stamm*: a palavra alemã recorre à metáfora do tronco, ao toco, mais do que à noção de raiz (N. da T.).

de tal importância, que ele transfere inteira e unicamente para si mesmo a ênfase do acento; e já que a acentuação está ligada ao sentido principal, este coincidir de ambos não deixa mais aflorarem o comprimento e a brevidade naturais das sílabas restantes, mas as reprime. As raízes da maioria das palavras são, sem dúvida, em geral inteiramente curtas, comprimidas, com uma ou duas sílabas. Se, como é o caso em plena medida, por exemplo, em nossa língua materna moderna, estas raízes reivindicam quase que exclusivamente para si o acento, então isso é |302| um acento inteiramente predominante do sentido, do *significado*, mas não uma determinação segundo a qual o material, o soar, seriam livres e poderiam se dar uma relação do comprimento, da brevidade e acentuação das sílabas independente do conteúdo da representação. Uma figuração rítmica do movimento temporal e da acentuação, desvincilhada do radical e de seu significado, não pode mais ocorrer aqui por causa disso, e, à diferença do escutar acima mencionado do som rico e da duração de tais longas e breves em sua composição variegada, resta apenas um ouvir em geral que está inteiramente aprisionado pela sílaba principal acentuada e importante para o sentido. Pois, além disso, se autonomiza também, como vimos, a ramificação alterada das sílabas da raiz em palavras particulares, as quais desse modo são tornadas importantes por si mesmas, na medida em que alcançam o seu significado próprio, deixam ouvir igualmente o mesmo coincidir do sentido e do acento, coincidir que consideramos há pouco na palavra fundamental, por causa do qual elas se produzem. Isso faz com que seja necessário para nós, por assim dizer, que permaneçamos presos ao sentido de cada palavra e, em vez de nos ocuparmos com o comprimento e a brevidade naturais e com o seu movimento temporal e acentuação sensível, que ouçamos apenas o acento que o significado fundamental produz.

γγ) O rítmico tem em tais línguas pouco espaço ou a alma pouca liberdade mais para se desfazer nele, pois o tempo e o ressoar das sílabas que se verte uniformemente por meio de seu movimento são ultrapassados por uma relação mais ideal [*ideelleren*], pelo sentido e pelo significado das palavras, e desse modo é oprimido o poder da configuração para fora ritmicamente autônoma.

Nesse sentido, podemos comparar o princípio da versificação rítmica com a *plástica* [*Plastik*]. Pois o significado espiritual ainda não se ressalta por si mesmo e não determina o comprimento e o acento, mas funde inteiramente o sentido das palavras com o elemento sensível |303| da duração temporal e do som, para conceder em jovialidade serena um direito pleno a este exterior e para se ocupar com a forma e movimento ideais do mesmo.

Mas se este princípio é rejeitado e, todavia, tal como a arte faz necessário, deve ser atribuído ao sensível ainda um contrapeso diante da mera espiritualização, então, a fim de forçar o ouvido para a atenção, não pode ser apreendido na destruição daquele primeiro momento plástico dos comprimentos e brevidades naturais e dos sons inseparados do rítmico, não ressaltados por si mesmos, nenhum outro material que o som capturado e figurado expressa e isoladamente dos sons verbais como tais.

Isso nos conduz para a segunda espécie principal da versificação, à *rima*.

b. A rima

Pode-se querer explicar externamente a necessidade de um novo tratamento da língua segundo o seu lado sensível a partir da degeneração que as línguas antigas sofreram por causa de povos estranhos; este processo reside todavia na natureza da coisa mesma. A próxima coisa que a poesia, em seu lado exterior, torna adequada ao interior é o comprimento e a brevidade independente do significado das sílabas, para cujas composições, cortes etc. a poesia configura leis que certamente devem coincidir em geral com o caráter do conteúdo a ser a cada vez exposto, mas que no particular e no singular não deixam que sejam determinados nem os comprimentos e as brevidades nem a acentuação somente pelo sentido espiritual, nem deixam que o mesmo seja abstratamente submetido a este lado. Por mais interior e espiritual, todavia, que torne a representação, tanto mais ela se retira deste lado natural, o qual ela não pode mais idealizar de modo plástico, e se concentra tanto em si mesma, que ela, em parte, remove em geral o por assim dizer corporal da [304] linguagem, em parte ressalta no que resta apenas aquilo em que se introduz o *significado* espiritual para a sua comunicação, ao passo que deixa o restante ter um papel secundário insignificante. Tal como a arte romântica, a qual, no que se refere à espécie inteira de seu apreender e expor, faz uma passagem semelhante para a reunião em si mesma concentrada do espiritual, procura no som o material correspondente para este elemento subjetivo, assim se aprofunda também a poesia *romântica* – já que atinge, em geral, de modo fortalecido, o som anímico do sentimento – no jogo com as pronúncias e sons autonomizados das letras, das sílabas e das palavras e progride para esta auto-satisfação de si em seus ressoamentos, os quais ela aprende a particularizar, a relacionar reciprocamente e a enredar uns nos outros em parte com a intimidade [*Innigkeit*], em parte com a perspicácia arquitetonicamente inteligível da música. Segundo este lado, a rima não se configurou casualmente apenas na poesia romântica,

mas se tornou necessária para ela. A necessidade da alma de se perceber a si mesma sobressai plenamente e se satisfaz na consonância da rima, que se torna indiferente diante da medida temporal firmemente regrada e trabalha apenas para nos reconduzir a nós mesmos por meio do retorno dos sons semelhantes. A versificação é, desse modo, aproximada do musical como tal, isto é, do soar do interior, e é livrada por assim dizer do elemento material da linguagem, a saber, daquela medida natural das longas e das breves.

No que se refere aos pontos mais determinados, os quais são de importância para este círculo, quero acrescentar apenas algumas observações gerais sobre o que se segue:

Em primeiro lugar, sobre a origem da rima;

Em segundo lugar, sobre as diferenças mais precisas entre este âmbito e a versificação rítmica;

Em terceiro lugar, sobre as espécies em que o âmbito se desdobrou.

[305] α) Já vimos que a rima pertence à Forma da arte da poesia romântica, a qual requer um tal pronunciar mais intenso do ressoar configurado por si mesmo, na medida em que aqui a subjetividade interior quer ouvir a si mesma no material do som. Onde isso ressalta a sua necessidade, se encontra desde sempre em parte uma língua, tal como indiquei anteriormente no que concerne à necessidade da rima, em parte ela emprega a língua antiga dada, por exemplo, o latim, a qual tem outra constituição e carece de uma versificação rítmica, todavia no caráter do novo princípio²² ou transforma a mesma em uma nova língua a ponto de que perde nisso o rítmico e a rima pode constituir a questão principal, como é, por exemplo, o caso na língua italiana e na francesa.

αα) Nesse sentido, vemos a rima ser introduzida muito cedo com violência por meio do cristianismo na versificação latina, embora a mesma se apóie em outros princípios. Estes princípios foram, todavia, introduzidos nela mesma mais a partir da língua grega, e em vez de se mostrarem como derivados originariamente dela, mostram-se, ao contrário, na espécie da modificação que sofreram, uma tendência que se aproxima do caráter romano. A versificação romana²³, a saber, não encontrou por um lado na época a mais remota o seu fundamento no comprimento e brevidade naturais, mas mediu o valor das sílabas segundo o acento, de modo que primeiro por meio do conhecimento e da cópia mais exata da poesia grega foi acolhido e seguido o princípio prosódico

22. Grande parte dos poetas barrocos alemães (no século XVII) compuseram em latim (N. da T.).

23. Hegel não distingue o latim do que é romano, o que indica que pensa aqui sobretudo no momento romano da história (N. da T.).

dos mesmos; por outro lado, os romanos endureceram a sensibilidade móvel, serena, dos metros gregos, particularmente por meio de cortes mais firmes da cesura tanto no hexâmetro quanto na métrica das estrofes alcáicas e sáficas etc., para uma estrutura agudamente mais pronunciada e regularidade mais rígida. Além disso, mesmo nos dias de florescimento da literatura romana, nos poetas mais instruídos, [306] aparecem já rimas suficientes. Lê-se assim, por exemplo, em Horácio na sua *Arte Poética*, versos 99 e 100:

Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia *sunt*o.
Et quocunque volent, animum auditoris *agunt*²⁴.

Se isso ocorreu também por parte do poeta inteiramente sem intenção, pode ser considerado todavia como um acaso incomum que justamente nesta passagem, no qual Horácio exige *dulcia poemata*, se apresente a rima. Em Ovídio, além disso, semelhantes rimas são evitadas menos ainda. Se isso é casual, como foi dito, então não parece que as rimas foram desagradáveis para os ouvidos romanos instruídos de tal modo que, embora singularizados e sem exceção, pudessem ser introduzidos furtivamente. Falta, contudo, a este jogo com sons a significação mais profunda da rima romântica, a qual ressalta não o som como tal, mas no mesmo o interior, o significado. Justamente isso constitui a diferença característica entre a rima indiana já muito antiga e a moderna.

Depois da invasão dos povos bárbaros, no que concerne às línguas antigas, o antigo sistema rítmico da versificação passou para o da rima com a corrupção da acentuação e o afloramento do momento subjetivo do sentimento por meio do cristianismo. Assim, a prosódia se dirige, no hino de Santo Ambrósio, já inteiramente segundo o acento da pronúncia e deixa a rima irromper; a primeira obra de Santo Agostinho contra os donatistas²⁵ é de igual maneira um canto rimado, e também os assim denominados versos leoninos²⁶ devem ser muito bem diferenciados como hexâmetros e pentâmetros expressamente rimados daquelas rimas singulares anteriormente mencionadas. Estas e semelhantes aparições indicam o surgimento da rima a partir do sistema rítmico mesmo.

24. No latim no original: "Não basta que os poemas sejam belos: devem ser doces e conduzir o espírito do ouvinte aonde queiram" (N. da T.).

25. Discípulos do bispado cismático Donat de Cartago, que agitava a igreja da África no início do século IV (N. da T.).

26. Verso latino cuja última sílaba rima com a que termina o primeiro membro (sua invenção é atribuída a Léon, cônego de Saint-Victor no século XII). A seguir, o termo qualifica grupos de versos que compoortam rimas interiores (N. da T.).

[307] ββ) Certamente procurou-se, por outro lado, a origem do novo princípio para a versificação nos *árabes*; todavia, a formação de seus grandes poetas é, em parte, mais tardia do que o aparecimento da rima no Ocidente cristão, ao passo que o círculo da arte pré-maometana não tem um contato influente com o Ocidente, em parte já reside desde sempre na poesia árabe uma ressonância do princípio romântico, no qual os cavaleiros do Ocidente, na época das cruzadas, descobriram logo a mesma disposição do ânimo, de modo que no parentesco exteriormente independente do solo espiritual – a partir do qual a poesia se eleva no Oriente maometano, bem como no Ocidente cristão – se deixa representar também um primeiro surgimento independente de uma nova espécie de versificação.

γγ) Um *terceiro* elemento, no qual pode ser descoberto de novo o nascimento da rima – sem a influência nem das línguas antigas nem do árabe – e daquilo que se liga a esse âmbito, são as línguas germânicas, tal como as encontramos nos povos escandinavos em sua formação mais primeva. As canções do Edda antigo, por exemplo, fornecem um exemplo disso, o qual, não obstante reunido e composto apenas mais tardiamente, não desmentem uma origem mais antiga. Aqui certamente, como ainda veremos, não é o som da rima propriamente dito que se formou em sua completude, mas sim um ressaltamento essencial de pronúncias singulares e uma regularidade legal na repetição determinada das mesmas.

β) Mais importante que a origem é, *em segundo lugar*, a *diferença* característica entre o novo e o antigo sistema. O ponto principal de que se trata aqui já mencionei anteriormente, e resta ainda apenas detalhá-lo mais precisamente.

A versificação rítmica alcançou o seu estágio de desenvolvimento mais belo e mais rico na poesia grega, [308] a partir da qual podemos, por conseguinte, abstrair os traços característicos mais próprios deste campo inteiro. Eles são, de modo breve, os seguintes.

Em primeiro lugar, ela não faz para si do som como tal, das letras, sílabas ou palavras o seu material, e sim do som da sílaba em sua *duração*, de modo que a atenção não deve se dirigir exclusivamente nem a sílabas ou letras isoladas nem à mera semelhança ou igualdade qualitativas de seu soar. Ao contrário, o soar permanece ainda em unidade inseparada com a medida temporal firme de sua duração determinada, e no avançar de ambos o ouvido tem de perseguir uniformemente o valor de cada sílaba singular, bem como a lei no andamento rítmico de todas as sílabas. *Em segundo lugar*, a medida do comprimento e da brevidade, bem como da elevação e da diminuição rítmicos e da vivificação múltipla, repousa por meio de cortes e pausas mais incisi-

vos no elemento natural da linguagem, sem se deixar conduzir por aquela acentuação, por meio da qual o sentido *espiritual* da palavra dá primeiramente sua ênfase a uma sílaba ou a uma palavra. A versificação se mostra, nesse sentido, na sua composição dos pés, no seu acento do verso, nas suas cesuras etc. de igual maneira independente como a língua mesma, a qual toma para além da poesia já a acentuação igualmente a partir dos comprimentos e brevidades naturais e sua seqüência e não a partir da significação do radical. Desse modo, *em terceiro lugar*, para a ênfase vivificante de determinadas sílabas se encontra, de um lado, o acento do verso e o ritmo, de outro lado, a outra acentuação, lados que se entrelaçam em uma multiplicidade duplicada do todo sem perturbação ou opressão recíproca e concedendo de igual maneira também à representação poética o direito de não retirar das palavras – as quais são de maior importância para ela do que para as outras segundo o significado espiritual – a ênfase adequada por meio da espécie da posição das palavras e do movimento.

[309] αα) A próxima coisa que altera a versificação rimada neste sistema é o valor intocado da *quantidade natural*. Se, por isso, deve ainda restar em geral uma medida temporal, então a mesma deve procurar em um outro âmbito o motivo para o permanecer e o avançar que ela não quer mais encontrar no comprimento e na brevidade naturais. Este âmbito, todavia, como vimos, pode ser apenas o elemento espiritual, o sentido das sílabas e das palavras. A *significação* é aquilo que determina, enquanto última instância da medida quantitativa das sílabas, se for considerada ainda em geral como essencial, e desse modo transfere o critério a partir da existência exterior e da sua condição natural para o interior.

ββ) A isso se liga ainda uma outra conseqüência, que se coloca como ainda mais importante. Pois, como já indiquei anteriormente, esta reunião da ênfase no radical significativo fragmenta aquela expansão independente em Formas múltiplas, as quais ainda não se vêem necessitadas a preterir diante do radical o sistema rítmico, já que ele não toma nem a medida do comprimento e da brevidade, nem o acento de realce do significado espiritual. Mas se é suprimido no pé do verso tal desdobramento e sua ordem conforme à natureza segundo a quantidade fixa das sílabas, então é perdido com isso necessariamente também o sistema inteiro que repousa na medida temporal e suas regras. Desta espécie são, por exemplo, os versos franceses e italianos, aos quais falta inteiramente o metro e o ritmo no sentido dado pelos antigos, de modo que se depende apenas ainda de um número determinado de sílabas.

γγ) Como único substituto possível para esta perda surge aqui a *ríma*. A saber, não é por um lado mais a duração temporal que é configurada e por

meio da qual o som das sílabas se verte com validade uniforme e natural, ao passo que, por outro lado, o significado espiritual se apodera dos radicais e se coloca em uma unidade forçada com os mesmos sem uma expansão orgânica ulterior; [310] resta ainda então como último material sensível, o qual pode se manter livre tanto da medida temporal quanto desta acentuação dos radicais, apenas o soar das sílabas.

Este ressoar, todavia, a fim de poder despertar por si mesmo a atenção, deve, *em primeiro lugar*, ser muito mais intenso do que a alternância de diversos sons, tal como os encontramos nas métricas antigas, e tem de proceder com muito mais violência predominante do que pode pretender o soar das sílabas no falar outro, na medida em que não deve substituir agora sozinha a medida temporal articulada, porém, também obtém a tarefa de ressaltar o elemento sensível à diferença daquele domínio do significado a ser acentuado e que tudo sobrevoa. Pois, por um lado, se a representação chegou à interioridade e ao aprofundamento do espírito em si mesmo, para as quais o lado sensível é indiferente no falar, então o soar deve se emitir de modo mais material a partir desta interioridade e ser mais rude para poder ser notado. Diante dos movimentos suaves da eufonia rítmica, a rima é, por conseguinte, um ressoar grosseiro que não carece de um ouvido instruído de modo tão refinado quanto torna necessário a versificação grega.

Em segundo lugar, a rima certamente não se separa aqui da significação espiritual tanto dos radicais como tais quanto das representações em geral, mas procura, ao mesmo tempo, o ressoar sensível para uma validade relativamente autônoma. É possível alcançar esta meta apenas se o soar de palavras determinadas se separa por si mesmo do ressoar das outras palavras e ganha uma existência independente neste isolamento, a fim de conduzir novamente o sensível em batidas materiais fortes ao seu direito. A rima é, nessa medida, um soar singularizadamente ressaltado diante de toda a eufonia rítmica.

Vimos, *em terceiro lugar*, que é a interioridade subjetiva que deveria se entregar e se satisfazer em sua [311] concentração ideal [*ideellen*] nestes sons. Mas se esses meios considerados até agora, da versificação e da sua rica multiplicidade, se eliminam, então resta, pelo lado sensível, para esta autopercepção, apenas o princípio mais formal [*formellere*] da repetição de sons inteiramente iguais ou semelhantes, donde então, pelo lado do espírito, o ressaltar-se e relacionar-se de significados aparentados pode se ligar no som da rima de palavras que o designam. O metro da versificação rítmica mostrou-se como uma relação diversamente articulada de comprimentos e brevidades diferenciados; a rima, ao contrário, é por um lado certamente mais material, por outro lado,

mais abstrata neste aspecto material mesmo: a mera recordação do espírito e do ouvido do retorno de sons e significados iguais ou aparentados, um retorno em que o sujeito se torna consciente de si mesmo e se reconhece e se satisfaz nele como a atividade ponente e perceptente.

y) À guisa de conclusão, no que diz respeito às espécies particulares em que se desdobra este novo sistema da poesia preferencialmente romântica, quero fazer menção ainda, de modo inteiramente breve, ao que é mais importante no que se refere à aliteração, à assonância e à rima propriamente dita.

αα) Em primeiro lugar, encontramos a *aliteração* configurada do modo o mais desenvolvido na poesia escandinava a mais antiga, na qual ela fornece uma base fundamental, ao passo que aparecem apenas em certas espécies de versos a assonância e a rima final, embora estes não desempenhem um papel insignificante. O princípio do *stabreim*²⁷, da aliteração das letras, é o rimar mais incompleto, pois ele não requer o retorno de sílabas inteiras, mas impele apenas para a repetição de uma única e mesma letra, e inclusive da letra inicial. Na fraqueza desta consonância é, por isso, necessário, por um lado, que apenas tais palavras sejam empregadas com este fim, as quais já têm em si e para si o acento de realce em sua sílaba inicial; por outro lado, estas palavras não devem estar distantes umas das outras, se [312] a igualdade do seu começo deve se tornar ainda essencialmente perceptível ao ouvido. De resto, a letra aliterante pode ser tanto uma consoante dupla ou simples quanto uma vogal, todavia, as consoantes constituem a questão principal conforme à natureza da coisa, na qual predomina a aliteração. A partir destas condições, a poesia islandesa (*A Métrica dos Islandeses*; [Rasmus Christian] Rask, vertida para o alemão por Mohnike, Berlim, 1830, pp. 14-17) estabeleceu a regra principal de que todas as letras rítmicas carecem de sílabas *acentuadas*, cujas letras iniciais não podem aparecer nas mesmas linhas também em outras palavras principais que carreguem em sua primeira sílaba o acento, ao passo que das três palavras, cuja primeira letra constitui a rima, duas devem se encontrar no início da primeira linha e a terceira palavra, que fornece a regra para a aliteração, deve estar no início da segunda linha. Além disso, na abstração desta consonância de meras letras iniciais devem ser empregadas como *stabreime* principalmente as palavras mais importantes segundo o seu significado, de modo que não falta aqui também inteiramente uma relação do soar e do sentido das palavras. Todavia, não devo me demorar no que é mais preciso a esse respeito.

27. Palavra alemã que designa a identidade do som no início das palavras seguidas, sendo uma espécie de aliteração (N. da T.).

ββ) Em segundo lugar, a assonância não se refere à letra inicial, mas já vem de encontro à rima, na medida em que é uma repetição consonante das mesmas letras no centro ou no fim de palavras diversas. Estas palavras assonantes não precisam certamente constituir pura e simplesmente a conclusão de um verso, mas podem também aparecer em outros lugares; as sílabas de conclusão das linhas, no entanto, surgem principalmente por meio da igualdade de letras isoladas – à diferença da aliteração, que coloca a letra aliterante no começo do verso – em uma relação recíproca assonante. Segundo a sua formação mais rica, esta assonância aponta para os povos românicos, principalmente para os espanhóis, cuja língua plenamente sonora se mostra particularmente apropriada para o retorno das mesmas vogais. Em geral, a assonância é certamente [313] limitada às vogais; não obstante, ela pode deixar ressoar em parte vogais iguais, em parte também consoantes iguais e em parte ainda consoantes em ligação com uma vogal.

yy) O que dessa maneira a aliteração e a assonância estão capacitados a produzir apenas incompletamente, a *rima* conduz, por fim, à aparição mais madura. Pois nela surge conhecidamente, com exceção das letras iniciais, a consonância completa de radicais inteiros, os quais, por causa desta igualdade, são conduzidos a uma relação expressa do seu soar. Não se trata aqui do número de sílabas; tanto palavras com uma, duas ou mais sílabas podem e devem ser rimadas, donde surge por um lado a rima masculina, que se limita a palavras unissilábicas, e por outro lado a rima feminina, que progride para palavras com duas sílabas, bem como, em terceiro lugar, a rima denominada *es-corregadia* [*gleitende Reim*]²⁸, que se estende sobre três ou mais sílabas. À primeira rima se inclinam particularmente as línguas nórdicas, à segunda as mediterrâneas, como a italiana e a espanhola; o alemão e o francês estão mais ou menos no centro; rimas com mais de três sílabas são encontradas em grande quantidade apenas em umas poucas línguas.

A rima tem a sua posição no fim dos versos, nas quais a palavra rimada, embora não tenha como necessário concentrar em si mesma a cada vez a ênfase do significado, atrai todavia a atenção para si no que diz respeito ao ressoar e, ou deixa que os versos singulares se sucedam segundo a lei de um retorno igual inteiramente abstrato ou os reúne, separa e relaciona por meio da Forma mais artística de alternância regular e entrelaçamentos simétricos múltiplos de diversas rimas em relações mais diversas, ora mais próximas, ora mais distantes. Em tal relação, as rimas singulares parecem, por assim dizer, se encontrar ou fugir uma da outra e, todavia, se procuram, de modo que elas, desse modo,

28. Expressão alemã que designa a rima proparoxitona, exdrúxula ou dactílica (N. da T.).

[314] ora satisfazem sem mais também a expectativa atenta do ouvido, ora alegrem, enganam, emocionam o mesmo por meio da maior demora, mas sempre satisfazem de novo por meio da ordem e do retorno regulares.

Dentre as *espécies* particulares da arte da poesia é principalmente a poesia lírica que, por causa de sua interioridade e modo de expressão subjetivo, se serve com maior preferência da rima, e faz desse modo do falar mesmo já uma música do sentimento e simetria melódica, não da medida temporal e do movimento rítmico, mas do ressoar, a partir do qual o interior soa principalmente percebendo-se a si mesmo. Por isso constitui-se também esta maneira de empregar a rima em uma articulação mais simples ou mais diversa de estrofes, as quais se dão acabamento, cada uma por si, em um todo fechado; tal como, por exemplo, os sonetos e o *canzone*, o madrigal e o triolé são um jogo em parte rico de sentimento, em parte perspicaz com sons. A poesia épica, ao contrário, se ela mistura pouco o seu caráter com elementos líricos, retém muito mais um andamento uniforme em seus entrelaçamentos, sem se fechar em estrofes: motivo pelo qual as *terzina*²⁹ de Dante em sua *Divina Comédia* podem fornecer de imediato um exemplo à diferença de suas *canzone* e sonetos líricos. Mas não quero me perder no singular.

c. Unificação da versificação rítmica e da rima

Se *separamos* no modo indicado a versificação rítmica da rima e *opomos* uma à outra, então cabe aqui a pergunta, *em terceiro lugar*, se é não é concebível também uma *união* de ambas e que ela tenha se dado efetivamente. No que concerne a isso, principalmente algumas línguas modernas são importantes. Nelas, a saber, não se pode negar pura e simplesmente nem uma retomada do sistema rítmico nem, em certo grau, uma ligação do mesmo com [315] a rima. Se nos detivermos, por exemplo, na nossa língua materna, então preciso mencionar apenas Klopstock, o qual pouco se interessava pela rima e, ao contrário, seguiu os antigos com grande seriedade e labor incansável tanto na poesia épica quanto na lírica. Voß e outros o seguiram e procuraram por leis sempre mais firmes para este tratamento rítmico de nossa língua. Goethe, ao contrário, não se sentia seguro em suas medidas silábicas antigas, e perguntou, não sem razão:

Stehn uns diese weite Falten
Zu Gesichte wie die Alten?³⁰

29. Vocábulo italiano que corresponde a "terceto" em português (N. da T.).

30. "Estão essas vastas dobras/ diante do nosso olhar como para os antigos?" (N. da T.).

α) Nesse sentido, quero me reportar apenas àquilo que já disse anteriormente sobre a diferença entre as línguas antigas e modernas. A versificação rítmica repousa no comprimento e brevidade *naturais* das sílabas e possui desde sempre a partir disso um critério de medida que não pode nem alterar nem fazer vacilar a ênfase espiritual. As línguas modernas, ao contrário, não carecem de uma tal medida natural, na medida em que nelas, primeiramente, o *acento da palavra* do significado pode alongar de uma sílaba em relação àquelas outras a que falta tal significação. Ora, o princípio da acentuação não oferece para as breves e longas naturais significado algum apropriado, porque deixa novamente oscilar as breves e as longas mesmas. Pois a significação mais enfática de uma palavra pode de igual maneira rebaixar uma outra que tomou para si um acento novamente à brevidade, de modo que o critério de medida dado se torne em geral relativo. “Tu amas”, por exemplo, pode ser um espondeu, um jambo ou troquéu, segundo a diferença da ênfase que deve ser atribuída por causa do sentido a ambas as palavras ou a cada uma delas. Procurou-se certamente retornar, também em nossa língua, à quantidade *natural* das sílabas e estabelecer regras para elas, todavia tais determinações não podem ser realizadas devido à predominância que ganharam [316] o significado espiritual e o acento a ser ressaltado. E isso de fato reside também na natureza da coisa mesma. Pois se a medida natural deve formar o fundamento, então a língua não deve ter ainda se espiritualizado de tal modo como é necessariamente o caso hoje em dia. Se ela se elevou, todavia, já no seu desenvolvimento para um tal predomínio do significado espiritual sobre o material sensível, o motivo da determinação do valor das sílabas não foi tomado da quantidade sensível, mas daquilo para o que as palavras são o meio designante. À liberdade perceptível do espírito se contrapõe o fato de que o momento temporal da língua se deixa estabelecer e configurar autonomamente por si mesmo em sua realidade objetiva.

β) Com isso não deve, todavia, ser dito que não deveríamos expulsar de todo da nossa língua o tratamento rítmico destituído de rima das medidas temporais; mas é essencial apontar para o fato de que, conforme a natureza da formação lingüística atual, não é mais possível alcançar o plástico [*Plastische*] do metro na maneira sólida dos antigos. Deve, portanto, se introduzir e se formar como substituto um outro elemento, o qual já é em si e por si de outra espécie mais espiritual que a quantidade natural firme das sílabas. Este elemento é o acento do verso bem como da cesura, as quais agora coincidem com o mesmo, em vez de se distaneiareem independentemente do acento da palavra, e desse modo alcançam uma ênfase mais significativa, embora também mais abstrata, já que a multiplicidade daquela acentuação tríplice que en-

contramos na rítmica antiga se perde necessariamente por meio deste coincidir recíproco. Pelo mesmo motivo podem, para um êxito favorável, serem copiados apenas os ritmos dos antigos que incidem agudamente no ouvido, na medida em que falta às diferenças mais sutis e relações mais múltiplas o fundamento quantitativo firme e a acentuação por assim dizer pesada, a qual entra para isso como o elemento determinante, não possui em si mesma substituto algum.

[317] γ) No que diz respeito, por fim, à *ligação* efetiva do ritmo e da rima, ela também é permitida, embora em um grau mais limitado que o acolhimento da métrica antiga na versificação moderna.

αα) Pois a diferença predominante das longas e das breves por meio do acento da palavra não é inteiramente um princípio *material* suficiente e não ocupa o ouvido, pelo lado sensível, em todos os lugares de tal maneira que não se tornasse necessário na predominância do lado espiritual da poesia chamar como complemento o soar e o ressoar das sílabas e das palavras.

ββ) No que se refere à métrica do som da rima e sua força, deve ser ao mesmo tempo oposto um *contrapeso* igualmente forte. Na medida em que não é a diferença natural quantitativa das sílabas e a sua *multiplicidade* que deve se desdobrar e predominar, então, no que se refere a esta relação temporal, pode chegar apenas até a repetição *igual* da mesma medida temporal, donde o *compasso* começa a se fazer valer de uma maneira de longe mais forte do que é permitido no sistema rítmico. Desta espécie são, por exemplo, os nossos jambos e troquéus rimados alemães, os quais cuidamos de escandir, na recitação, de modo mais compassado do que os jambos destituídos de rima dos antigos, embora o deter-se na cesura, a ênfase de palavras singulares, a serem acentuadas principalmente por meio do sentido, e o permanecer nelas possa produzir novamente uma reação contra a igualdade abstrata e desse modo uma multiplicidade vivificante. Tal como também em geral na poesia o deter-se no compasso não pode ser praticado de modo tão rígido como é necessário na música na maioria dos casos.

γγ) Se, todavia, a rima em geral já tem de se ligar apenas com tais métricas, as quais não configuram nas línguas modernas tratadas ritmicamente, de maneira suficientemente forte o elemento sensível por causa da sua alternância simples de longas e breves e do retorno constante de pés iguais tomados [318] por si mesmos, então o emprego da rima apareceria nas medidas das sílabas mais ricas, copiadas dos antigos tal como, por exemplo, para mencionar apenas um, nas estrofes alcáicas e sáficas – não apenas como um excesso, mas também como uma contradição insolúvel. Pois ambos os sistemas repousam sobre princípios opostos, e a tentativa de unificá-los da manei-

ra indicada poderia ligá-las apenas nesta *oposição*, o que não produziria nada mais do que uma contradição não suprimível e, por isso, inadmissível. Nesse sentido, o emprego das rimas é permitido apenas onde o princípio da versificação antiga deve se fazer válido apenas em ecos mais longínquos e segundo transformações essenciais, derivadas do sistema da rima.

Estes são os pontos mais essenciais que podem ser estabelecidos em geral no que se refere à expressão poética à diferença da prosa.

C. AS DIFERENÇAS DE GÊNERO DA POESIA

1. Os dois momentos principais, segundo os quais consideramos até agora a arte da poesia, eram, por um lado, *o poético em geral*, no que concerne ao modo da intuição, da organização da obra de arte poética e da atividade subjetiva poetizadora; por outro lado, a *expressão* poética, tanto no que se refere às representações, que devem ser apreendidas em *palavras*, quanto à expressão *lingüística* mesma e à *versificação*.

O que nós, sobretudo, tínhamos de fazer valer a este respeito consistia no fato de que a poesia deve apreender como o seu conteúdo o espiritual; porém, na elaboração artística do mesmo, não pode ficar nem presa ao caráter de configuração [*Gestaltbarkeit*] para a intuição sensível, tal como as demais artes plásticas, nem fazer da mera interioridade, a qual [319] ressoa sozinha para o ânimo, do pensamento e das relações do pensamento reflexionante sua Forma, mas tem de manter-se no centro, entre os extremos da intuitibilidade imediatamente sensível e a subjetividade do sentimento ou do pensamento. Por isso, este elemento intermediário da representação pertence a um e a outro terreno. Do pensamento ele possui o lado da *universalidade* espiritual, que reúne a singularização imediatamente sensível em determinidade mais simples; da arte plástica permanece para o representar o um-ao-lado-do-outro espacial, indiferente. Pois a representação se distingue, por seu lado, essencialmente do pensar, pelo fato de deixar as representações particulares subsistir, destituídas de relação, umas ao lado das outras, segundo o modo da intuição sensível, da qual ela toma o seu ponto de partida, ao passo que o pensar, em contrapartida, exige e introduz dependência das determinações entre si, relação recíproca, conseqüência dos juízos, das conclusões etc. Se, por isso, em seus produtos artísticos, o representar *poético* torna necessária uma unidade [*Einheit*] interior de tudo o que é particular, então esta união [*Einigung*], contudo, devido à soltura da qual o elemento da representação não pode em geral se des-

vencilhar, pode permanecer oculta e, desse modo, justamente capacitar a poesia a expor um conteúdo em configuração organicamente viva dos lados e partes isolados, com autonomia aparente dos mesmos. Assim torna-se possível à poesia [*Poesie*] conduzir o conteúdo eleito ora mais para o lado do pensamento, ora mais para o lado exterior da aparição e, por isso, nem excluir de si os pensamentos especulativos mais sublimes da filosofia nem a existência natural exterior, contanto que aqueles não sejam apresentados no modo do raciocínio ou da dedução científica ou esta nos seja mostrada em sua existência destituída de significado; já que a poesia [*Dichtung*] também tem de nos oferecer um mundo completo, cuja essência substancial justamente se desdobra do modo o mais rico em sua efetividade exterior [320] de ações humanas, acontecimentos e efusões do sentimento.

2. Esta explicitação [*Explikation*], porém, como vimos, não obtém sua existência sensível na madeira, na pedra e na cor, e sim somente na linguagem, cuja versificação, acentuação etc. se tornam, por assim dizer, os gestos do discurso, mediante os quais o Conteúdo espiritual conquista uma existência exterior. Se questionarmos onde temos de procurar, por assim dizer, a *subsistência material* deste modo de exteriorização, então temos que o falar não existe por si mesmo como uma obra da arte plástica, independentemente do sujeito artístico, mas o *homem vivo* mesmo, apenas o indivíduo falante, é o portador para a presença e efetividade sensíveis de um produto poético. As obras da poesia devem ser faladas, cantadas, recitadas, serem expostas por meio de sujeitos vivos mesmos, assim como as obras da música. Estamos certamente acostumados a ler poemas épicos e líricos e a ouvir somente poemas dramáticos acompanhados por gestos; mas a poesia, segundo o seu conceito, é essencialmente *sonora*, e este ressoar pode tampouco faltar a ela — caso ela deva se apresentar completamente como arte — quanto constitui seu único lado segundo o qual ela entra em conexão real com a existência exterior. Pois letras impressas ou escritas estão sem dúvida ainda presentes externamente, todavia apenas como signos indiferentes para sílabas e palavras. Se, na verdade, anteriormente já consideramos as palavras igualmente como meros meios de designação de representações, então a poesia pelo menos configura o elemento temporal e o ressoar destes signos, elevando-os, desse modo, a um material penetrado pela vitalidade espiritual daquilo para o que eles são signos, ao passo que a impressão também transforma esta animação em uma visibilidade para o olho, a qual, tomada por si mesma, é inteiramente indiferente, não mais conectada com o Conteúdo espiritual, e deixa para o nosso hábito a transformação do que é visto em elemento de duração temporal e do ressoar, em vez de nos fornecer efetivamente a palavra [321] sonora e sua existência temporal.

Se, por isso, nos contentamos como a mera leitura, isso ocorre em parte devido à familiaridade com a qual representamos para nós como falado o que lemos, em parte devido ao motivo de que a poesia sozinha, entre todas as artes, já está pronta no elemento do espírito, segundo seus lados mais essenciais, e não leva à consciência nem a questão principal por meio da intuição sensível nem por meio do ouvir. Todavia, justamente por causa desta espiritualidade, ela não deve como arte afastar inteiramente de si o lado de sua exteriorização efetiva, se ela não quer chegar a uma incompletude semelhante à que ocorre, por exemplo, quando uma mera designação deve substituir a pintura dos grandes coloristas³¹.

3. Como totalidade da arte, que não está mais referida exclusivamente por unilateralidade alguma de seu material à uma espécie particular de execução, a arte da poesia faz dos modos diversificados da produção artística em geral sua Forma determinada e tem, por isso, de retirar o *fundamento de divisão* para a articulação das *espécies de poesia* somente do conceito *universal* da exposição artística.

A. A este respeito, *em primeiro lugar*, é na Forma da realidade exterior que a poesia, por um lado, apresenta a totalidade desenvolvida do mundo espiritual diante da representação interior e, desse modo, retoma em si mesma o princípio da arte plástica, que torna intuível o assunto objetivo mesmo. Estas imagens escultóricas da representação, a poesia desdobra, por outro lado, enquanto determinadas por meio do agir dos homens e dos deuses, de modo que tudo o que acontece procede em parte de potências divinas e humanas eticamente autônomas, em parte experimenta uma reação por meio de obstáculos exteriores, e em seu modo de aparição exterior torna-se um *acontecimento*, no qual a coisa progride livre por si mesma e o poeta retrocede. É tarefa da poesia *épica* tornar acabados tais eventos, na medida em que ela relata poeticamente uma ação em si mesma total, bem como caracteres a partir dos quais a mesma decorre em dignidade substancial ou em [322] entrelaçamento aventureiro com contingências exteriores, na Forma do amplo acontecer autônomo e, com isso, apresenta o *objetivo* mesmo em sua *objetividade*. – O *cantor* [*Sänger*] não recita este mundo objetivado para a intuição e o sentimento espirituais *de modo que* pudesse anunciar-se como sua própria representação e paixão viva, e sim o declamador [*Absänger*], o rapsodo, canta mecanicamente, de cor em uma única medida de verso, que igualmente é uniforme e se aproxima mais do mecânico, decorre e

31. Nesta observação ressoa uma crítica à técnica demasiadamente rude de reprodução das obras famosas dos séculos XVIII e XIX. Os quadros dos grandes mestres somente eram visíveis no próprio lugar onde estavam ou na forma de gravuras muito sumárias (N. da T.).

desliza calmamente por si mesma. Pois o que ele narra deve parecer uma efeti-
vidade por si mesma acabada, separada dele enquanto sujeito tanto segundo o
conteúdo quanto a exposição, com a qual ele não deve ter entrado em uma
unificação completamente subjetiva, nem quanto à questão mesma nem no
que diz respeito à recitação.

B. O outro lado inverso da poesia épica, *em segundo lugar*, é configura-
do pela *lírica*. Seu conteúdo é o subjetivo, o mundo interior, o ânimo que
considera, sente, que, em vez de prosseguir para ações, permanece muito mais
preso junto a si mesmo como interioridade, e por isso, pode também tomar o
auto-expressar do sujeito como sua única Forma e último alvo. Aqui não é,
portanto, nenhuma totalidade substancial que se desenvolve como acontecer
exterior; e sim a intuição, o sentimento e a consideração isolados da subjetivi-
dade que entra em si mesma compartilham o que é o mais substancial e obje-
tivo mesmo como sendo o que é *seu*, como sua paixão, disposição ou reflexão
e como testemunho presente das mesmas. Este preenchimento e movimento
interior não pode ser, em sua recitação *exterior*, nenhum falar mecânico tal
como é suficiente e tem de ser exigido para o recitar épico. Pelo contrário, o
cantor deve dar a conhecer as representações e as considerações da obra de
arte lírica como um preenchimento subjetivo de si mesmo, como algo que ele
mesmo sentiu. É uma vez que é a *interioridade* que deve animar a recitação,
a expressão da mesma irá voltar-se especialmente [323] para o lado musical e,
em parte permitir em parte tornar necessária, uma modulação multilateral da
voz, do canto, do acompanhamento de instrumentos e de outras coisas do gênero.

C. O *terceiro* modo de exposição liga por fim os dois anteriores a uma
nova totalidade, na qual vemos diante de nós tanto um desdobramento objeti-
vo quanto sua origem do interior dos indivíduos, de modo que o *objetivo* se
expõe como pertencente ao *sujeito*; inversamente, contudo, o subjetivo é levan-
do diante da intuição – por um lado em sua transição para a exteriorização
real, por outro lado em sua soltura – e produz a paixão como resultado neces-
sário de seu próprio atuar. Aqui, portanto, assim como no *épico*, é desdobrada
diante de nós uma ação em sua luta e desenlace, potências espirituais se ex-
pressam e entram em conflito, surgem contingências no enredo, e o atuar
humano se comporta como o atuar de um fato [*Fatum*] que tudo determina ou
uma providência condutora, que dirige o mundo: a ação, porém, não passa por
nosso olhar interior, na Forma apenas exterior de seu acontecer real, como
um evento do passado, vivificado apenas por meio da mera narrativa; e sim a
vemos surgir no presente desde a vontade particular, desde a eticidade ou a
não-eticidade dos caracteres individuais que, desse modo, se tornam o ponto

central no princípio *lírico*. Ao mesmo tempo, porém, os indivíduos não se expõem apenas segundo seu *interior* como tal, e sim aparecem na execução de sua paixão que progride para fins e, desse modo, segundo a espécie da poesia épica que ressalta o substancial em sua consistência, medem o valor daquelas paixões e fins nas relações objetivas e leis racionais da efetividade concreta, a fim de aceitar seu destino segundo a medida deste valor e das circunstâncias sob as quais o indivíduo permanece decidido a se impor. Esta objetividade, que procede do sujeito, assim como este subjetivo, que chega à exposição em sua realização [324] e validade objetiva, é o espírito em sua totalidade e fornece como *ação* a Forma e o conteúdo da poesia *dramática*. – Na medida em que este todo concreto é em si mesmo igualmente subjetivo, como também se leva à aparição em sua realidade exterior, então aqui, no que concerne à exposição efetiva, além de tornar o local visível de modo pictórico etc., é reivindicado para o poético propriamente dito *toda* a pessoa daquele que declama, de modo que o homem *vivo* é ele mesmo o material da exteriorização. Pois no drama, por um lado, o caráter deve expressar o que ele carrega no interior como sendo seu, tal como na lírica³²; por outro lado, porém, ele se dá a conhecer atuante em sua existência efetiva como sujeito total diante de outros, e assim é ativo para o exterior, com o que se liga imediatamente o gesto, que, assim como o falar, é igualmente uma linguagem do interior e exige um tratamento artístico. À poesia lírica já é peculiar distribuir os diferentes sentimentos em cantores diversos e se desdobrar em cenas. No dramático o sentimento subjetivo passa, ao mesmo tempo, para a exteriorização da ação e, por isso, torna necessária a intuitibilidade da mímica, a qual concentra mais precisamente a universalidade da palavra para a personalidade da expressão e a individualiza e completa de modo mais determinado por meio da posição, dos gestos faciais, da gesticulação etc. Se o gesto é conduzido artisticamente até o nível da expressão, de modo que possa dispensar a linguagem, então nasce a pantomima, que assim permite que se transforme o movimento rítmico da *poesia* em um movimento rítmico e pictórico dos *membros* e, nesta música plástica da posição corporal e movimento, anima com plenitude de alma para a dança a obra escultural fria e repousante, para deste modo reunir em si mesma a música e a plástica.

32. Na 2ª edição: "lógica". Certamente um defeito de impressão.

[325] I. A poesia épica

A epopéia [*Epos*], a palavra, a lenda [*Sage*], diz em geral o que é a coisa [*Sache*], a qual é transformada em palavra, e exige um conteúdo em si mesmo substancial, a fim de expressar *que ele é e como ele é*³³. O objeto como objeto, em suas relações e acontecimentos, na amplitude das circunstâncias e de seu desenvolvimento, o objeto em sua existência inteira, deve chegar à consciência.

A este respeito, pretendemos, *em primeiro lugar*, designar o caráter *universal* do épico;

Em segundo lugar, indicar os pontos *particulares* que são de especial importância na epopéia propriamente dita; e,

Em terceiro lugar, nomear alguns modos de tratamento particulares que se efetivaram em obras épicas *singulares* no interior do desenvolvimento histórico deste gênero.

1. Caráter universal do épico

a. Epigramas, gnomas e poesias didáticas

A espécie mais simples de exposição épica, todavia, em sua concentração abstrata ainda unilateral e incompleta, consiste em ressaltar, a partir do mundo concreto e da riqueza de fenômenos mutáveis, o que é fundamentado e necessário em si mesmo e expressá-lo por si mesmo, concentrado em palavra épica.

α) A consideração desta espécie podemos começar inicialmente com o *epigrama*, na medida em que efetivamente ainda permanece um *epigrama*, uma *ins-crição* [*Auf-schrift*] sobre³⁴ colunas, utensílios, monumentos, presentes etc. e, por assim dizer, aponta para algo como uma mão espiritual, ao esclarecer mediante a palavra, que é escrita sobre o objeto, algo que de outro modo é plástico [*Plastisches*], referente a um lugar, presente no exterior do discurso. Aqui o epigrama diz simplesmente o que é *esta* coisa. O homem ainda não expressa o seu si-mesmo [*Selbst*] concreto, e sim observa o que está em torno dele e acrescenta ao objeto [326], ao lugar, que ele tem sensivelmente diante de si mesmo e que reivindica o seu interesse, uma explicação concentrada que se refere ao núcleo da coisa mesma.

33. Quer dizer: o *quod* e o *quid*, a *quodidade* e a *quididade*, segundo as categorias arcaicas da filosofia ocidental (N. da T.).

34. Hegel joga com a etimologia da palavra *epigrama*, que significa literalmente: "o que é gravado [*grama*] sobre alguma coisa [*epi*]" — (N. da T.).

β) O passo posterior podemos então procurar no fato de que é eliminada a duplicidade do objeto em sua realidade exterior e na inscrição, na medida em que a poesia, sem a presença sensível do objeto, exprime sua representação acerca da coisa [*Sache*]. Aqui se situam, por exemplo, os *gnomas* dos antigos, os enunciados éticos, os quais concentram condensadamente o que é mais forte do que a coisa sensível, mais permanente, universal do que o monumento para um feito determinado, mais duradouro do que oferendas, colunas, templos: os deveres na existência humana, a sabedoria da vida, a intuição daquilo que no espiritual constitui as bases firmes e o vínculo sustentador para os homens no agir e no saber. Neste modo de apreensão, o caráter épico reside no fato de que tais sentenças não se dão a conhecer como sentimento subjetivo e reflexão meramente individual e, no que diz respeito à sua impressão, tampouco também se dirigem ao sentimento com a finalidade da comoção ou no interesse do coração, e sim evocam à consciência do homem o que é pleno de Conteúdo, como dever, como o que é pleno de honra e o que lhe convém. A antiga elegia grega tem em parte este tom épico; tal como, por exemplo, nos foi conservado de Sólon alguma coisa desta espécie, que facilmente se encaminha para o tom e estilo parenéticos³⁵: reprimendas, advertências no que diz respeito à vida coletiva no Estado, leis, eticidade etc. Também os ditos dourados atribuídos a Pitágoras podem ser aqui situados. Tudo isso, todavia, são espécies híbridas, que nascem do fato de que se fica na verdade preso em geral ao tom de um determinado gênero; contudo, na incompletude do objeto não se pode chegar ao desenvolvimento completo, e sim corre-se o perigo de também introduzir o tom de um outro gênero, aqui, por exemplo, do lírico.

[327] γ) Tais enunciados, assim como os referi há pouco, podem, *em terceiro lugar*, a partir de sua particularização fragmentária e isolamento autônomo, colocar-se numa série para um todo maior e se tornar acabados em uma totalidade, que é pura e simplesmente de espécie *épica*, uma vez que nem uma mera disposição lírica nem uma ação dramática fornecem a unidade de coesão e o autêntico ponto central, e sim um círculo da vida efetivo e determinado, cuja natureza essencial deve ser levada à consciência igualmente em termos gerais bem como no que se refere às direções, lados, eventos, deveres particulares etc. De acordo com o caráter de todo este estágio épico, que institui o que é permanente e universal como tal, como uma finalidade no mais das vezes ética de advertência, de doutrina e de exortação para uma vida em

35. *Parênético* é relativo a *parênese*, do grego *parainesis*: discurso moral, exortação à virtude (N. da T.).

si mesma eticamente consistente, tais produtos alcançam um tom *didático*; contudo, devido à novidade dos enunciados de sabedoria, devido à intuição sobre a vida e à ingenuidade frescas das considerações, tais produtos permanecem ainda muito distantes da sobriedade dos poemas doutrinários posteriores e, uma vez que permitem ao elemento descritivo o espaço de jogo requerido, fornecem a prova acabada de que o todo da doutrina, assim como a descrição, são imediatamente hauridos da efetividade mesma, vivida e apreendida segundo sua substância. Como exemplo mais preciso quero apenas indicar *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, cuja sabedoria originária da doutrina e do descrever alegra pelo lado do poético, de um modo inteiramente diferente do que a elegância mais fria, a erudição e a seqüência sistemática do poema de Virgílio sobre a agricultura³⁶.

b. Poemas didático-filosóficos, cosmogonias e teogonias

Se as espécies até agora designadas em epigramas, gnomas e poemas didáticos tomam para si, como matéria, âmbitos *particulares* da natureza ou da existência humana, a fim de colocar diante da representação, em palavras concisas de modo mais singularizado ou abrangente, o que é atemporalmente pleno em Conteúdo e o verdadeiramente existente [*Seiende*] neste ou naquele objeto, [328] estado ou campo, e a fim de também atuar de modo prático, no entrelaçamento ainda mais estreito da poesia e da efetividade, por meio do órgão da poesia, então um *segundo* círculo é em parte mais profundo, em parte tem menos a finalidade didática e do melhoramento. Esta posição podemos atribuir às cosmogonias e às teogonias, bem como àqueles produtos mais antigos da filosofia, que ainda não foram capazes de se libertar inteiramente da Forma poética.

α) Assim, por exemplo, ainda permanece sendo de espécie poética a apresentação da filosofia eleata nos poemas de Xenófanes e Parmênides, particularmente em Parmênides, no preâmbulo de sua obra filosófica. O conteúdo é aqui o Um [*das Eine*] que, diante do devir e do que veio a ser, diante dos fenômenos particulares e singulares, é o intransitório e o eterno. Nada do que é particular deve mais dar satisfação ao espírito, o qual aspira por verdade e coloca a mesma inicialmente em sua unidade e consistência a mais abstrata diante da consciência

36. Trata-se do poema *As Geórgicas*, cuja referência inicial é Hesíodo, menos no que diz respeito ao conteúdo, mas mais quanto ao elogio da agricultura, no livro I, como uma *res antiquae laudis et artis* (N. da T.).

pensante. Expandido pela grandiosidade deste objeto e lutando com a potência do mesmo, a elevação da alma alcança ao mesmo tempo uma inflexão para o lírico, embora toda a explicitação das verdades que penetram no pensamento traga em si mesma um caráter puramente objetivo e, desse modo, épico.

β) Nas cosmogonias, *em segundo lugar*, é o *dever* das coisas, sobretudo da natureza, o ímpeto e a luta das atividades que nela imperam, que fornece o conteúdo e conduz a fantasia poética a expor já mais concretamente e com mais consistência um acontecimento na Forma de feitos e eventos, na medida em que a imaginação personifica para si, de modo mais indeterminado ou firme, as forças naturais que se elaboram em diferentes círculos e configurações e, simbolizando, as veste na Forma de acontecimentos e ações humanos. Esta espécie de conteúdo e de exposição épicas pertence principalmente às religiões orientais da natureza e, sobretudo, a poesia indiana foi sumamente [329] fértil na invenção e descrição de tais modos de representação muitas vezes selvagens e divagadores acerca do nascimento do mundo e das potências que nele continuam atuando.

γ) Algo semelhante ocorre, *em terceiro lugar*, nas teogonias, que encontram sua posição correta particularmente quando, por um lado, nem os muitos deuses isolados devem ter de modo exclusivo a vida natural por conteúdo mais preciso de sua potência e produção, nem inversamente, por outro lado, *um* deus cria o mundo a partir do pensamento e do espírito e, num monoteísmo zeloso, não tolera qualquer outro deus ao lado de si. Este belo centro é mantido unicamente pela intuição religiosa grega e encontra uma matéria intransitória para as teogonias na vitória da estirpe divina de Zeus sobre a selvageria das primeiras forças naturais, bem como na luta contra estes ancestrais naturais: um *dever* e uma disputa, que é, com efeito, a história do surgimento apropriado dos deuses eternos da poesia mesma. O exemplo conhecido de tal espécie de representação épica temos na *Teogonia*, que chegou até nós como sendo de Hesíodo. Aqui todo o acontecimento já assume completamente a Forma de eventos humanos e permanece tanto menos apenas simbólico quanto mais os deuses invocados para o domínio espiritual também se libertam para a forma correspondente à sua essência da individualidade espiritual e, por isso, tal como os homens, estão legitimados a agirem e serem representados [*dargestellt*].

Mas o que ainda falta a esta espécie do épico é, por um lado, o *acabamento* autenticamente poético. Pois os atos e os acontecimentos que tais poemas podem descrever são certamente uma sucessão em si mesma necessária de incidentes e acontecimentos, mas nenhuma ação individual que procede de *um* único ponto central e nele procura sua unidade e fechamento. Por outro lado,

o conteúdo, segundo sua natureza, não oferece a intuição de uma *totalidade* em si mesma completa, na medida em que ele em essência dispensa a efetividade autenticamente humana que, em primeiro lugar, [330] deve fornecer a matéria verdadeiramente concreta para o imperar das potências divinas. Por isso, se a poesia épica deve alcançar sua forma consumada, ela também ainda tem de se desvincular destas deficiências.

c. A epopéia propriamente dita

Isso ocorre naqueles âmbitos que podemos designar com o nome da *epopéia*³⁷ propriamente dita. Nas espécies vistas até agora, que costumeiramente deixamos de lado, está presente sem dúvida o tom épico; seu conteúdo, todavia, ainda não é concretamente poético. Pois enunciados éticos particulares e filosofemas, no que diz respeito à sua matéria determinada, permanecem presos ao universal; o autenticamente poético, porém, é o espiritual concreto na forma individual; e a epopéia, na medida em que tem por assunto [*Gegenstande*] o que é, alcança como objeto [*Objekt*] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época. A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito. A esta totalidade pertence, por um lado, a consciência religiosa de todas as profundidades do espírito humano, por outro lado, a existência [*Dasein*] concreta, a vida política e doméstica, descendo até os modos, as carências e os meios de satisfação da existência [*Existenz*] exterior; e tudo isso a epopéia anima por meio de um estreito amalgamento com os indivíduos, uma vez que para a poesia o universal e o substancial existem apenas na presença viva do espírito. Este mundo total e, contudo, igualmente inteira e individualmente concentrado, deve então, em sua realização, prosseguir calmamente, sem se apressar prática e dramaticamente na direção da meta e do resultado dos fins, de modo que nos demoramos junto àquilo que ocorre, nos

37. *Epopöe*: Hegel distingue, com este termo, muito comum em alemão, a epopéia clássica de suas figuras anteriores, às quais se poderia aplicar também o termo "epos". Etimologicamente, o termo "poiein", acrescentado a "epos", remete ao processo propriamente poético da fabricação da narrativa épica. Poder-se-ia dizer, no espírito do texto hegeliano, que o "epos" anterior à "epopéia" constitui uma mera narrativa ainda não propriamente poética, no sentido de um acabamento poético, o qual apenas é alcançado pela "epopéia" (N. da T.).

aprofundamos nas pinturas singulares do percurso e podemos desfrutar delas em sua minúcia. [331] Desse modo, todo o percurso da exposição alcança em sua objetividade real a forma de uma seqüência exterior, cujo fundamento e limite, porém, deve estar contido no interior e no essencial da matéria épica determinada e não ser expressamente ressaltado. Se, por isso, o poema épico também se torna mais abrangente e, devido à autonomia relativamente maior das partes, solto em sua conexão, não devemos, todavia, acreditar que deve ser cantado indefinidamente, e sim, como qualquer outra obra de arte, ele tem de se tornar acabado poeticamente como um todo em si mesmo orgânico, mas o qual se move com calma objetiva, para que possamos nos interessar pelo singular mesmo e pelas imagens da efetividade viva.

α) A obra épica, como uma tal totalidade originária, é a lenda [*Sage*], o livro, a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário. Nesta medida, tais monumentos nada mais são do que as bases propriamente ditas para a consciência de um povo, e seria interessante organizar uma coletânea de tais Bíblias épicas. Pois a série das epopéias, quando não são alguma obra artificial tardia, nos mostraria uma galeria dos espíritos dos povos [*Volksgeister*]. Entretanto, nem todas as Bíblias possuem a Forma poética de epopéias e nem todos os povos – que revestiram o que tem de mais sagrado, no que concerne à religião e à vida mundana, na forma de obras de arte abrangentes e épicas – possuem livros fundamentais religiosos. O Antigo Testamento, por exemplo, contém, na verdade, muitas narrativas lendárias e histórias efetivas, bem como peças poéticas esparsas, mas o todo não é uma obra de arte. Igualmente o nosso Novo Testamento, assim como o Alcorão, se restringem principalmente ao lado religioso, do qual então o mundo restante dos povos é uma seqüência posterior. Inversamente, falta aos gregos, que possuem nos poemas de Homero uma Bíblia poética, livros fundamentais religiosos, tais como os encontramos nos indianos e nos parses. Mas onde nos deparamos com epopéias originárias [332], temos aí de distinguir essencialmente os livros fundamentais poéticos das obras de arte clássicas posteriores de uma nação, as quais não mais fornecem uma intuição total de todo o espírito do povo, mas espelham o mesmo mais abstratamente apenas em direções determinadas. Assim, por exemplo, a poesia dramática dos indianos ou as tragédias de Sófocles não nos fornecem uma tal imagem total como o fornecem o *Ramajana* e o *Mahabarata* ou a *Íliada* e a *Odisséia*.

β) Na medida em que na epopéia propriamente dita se exprime pela primeira vez, de modo poético, a consciência ingênua de uma nação, então o poema

autenticamente épico recai essencialmente na época intermediária, na qual um povo certamente acordou do embotamento e o espírito já se tornou forte em si mesmo para produzir seu próprio mundo e nele se sentir [*fühlen*] familiar, mas onde, inversamente, tudo o que mais tarde se torna dogma religioso firme ou lei burguesa e moral, permanece ainda inteiramente uma mentalidade viva, não dissociada do indivíduo singular como tal, e também a vontade e o sentimento ainda não se separaram um do outro.

αα) Pois, mediante este desligamento do si-mesmo [*Selbst*] individual do todo substancial da nação e de seus estados, dos modos de pensar, dos feitos e dos destinos, assim como mediante a separação do homem em sentimento e vontade, chega a seu mais maduro desenvolvimento não a poesia épica, e sim, por um lado, a poesia lírica, por outro lado, a poesia dramática. Isso ocorre de modo completo nos dias tardios da vida de um povo, nos quais as determinações universais, que têm de conduzir o homem quanto ao seu agir, não pertencem mais ao ânimo em si mesmo total e à mentalidade, e sim aparecem já autonomamente como um estado jurídico e legal tornado por si mesmo firme, como uma ordem prosaica das coisas, como constituição política, como prescrições morais e de outra natureza, de modo que as obrigações substanciais surgem ao homem como uma necessidade exterior, não imanente a ele mesmo, que o força a deixar que elas tenham validade. Diante de tal [333] efetividade já por si mesma pronta, o ânimo então se torna ora igualmente um mundo por si mesmo existente da intuição, da reflexão e do sentimento subjetivos, que não progride para a ação e exprime *liricamente* seu demorar-se em si mesmo, a ocupação com o interior individual; ora a paixão prática se eleva à questão principal e procura se autonomizar pela ação, na medida em que rouba das circunstâncias exteriores, do acontecimento e do evento o direito da autonomia épica. Esta firmeza individual, em si mesma fortalecida dos caracteres e dos fins, no que diz respeito ao agir, conduz então inversamente para a poesia *dramática*. A epopéia, porém, ainda exige aquela unidade imediata do sentimento e da ação, entre os fins interiores que se executam conseqüentemente e as contingências e eventos exteriores — uma unidade que em sua originalidade inseparável apenas existe nos primeiros períodos da vida nacional, assim como da poesia.

ββ) Neste caso, não devemos nos representar a coisa como se um povo em sua época heróica como tal, na pátria de sua epopéia, já possuísse a arte de se descrever a si mesmo poeticamente; pois uma coisa é uma nacionalidade em si mesma poética em sua existência efetiva, outra é a poesia como a consciência representadora de matérias poéticas e como exposição artísti-

ca de um tal mundo. A necessidade de se manifestar como *representação*, a formação da arte, surge necessariamente mais tarde do que a vida e o espírito mesmo, o qual, desenvolvido, se encontra em casa em sua existência poética imediata. Homero e os poemas que levam o seu nome são séculos mais tardios do que a guerra troiana, que igualmente vale como um fato efetivo, assim como Homero é para mim uma pessoa histórica. De modo semelhante, Ossian, caso os poemas a ele atribuídos de fato provenham dele, canta um passado de heróis, cujo brilho decaído evoca a necessidade da recordação e da configuração poéticas.

[334] γγ) Não obstante esta separação, ainda deve, todavia, restar ao mesmo tempo uma conexão estreita entre o poeta e sua matéria. O poeta ainda deve estar inteiramente nestas relações, nestes modos de intuição, nesta crença, e apenas ter necessidade de acrescentar ao objeto, que ainda constitui sua efetividade substancial, a consciência poética, a arte da exposição. Se, ao contrário, falta o parentesco com a crença, com a vida efetivas e com o representar habitual, que a própria presença impõe ao poeta, e com os acontecimentos que ele descreve epicamente, então seu poema torna-se, de modo necessário, em si mesmo cínico e desigual. Pois ambos os lados, o conteúdo, o mundo épico que deve chegar à exposição, e o outro mundo independente disso, a saber, da consciência e do representar poéticos, são de espécie espiritual, e possuem um princípio determinado em si mesmo, o qual lhes fornece traços característicos particulares. Se, pois, o espírito artístico é essencialmente diferente daquele por meio do qual a efetividade nacional e o feito descritos alcançam sua existência, então nasce, desse modo, a separação que aparece para nós imediatamente como inadequada e aborrecedora. Pois, de um lado, vemos então cenas de um estado de mundo do passado, de outro lado Formas, modos de pensar, espécies de consideração de um presente distinto disso, por meio do qual as configurações da crença anterior, nesta reflexão mais desenvolvida, tornam-se uma questão fria, uma superstição e adorno vazio de uma maquinaria meramente poética, à qual falta toda a alma originária de uma vitalidade própria.

γ) Isso nos conduz para a posição que, em geral, o sujeito poético tem de assumir na poesia épica propriamente dita.

αα) Por mais que a epopéia também deva ser de espécie objetiva [*sachlicher*], a exposição objetiva [*objektive*] de um mundo em si mesmo fundamentado e realizado devido à sua necessidade, do qual o poeta, com seu modo próprio de representar, ainda está próximo e se sabe idêntico com ele, a obra de arte, que expõe tal mundo, é e permanece [335] todavia o *produto livre* do indivíduo. A este respeito, podemos mais uma vez recordar o grande enunciado de Heródoto, a saber, que Homero e Hesfodo teriam feito para os gregos os

seus deuses. Já esta audácia livre do criar, que Heródoto atribui aos poetas épicos mencionados, nos dá um exemplo do fato de que as epopéias certamente têm de ser antigas em um povo, mas que não têm de descrever o estado o mais antigo. Quase todo povo, a saber, tinha diante de si, em maior ou menor grau, em seus incílios primeiros, alguma cultura estranha, um culto religioso estrangeiro e, desse modo, foi por eles influenciado; pois justamente nisso reside o aprisionamento, a superstição, o barbarismo do espírito: em vez de ser familiar no que é supremo, tomá-lo como algo estranho de si mesmo, que não surgiu da consciência nacional e individual própria. Assim, por exemplo, os indianos, antes da época de suas grandes epopéias, tiveram com certeza de passar por muitas grandes revoluções de suas representações religiosas e de outros estados; também os gregos tiveram de transformar elementos egípcios, frígios, da Ásia Menor, tal como já vimos anteriormente; os romanos encontraram diante de si elementos gregos, os bárbaros da migração dos povos elementos romanos e cristãos etc. Apenas quando o poeta com espírito livre abandona um tal jugo, olha para suas próprias mãos, considera seu próprio espírito digno e, com isso, desapareceu o turvamento da consciência, pode irromper a época para a epopéia propriamente dita; pois, do outro lado, as épocas de um culto tornado abstrato, de dogmas elaborados, de fundamentos políticos e morais estabelecidos, já ultrapassaram novamente o que é concretamente autóctone. Ao contrário, o poeta autenticamente épico permanece, não obstante, inteiramente familiar em seu mundo, tanto no que se refere às potências, às paixões e fins universais, que se mostram eficazes no interior dos indivíduos, quanto no que se refere a todos os lados exteriores da autonomia do criar. Assim, por exemplo, Homero falou com familiaridade de seu mundo, e onde há familiaridade para os outros, também somos [336] familiares, pois então observamos a verdade, o espírito que vive em seu mundo e se tem a si nele, e nos sentimos bem e alegres, pois o poeta mesmo está nisso envolvido com todo o sentido e o espírito. Tal mundo pode estar num estágio mais baixo de *desenvolvimento* e acabamento, mas ele permanece no estágio da poesia e da beleza imediata, de modo que podemos reconhecer, entender, segundo o Conteúdo, tudo o que exige a necessidade mais elevada, o humano propriamente dito – a honra, o modo de pensar, o sentimento, o aconselhamento, os feitos de cada herói – e desfrutar estas formas, na minuciosidade de suas descrições, como elevadas e ricas de vida.

ββ) Devido à objetividade do todo, porém, o poeta como *sujeito* deve retroceder diante de seu *objeto* e desaparecer no mesmo. Apenas o produto, mas não o poeta aparece e, todavia, o que se expressa no poema é algo seu;

ele o configurou em sua intuição, introduziu sua alma nele, seu espírito pleno. Mas que ele o tenha feito, isso não se apresenta explicitamente. Assim vemos na *Iliada*, por exemplo, ora Calcas ora Nestor interpretar os acontecimentos e, todavia, estes esclarecimentos são fornecidos pelo poeta; inclusive, o que se passa no interior dos heróis, ele esclarece objetivamente como uma intervenção dos deuses; tal como surge Atenas para Aquiles irado, advertindo para que tenha prudência. Foi o poeta que fez isso; mas porque a epopéia não apresenta o mundo interior do sujeito que poetiza, e sim a questão [*Sache*], o subjetivo da produção deve igualmente estar de modo completo colocado em segundo plano, assim como o poeta mesmo mergulha totalmente no mundo que ele desdobra diante de nossos olhos. — Segundo este lado, o grande estilo épico consiste no fato de que a obra parece cantar-se por si mesma e surge de modo autônomo, sem ter um autor no topo.

yy) O poema épico, porém, como obra de arte efetiva, apenas pode decorrer de um *único* indivíduo. Por mais que uma epopéia também expresse a questão de toda a nação, [337] não é um povo como coletividade que poetiza, e sim apenas indivíduos singulares. O espírito de uma época, de uma nação, é, certamente, a causa substancial, eficiente, mas que surge ela mesma apenas para a efetividade como obra de arte quando se concentra no gênio individual *de um* poeta, o qual então leva à consciência e executa este espírito universal e seu Conteúdo como sua própria intuição e sua própria obra. Pois poetizar é uma produção espiritual, e o espírito existe apenas como consciência e autoconsciência efetivas singulares. Se uma obra já existe em um tom determinado, então isso se torna certamente algo dado, de modo que também outros são capazes de dar o tom semelhante ou igual, assim como ainda hoje ouvimos serem cantados centenas de cantos segundo o modo goetheano. Muitas peças, cantadas no mesmo tom, ainda não constituem obra alguma plena de unidade, que apenas pode decorrer de um *único* espírito. Este é um ponto que se torna especialmente importante no que concerne aos poemas homéricos, bem como à *Canção dos Nibelungos*, na medida em que para a última não pode ser apontado com certeza histórica um autor determinado e, quanto à *Iliada* e à *Odisseia*, como é conhecida, foi tornada válida a opinião de que Homero enquanto poeta único do todo nunca existiu, e sim indivíduos singulares teriam produzido as peças isoladas, que então teriam sido compiladas para aquelas duas obras maiores. Nesta suposição pergunta-se sobretudo se aqueles poemas são cada um por si mesmos um todo épico orgânico ou, tal como é agora difundida a opinião, são sem início e fim necessários e, por isso, poderiam ter sido continuados ao infinito. Sem dúvida, os cantos homéricos, em vez de serem

de conexão condensada, tal como as obras de arte dramáticas são, segundo a sua natureza, de uma unidade mais solta, de tal sorte que cada parte pode ser e aparecer autônoma, e muitas intervenções e outras modificações permaneceram abertas; eles compõem, contudo, inteiramente uma totalidade épica veraz [338], internamente orgânica, e um tal todo apenas um *único* pode fazer. A representação da falta de unidade e da mera composição de diferentes rapsódias, poetizadas em tom semelhante, é uma representação bárbara que se opõe à arte. Se esta visão deve apenas significar que o poeta como sujeito desaparece diante de sua obra, então ela é o supremo elogio; ela então não significa nada mais do que o fato de que não se pode reconhecer qualquer maneira [*Manier*] subjetiva do representar e do sentir. E isso ocorre nos cantos homéricos. A questão, o modo da intuição objetiva do povo, somente, é que se expõe. Mas mesmo o canto popular necessita de uma boca que o cante a partir do interior preenchido pelo sentimento nacional, e mais ainda uma obra de arte em si mesma *unificada* torna necessário o espírito em si mesmo unificado de *um* único indivíduo.

2. Determinações particulares da epopéia propriamente dita

Até agora indicamos, breve e inicialmente, no que diz respeito ao caráter em *geral* da poesia épica, as espécies incompletas, as quais, embora sejam de tom épico, todavia não são epopéia alguma total, na medida em que não expõem nem um estado nacional nem um acontecimento concreto no interior de um tal mundo inteiro. É este último aspecto que, porém, fornece primeiramente o conteúdo adequado para a epopéia completa, cujos traços fundamentais e condições indiquei anteriormente.

De acordo com estas recordações prévias, temos de tratar agora das exigências *particulares* que podem ser deduzidas da natureza da obra de arte épica mesma. Aqui imediatamente se nos depara a dificuldade de que em geral pouco pode ser dito acerca deste aspecto mais específico, de modo que logo deveríamos entrar no que é histórico e considerar as obras épicas singulares dos povos, as quais, na grande diversidade das épocas e nações, pouca esperança dão para resultados concordantes. Esta dificuldade encontra, todavia, a sua solução no fato de que das [339] muitas Bíblias épicas uma pode ser ressaltada, na qual encontramos a prova para o que pode ser estabelecido como o caráter fundamental veraz da epopéia propriamente dita. Estes são os cantos *homéricos*. A partir deles, principalmente, pretendo retirar os traços que, como me parece, constituem

para a epopéia, segundo a natureza da questão mesma, as determinações principais. Podemos resumir as mesmas nos seguintes pontos de vista.

Em primeiro lugar, surge a questão sobre que tipo de constituição deve ser o estado de mundo *universal* sobre cujo terreno o evento épico pode chegar a uma exposição adequada.

Em segundo lugar, é a espécie deste acontecimento ele mesmo individual, cuja qualidade temos de investigar.

Em terceiro lugar, por fim, devemos lançar um olhar sobre a Forma segundo a qual estes dois lados se entrelaçam na unidade de uma obra de arte e se tornam epicamente acabados.

a. O estado de mundo épico universal

Vimos logo no início que no evento verdadeiramente épico não se realiza um ato arbitrário singular e, com isso, é relatado um acontecimento meramente contingente, e sim é relatada uma ação ramificada na totalidade de sua época e estados nacionais, a qual, por isso, pode apenas chegar à intuição no interior de um mundo desdobrado e que exige a exposição desta efetividade inteira. — No que diz respeito à forma autenticamente poética deste terreno universal, posso ser breve, na medida em que já mencionei os pontos principais na primeira parte, por ocasião do exame do estado de mundo universal para a ação ideal (vol. I, pp. 189-205). Neste lugar pretendo apenas indicar o que é de importância para a epopéia.

α) O mais apropriado para todo o estado da vida, que a epopéia transforma em pano de fundo, consiste no fato de que o mesmo tem para os indivíduos a Forma da efetividade dada [340], todavia ainda permanece com eles na conexão a mais estreita da vitalidade originária. Pois se os heróis, que estão colocados no topo, primeiramente têm de fundar um estado inteiro, então a determinação do que é ou deve vir à existência recai, mais do que convém à epopéia, no caráter subjetivo, sem poder aparecer como realidade objetiva.

αα) As relações da vida ética, a coesão da família, bem como do povo como nação inteira na guerra e na paz, devem ter se encontrado, feito e desenvolvido, mas inversamente ainda não devem ter se consolidado, também sem a particularidade subjetiva viva dos indivíduos, na forma de regulamentos, deveres e leis universais, válidos por si mesmos, os quais também possuem a força de se manter contra o querer individual. O *sentido* do direito e da equidade, os costumes, o ânimo, o caráter, devem, ao contrário, aparecer como sua única origem e seu apoio, de tal forma que nenhum entendimento seja capaz de opô-los ao coração.

ao modo de pensar e à paixão individuais na Forma da efetividade prosaica e torná-los firmes. Uma constituição já muito organizada do estado de mundo desenvolvido, com leis elaboradas, jurisdição penetrante, administração bem organizada, ministérios, chancelarias de Estado, polícia etc. temos de rejeitar como terreno de uma ação autenticamente épica. As relações da eticidade objetiva devem certamente já serem queridas e se efetivar, porém apenas por meio dos indivíduos atuantes mesmos e seu caráter, mas não podem alcançar a sua existência já na Forma universalmente válida e por si mesma justificada. Assim, encontramos na epopéia certamente a comunidade substancial da vida e do agir objetivos, mas igualmente também a liberdade neste agir e nesta vida, que parecem surgir inteiramente da vontade subjetiva dos indivíduos.

ββ) O mesmo vale para a relação do homem com a *natureza* que o cerca, da qual ele retira os meios para a [341] satisfação de suas *carências*, bem como para a espécie desta *satisfação*. Também a este respeito devo remeter para o que anteriormente já abordei amplamente por ocasião da determinidade exterior do ideal (vol. I, pp. 260-266). O que o homem precisa para a vida exterior, a casa e o pátio, a tenda, o sofá, a cama, a espada e a lança, o navio com o qual singra os mares, o carro que o conduz para a luta, o modo como prepara seus alimentos, a caça, sua comida e bebida: tudo isso para ele não deve ter-se tornado apenas um meio morto, e sim nisso ele ainda deve sentir-se [*fühlen*] vivo com todo o sentido e si mesmo [*Sinn und Selbst*] e, desse modo, dar ao que é em si mesmo exterior, por meio da conexão estreita com o indivíduo humano, uma configuração individual ela mesma humanamente animada. Nossa maquinaria e indústria atual, com os produtos que provêm delas, bem como, em geral, o modo de satisfazer nossas *carências* exteriores da vida, seriam, segundo este lado, igualmente como a organização estatal moderna, inadequados para o pano de fundo da vida que exige a epopéia originária. Pois tal como o entendimento, com suas universalidades e o domínio destas que se impõe independentemente do modo de pensar individual, ainda não deve ter se feito valer nos estados da visão de mundo [*Weltanschauung*] propriamente épica, do mesmo modo aqui o homem também não deve aparecer desligado da conexão viva com a natureza e da comunidade forte e fresca, em parte amigável em parte em luta, com ela.

γγ) Este é o estado de mundo que, à diferença do idílico, eu já denominei em outro lugar como sendo o *heróico*. Em Homero, nós o encontramos descrito na mais bela poesia e na riqueza dos traços de caráter autenticamente humanos. Aqui, temos diante de nós, na vida doméstica e pública, tampouco uma efetividade bárbara como uma mera prosa do entendimento de uma vida

familiar e estatal ordenada, e sim aquele centro originariamente poético, tal como o designei acima. [342] Mas, um ponto principal concerne a este respeito à individualidade livre de todas as figuras [*Gestalten*]. Na *Ilíada*, por exemplo, Agamenon é certamente o rei dos reis, os demais príncipes estão sob o seu cetro, mas seu domínio superior não se torna uma conexão árida do comando e da obediência, do senhor e de seus servos. Pelo contrário, Agamenon deve ter muito cuidado e saber ceder com prudência, pois os chefes singulares não são homens de Estado [*Staathalter*] ou generais, e sim autônomos como ele mesmo; livremente eles se reuniram em torno dele ou foram conduzidos ao cortejo através de uma série de meios, ele deve aconselhar-se com eles e, se não lhes agrada, eles se mantêm distantes da luta, tal como fez Aquiles. A livre participação, assim como o desligamento igualmente teimoso, por meio dos quais a independência da individualidade se conserva incólume, dá à relação inteira sua forma poética. Algo semelhante encontramos nos poemas de Ossian, bem como na relação do Cid com os príncipes, a quem serve este herói poético da cavalaria romântica nacional. Também em Ariosto e em Tasso esta livre relação ainda não foi colocada em perigo e, particularmente em Ariosto, os heróis isolados partem para aventuras próprias, em autonomia quase destituída de conexão. Assim como se colocam os príncipes diante de Agamenon, também se coloca o povo diante de seus chefes. Livremente ele os seguiu; não há aí ainda uma lei constrangedora que subjugasse o povo; honra, atenção, sentimento de vergonha diante de quem é mais poderoso, que sempre necessitaria de violência, a imposição do caráter do herói etc. constituem o fundamento da obediência. E assim também impera ordem no interior da casa, mas não como regulamento firme da criadagem, e sim como modo de pensar e costume. Tudo parece como se tivesse se tornado imediatamente assim. Dos gregos, por exemplo, relata Homero por ocasião de uma luta com os troianos, que eles também perderam muitos combatentes vigorosos, mas menos que os troianos, pois (diz Homero) eles sempre pensavam em aplacar a dura necessidade uns dos outros. Eles, portanto, se auxiliavam mutuamente. Se quiséssemos [343] hoje em dia estabelecer uma diferença entre um exército bem treinado e um não civilizado, então teríamos de procurar o essencial de exércitos cultivados também nesta coesão e consciência, de apenas ter validade na unidade com o outro. Bárbaros são apenas um agrupamento onde ninguém pode confiar no outro. Mas o que entre nós aparece como apenas o resultado de uma disciplina militar rígida e árdua, como treinamento, comando e domínio de uma ordem firme, isso em Homero é apenas um costume, que se faz por si mesmo e habita vivamente no interior dos indivíduos como indivíduos.

SBL/FLO/2023

As múltiplas descrições de coisas e estados exteriores também têm o mesmo fundamento em Homero. Ele, na verdade, não se detém muito em cenas da natureza, tais como são apreciadas em nossos romances; ao contrário, é sumamente circunstanciado na descrição de um cajado, cetro, cama, das armas, vestimentas e umbrais, e não se esquece nem de mencionar os gonzos nos quais se dobra a porta. Entre nós tais coisas iriam parecer muito exteriores e indiferentes, aliás, segundo a nossa formação, somos de uma distinção sumamente refratária diante de uma série de objetos, coisas e expressões, e temos uma ordem hierárquica ampla nos diversos estágios da vestimenta, dos utensílios e assim por diante. Além disso, hoje em dia toda produção e preparo de qualquer meio de satisfação de nossas carências se fragmenta em tal variedade de ocupações da atividade de fabricação e oficina, que todos os lados particulares desta ampla ramificação estão rebaixados a algo de subordinado, que nós não devemos observar e relatar. Mas a existência dos heróis possui uma simplicidade desigualmente mais originária dos objetos e das invenções, e pode se deter em sua descrição, porque todas estas coisas ainda se mantêm num mesmo nível e valem como algo, onde o homem, na medida em que sua vida inteira não o desvia disso e o conduz a uma esfera apenas intelectual, ainda tem uma honra de sua habilidade, de sua [344] riqueza e de seu interesse positivo. Abater bois, prepará-los, servir vinho etc. é uma ocupação dos heróis mesmos, que eles executam como sendo finalidade e prazer, ao passo que entre nós o almoço, quando não deve ser algo cotidiano, tem de produzir não apenas coisas delicadas e raras, e sim, além disso, também exige discursos primorosos. As descrições circunstanciadas de Homero neste círculo de objetos não nos devem, por isso, parecer um acréscimo poético a uma questão mais rasa, e sim esta atenção minuciosa é o espírito dos homens e estados mesmos descritos; assim como, por exemplo, entre nós os camponeses falam sobre coisas exteriores com muitos detalhes ou também nossos cavaleiros sabem falar sobre seus estábulos, cavalos, botas, esporas, trajes etc. com amplitude semelhante, o que, pois, parece certamente trivial, em contraste com uma vida intelectual mais digna.

Este mundo não deve abranger meramente em si mesmo o universal *limitado* do acontecimento *particular*, que ocorre sobre um tal terreno pressuposto, e sim deve ampliar-se para a *totalidade* da intuição nacional [*Nationalanschauung*]. Encontramos o mais belo exemplo disso na *Odisséia*, que nos introduz não apenas na vida doméstica dos príncipes gregos e seus criados e subordinados, como também desdobra ricamente diante de nós as representações de povos estranhos, os perigos do mar, a morada dos mortos etc. Mas também na *Ilíada*, onde o palco dos feitos, adequados à natureza do objeto,

teve de ser mais limitado e, no centro da luta de guerra, as cenas de paz pouco lugar puderam encontrar. Homero, por exemplo, com plenitude de arte, indicou com intuição digna de admiração no escudo de Aquiles toda a esfera terrestre e da vida humana, os casamentos, as ações de tribunais, a agricultura, os rebanhos e assim por diante, as guerras privadas das cidades umas contra as outras, cuja descrição não deve ser vista como uma obra acessória. Ao contrário, nos poemas que levam o nome de Ossian, [345] o mundo no todo é muito limitado e indeterminado e tem justamente por isso já um caráter lírico, ao passo que também os anjos e diabos de Dante não são algum mundo por si mesmo, que nos interessasse mais de perto, e sim apenas servem para recompensar ou punir os homens. Mas, sobretudo, falta à *Canção dos Nibelungos*³⁸ a efetividade determinada de um fundamento e solo intuitivos, de modo que a narrativa já tende a este respeito para o tom dos saltimbancos. Esta narrativa certamente é bastante ampla, mas de tal maneira como se operários tivessem ouvido de longe algo sobre ela e quisessem relatar a questão a seu modo. Nós não conseguimos ver a questão, e sim apenas notamos a incapacidade e o esforço do poeta. No *Livro dos Heróis*³⁹ esta amplitude entediante da fraqueza é certamente ainda mais irritante, até que por fim ela apenas foi superada pelos operários efetivos que foram mestres cantores⁴⁰.

β) Na medida em que, todavia, a epopéia tem de configurar para a arte um mundo especificamente determinado segundo todos os lados da particularização e, por isso, deve ser em si mesmo individual, então é o mundo de um povo *determinado* que nele se espelha.

αα) Todas as epopéias verdadeiramente originárias nos fornecem a este respeito a intuição de um espírito nacional em sua vida familiar ética, em estados públicos da guerra e da paz, em suas carências, artes, usos, interesses;

38. *Das Nibelungenlied* (por volta de 1200 d. C.). A *Canção dos Nibelungos* é um dos textos mais célebres da literatura alemã. O autor das 2.379 estrofes de quatro versos longos é desconhecido, embora alguns elementos permitam identificá-lo como um clérigo cultivado da corte do bispo de Passau, do fim do século XII, que teria empreendido – talvez por ordem do último – uma espécie de síntese dos vários materiais escritos e orais tirados da cultura européia. Estes têm por núcleo a história do fim dos burgúndios, do século V e VI d. C., e a lenda da morte de Siegfried. O autor tornou anacrônicos estes materiais ao introduzir elementos históricos e sociais de seu tempo e de seu meio (N. da T.).

39. *Das Heldenbuch*. Hegel se refere à forma da poesia heróica chamada *Heldenlied*, uma canção menor e mais antiga da poesia heróica germânica. O *Livro dos Heróis* é mais conhecido sob o nome de *Ciclo de Dietrich*, posterior a 1250 d.C., obra que reagrupa um certo número de poemas lendários que tratam das façanhas de Dietrich von Bern (Teodorico de Verona, rei dos ostrogodos), cuja qualidade é notoriamente medíocre (N. da T.).

40. Além de sua origem social e organização interna de sua corporação, os mestres cantores possuíam uma ligação mais prática com o artesanato das cidades: eles praticavam sua arte como um artesanato, segundo certas regras e medidas (N. da T.).

em geral fornecem uma imagem de todo o estágio e modo da consciência. Louvar os poemas épicos, observá-los mais atentamente, explicá-los, significa, por conseguinte, tal como já vimos acima, nada mais senão deixar que desfilem diante de nosso olhar espiritual os espíritos individuais das nações. Reunidos, eles mesmos expõem a história mundial, na sua mais bela, mais livre, mais determinada vitalidade, produção e feito. O espírito grego, por exemplo, e a história grega, ou pelo menos o princípio do que o povo em seu ponto de partida era e o que legou para vencer a luta de sua história mais própria, não se aprende [346] a conhecer a partir de qualquer outra fonte de modo tão vivo, tão simples do que a partir de Homero.

ββ) Existem, porém, *duas* espécies de efetividade nacional: em primeiro lugar um mundo inteiramente *positivo* dos usos os mais específicos justamente deste povo singular, nesta época determinada, junto a esta situação geográfica e climática, a estes rios, montanhas, florestas e ambiente natural em geral; em segundo lugar, a *substância* nacional da consciência espiritual, no que se refere à religião, família, comunidade etc. Se uma epopéia originária, tal como a exigimos, deve ser e permanecer a Bíblia duradoura e válida, o livro do povo, então o positivo da efetividade passada apenas poderá reivindicar um interesse vivo e eficaz quando os traços de caráter positivos estiverem em uma conexão interior com aqueles lados e direções propriamente substanciais da existência nacional. De outro modo, pois, o positivo torna-se inteiramente contingente e indiferente. Assim, por exemplo, uma geografia autóctone pertence à nacionalidade, mas se ela não dá ao povo seu caráter específico, então um outro ambiente natural distante, se o mesmo apenas não contradiz a peculiaridade nacional, não é incômodo algum e pode até possuir algo de atrativo para a imaginação. À presença imediata de montanhas e rios familiares se ligam, na verdade, as recordações sensíveis da juventude; mas se falta o elo mais profundo de todo o modo de intuir e pensar, então esta conexão decai em maior ou menor grau para algo exterior. Além disso, em empreendimentos de guerra como, por exemplo, na *Iliada*, não é possível manter o local pátrio; aliás, aqui o ambiente natural estranho possui inclusive algo de estimulante e atrativo. — Mais difícil, porém, é com a vitalidade duradoura de uma epopéia, quando, no decorrer de séculos, a consciência e a vida espiritual se transformaram de tal modo que os elos deste passado posterior e aquele ponto de partida estão inteiramente dilacerados. Assim, por exemplo, ocorreu com Klopstock em outros ambientes da poesia, [347] com sua constituição de uma doutrina nacional de deuses [*Götterlehre*] e em seu cortejo com Hermann e Thusnelda. O mesmo tem de ser dito da *Canção dos Nibelungos*. Os burgúndios, a vingança de

Cremilda, os feitos de Siegfried, todo o estado da vida, o destino do conjunto da estirpe decadente, o ser nórdico, o rei Átila etc., tudo isso não tem mais conexão viva alguma com nossa vida doméstica, civil, jurídica, com nossas instituições e constituições. A história de Cristo, Jerusalém, Belém, o direito romano, mesmo a guerra troiana, possuem muito mais atualidade para nós do que os acontecimentos dos Nibelungos, que para a consciência nacional apenas são uma história do passado, como se fosse varrida completamente. Quer fazer agora de tais coisas ainda algo de nacional e inclusive um livro do povo foi a idéia a mais trivial e rasa. Nos tempos do entusiasmo juvenil, aparentemente de novo inflamado, tal idéia constituiu um signo da idade avançada de uma época que, ao se aproximar da morte, tornou-se novamente infantil, se deliciou com o que estava morto, e também pôde encorajar outros a terem nisso o seu sentimento [*Gefühl*], sua presença⁴¹.

γγ) Se uma epopéia nacional deve também conquistar para povos e épocas *estranhos* um interesse permanente, então é preciso que o mundo, que ele descreve, não seja apenas de nacionalidade *particular*, e sim *da* espécie que no povo específico e seu heroísmo e feitos ao mesmo tempo se destaque de modo penetrante o *humano universal*. Assim, por exemplo, a matéria divina e ética em si mesma imediata, a magnificência dos caracteres e da existência inteira, a efetividade intuitiva, na qual o poeta sabe trazer diante de nós o que é supremo e menor, têm nos poemas homéricos atualidade eterna imortal. Predomina entre as nações, a este respeito, uma grande diferença. Ao *Ramajana* não pode ser negado que ele traz em si mesmo, de modo o mais vivo, o espírito do povo indiano, particularmente pelo lado religioso; mas o caráter [348] de toda a vida indiana é tão predominantemente de espécie peculiar que o humano propriamente dito e verdadeiro não é capaz de romper os limites desta particularidade. De modo inteiramente diferente, ao contrário, todo o mundo cristão se encontrou desde muito cedo familiar em exposições épicas – tais como as contém especialmente o Antigo Testamento em pinturas dos estados patriarcais – e sempre desfrutou de modo renovado estes eventos, ressaltados em tal intuitibilidade energética; tal como Goethe, por exemplo, que já em sua infância, “junto à sua vida dispersa e em seu aprendizado desigual, reunia, porém, seu espírito, seus sentimentos, neste *único* ponto, para um efeito silencioso”⁴² e, mesmo em idade avançada, ainda disse acerca deles que, em todas

41. A virulência desta polêmica é destinada aos românticos (N. da T.).

42. *Poesia e Verdade*, primeira parte, quarto livro. Cf. na tradução brasileira de Leonel Vallandro, *Memórias: Poesia e Verdade*, Brasília/São Paulo, Ed. da UnB/Hucitec, 1986, 2 ed., p.116. A citação de Hegel tem em mente sobretudo o caráter educativo e formador desempenhado pelas Antigas Escrituras na infância de Goethe, assunto do quarto livro de *Poesia e Verdade* (N. da T.).

as suas peregrinações pelo Oriente, sempre retornou a estes escritos, que são "como a água da fonte a mais agradável que, embora aqui e ali turva, se escondendo na terra, novamente brota para fora pura e fresca"⁴³.

γ) *Em terceiro lugar*, por fim, o estado universal de um povo particular não deve fornecer, nesta universalidade calma de sua individualidade, o objeto propriamente dito da epopéia e ser descrito por si mesmo, mas pode apenas aparecer como a *base* sobre cujo terreno se dá um acontecimento que se desenvolve a si mesmo, que toca todos os lados da efetividade do povo e faz os mesmos penetrarem nela mesma. Um tal acontecimento não deve ser qualquer ocorrência meramente exterior, e sim uma finalidade substancial, espiritual, que se executa por meio da vontade. Mas se ambos os lados, o estado universal do povo e o feito individual, não podem se separar, então o acontecimento determinado deve ter seu motivo no fundamento e no terreno mesmos sobre os quais ele se move. Isso nada mais significa senão que o mundo épico apresentado deve ser concebido em uma tal situação concreta, singular, que dela [349] necessariamente procedam os fins determinados, cuja realização a epopéia é convocada a relatar. Vimos, porém, na primeira parte, por ocasião da ação ideal em geral (vol. I, pp. 266-283), que a mesma pressupõe, para si mesma, tais situações e circunstâncias que levam a conflitos, ações violadoras e a reações desse modo necessárias. A situação determinada, na qual o estado do mundo épico de um povo se abre diante nós, deve, por isso, ser em si mesma de espécie *colidente*. Desse modo, a poesia épica ocupa um e mesmo campo juntamente com a poesia dramática e, por conseguinte, temos de estabelecer aqui, desde o princípio, a diferença entre as colisões épicas e dramáticas.

αα) O conflito do estado da guerra pode ser indicado, de modo o mais geral, como a situação a mais apropriada á epopéia. Pois na guerra é justamente toda a nação que é colocada em movimento, e em seus estados totais experimenta uma mobilidade e atividade frescas, na medida em que aqui a totalidade como tal encontra um motivo para ser responsável por si mesma. A este princípio, mesmo quando ele também é confirmado pela maior parte das grandes epopéias, certamente parece contradizer tanto a *Odisséia* de Homero quanto muitas matérias de poemas épicos religiosos. Mas a colisão de cujos eventos a *Odisséia* nos fornece um relato encontra igualmente na campanha troiana seu fundamento e é uma consequência imediata da guerra, tanto pelo lado dos estados domésticos em Ítaca, quanto pelo lado de Odiseu que aspira voltar ao lar, embora não seja uma exposição efetiva das lutas entre os gregos

43. *Divan oriental ocidental*, Notas e Observações "do Antigo Testamento".

e os troianos; inclusive, é uma espécie de guerra, pois muitos heróis principais devem novamente, por assim dizer, conquistar sua pátria, que eles reencontram em estados modificados, depois de uma década de ausência. — No que se refere às epopéias religiosas, temos diante de nós principalmente a *Divina Comédia* de Dante. Todavia, também aqui a colisão fundamental se deduz daquela queda⁴⁴ originária do diabólico diante de Deus, que no interior da efetividade humana provoca a constante guerra interior e exterior [350] de Deus contra o agir que o combate e que o agrada, e se eterniza na danação, na purificação e na beatificação no inferno, no purgatório e no paraíso. Também no *Messias*⁴⁵ é a guerra direta contra o filho de Deus, que pode sozinha fornecer o ponto central. O mais vivo, contudo, e o mais adequado serão sempre a exposição de uma guerra efetiva mesma, tal como já a encontramos no *Ramajana*, de modo o mais rico na *Ilíada*, a seguir, porém, também no *Ossian*, em Tasso e Ariosto, bem como nos famosos poemas de Camões. Na guerra, a saber, a *coragem* permanece o interesse principal, e a coragem é um estado da alma e uma atividade que não é nem apropriada para a expressão lírica nem para o agir dramático, e sim, de preferência, para a descrição épica. Pois no dramático a força ou a fraqueza *espirituais* interiores, o *pathos* eticamente legitimado ou repreensível, são a questão principal; no épico, ao contrário, o *lado natural* do caráter. Por isso, a coragem encontra seu devido lugar em empreendimentos nacionais de guerra, uma vez que ela não é uma eticidade para a qual a vontade se determina por si mesma como consciência e vontade espirituais, mas repousa sobre o lado natural e se funde com o lado espiritual para um equilíbrio imediato, a fim de executar fins práticos, que se deixam descrever de modo mais adequado do que poderiam ser concebidos em sentimentos e reflexões líricos. Tal como ocorre com a coragem na guerra, ocorre também com os próprios feitos e seu sucesso. As obras da vontade e as contingências do acontecimento exterior mantêm-se igualmente em equilíbrio mútuo. Do drama, ao contrário, está excluído o mero acontecimento com seus obstáculos apenas exteriores, na medida em que aqui o exterior não pode conservar direito autônomo algum, e sim deve provir da finalidade e dos propósitos interiores dos indivíduos, de modo que as contingências, quando elas de fato surgem e parecem determinar o sucesso, têm de encontrar, contudo, seu verdadeiro fundamento e sua legitimação na natureza interior dos [351] caracteres e fins, bem como das colisões e da necessária solução das mesmas.

44. *Abfall* também significa: "apostasia" (N. da T.).

45. Longo poema épico e religioso de Klopstock (1748-1773) (N. da T.).

ββ) Mediante tais estados de guerra como base da ação épica parece abrir-se para a epopéia uma multiplicidade ampla da matéria; pois podem ser representados uma quantidade de feitos e eventos interessantes, nos quais a coragem desempenha um papel principal, e resta igualmente um direito não diminuído para a potência exterior das circunstâncias e ocorrências. Não obstante, também aqui não pode ser desconsiderada uma restrição essencial para a epopéia. De espécie autenticamente épica são, a saber, apenas as guerras de nações *estrangeiras* umas contra as outras; lutas entre dinastias, ao contrário, guerras intestinas, a inquietação civil, são mais adequadas para a exposição dramática. Assim, por exemplo, Aristóteles já recomenda aos trágicos (*Poética*, cap. XIV) escolherem matérias que têm por conteúdo a luta de um irmão contra outro⁴⁶. Desta espécie é a guerra de *Sete contra Tebas*. O filho de Tebas ataca ele mesmo a cidade e quem a defende, seu inimigo, é o próprio irmão. Aqui a inimizade não existe em-si-e-para-si, mas repousa, ao contrário, sobre a individualidade particular dos irmãos que se digladiam. A paz e o acordo somente iriam fornecer a relação substancial, e apenas o ânimo individual, com a sua pretensa legitimidade, separa a necessária unidade. Um grande número das tragédias históricas de Shakespeare podem ser particularmente indicadas como exemplos semelhantes, nas quais todas as vezes a concordância dos indivíduos seria o que é propriamente legítimo, porém, motivos interiores da paixão e dos caracteres, que apenas querem e respeitam *a si* mesmos, provocam colisões e guerras. Pelo lado de uma ação épica semelhante e, por isso, deficiente, quero recordar apenas a *Farsália* de Luciano. Por maiores que possam parecer neste poema os fins que se enfrentam, os indivíduos que se contrapõem, contudo, são muito próximos de si, demasiadamente aparentados, por meio do terreno da mesma pátria, para que sua luta não pudesse ser, [352] em vez de uma guerra de totalidades nacionais, um mero conflito de partidos, o qual todas as vezes, na medida em que despedaça a unidade substancial do povo, conduz subjetivamente, ao mesmo tempo, para a culpa trágica e a perdição e, além disso, não deixa claros e simples os eventos objetivos, mas os entrelaça de modo confuso. De maneira semelhante ocorre também com a *Henriada* de Voltaire. — A inimizade de nações *estranhas*, ao contrário, é algo de substancial. Cada povo constitui por si mesmo uma totalidade distinta e oposta à outra. Se estas totalidades se opõem mutuamente em inimizade, então, desse modo, nenhum elo ético é

46. A referência corresponde ao seguinte trecho da *Poética*: "Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos — como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais — eis os casos a discutir" (1453, 18-21), trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987 (N. da T.).

rompido, nada em si e por si válido é violado, nenhum todo necessário é despedaçado; ao contrário, trata-se de uma luta pela manutenção incólume de tal totalidade e de seu direito à existência. Que haja tal inimizade, isso é pura e simplesmente adequado ao caráter substancial da poesia épica.

yy) Ao mesmo tempo, porém, nem toda guerra comum entre nações inimigas pode, apenas por isso, ser tida de preferência como épica. Deve ainda acrescentar-se um *terceiro* lado; a legitimidade *universal histórica*, a saber, que impele um povo contra outro. Apenas então o quadro de um novo empreendimento mais elevado é desenrolado diante de nós, que não pode aparecer como nada de subjetivo, como nenhuma arbitrariedade da subjugação, e sim é absoluto em si mesmo por meio da fundamentação de uma necessidade mais elevada – bem como a ocasião exterior próxima, por um lado, pode assumir o caráter de uma ofensa singular, por outro lado, da vingança. Um caso análogo desta relação já encontramos no *Ramajana*; ele surge, porém, principalmente na *Ilíada*, onde os gregos partem contra os asiáticos e, com isso, travam as primeiras lutas lendárias da terrível oposição, cujas guerras constituem a guinada histórica mundial da história grega. De modo semelhante, o Cid disputa contra os mouros, em Tasso e Ariosto os cristãos lutam contra os sarracenos, em Camões os portugueses contra os [353] indianos; e assim vemos em quase todas as grandes epopéias povos, em costumes, religião, linguagem, em geral distintos no interior e no exterior, surgirem uns contra os outros, e nos tranquilizamos completamente por meio da vitória, legitimada pela história mundial, do princípio mais elevado sobre o subordinado, que conquista uma coragem que não deixa nada sobrar aos que são dominados. Neste sentido, se diante das epopéias do passado, que descrevem o triunfo do Ocidente sobre o Oriente, da medida europeia, da beleza individual, da razão que se limita sobre o brilho asiático, sobre o luxo de uma unidade patriarcal que não alcança a articulação consumada ou a ligação abstrata que se separa, quiséssemos também pensar em epopéias que talvez surgirão no futuro, então estas terão de expor apenas a vitória da futura racionalidade americana viva sobre o encarceramento de uma medida e particularização que prosseguem ao infinito. Pois na Europa agora cada povo é limitado por outro e não pode, a partir de si, iniciar uma guerra contra uma outra nação europeia⁴⁷; se quisermos agora remeter para além da Europa, então apenas poderemos remeter à América.

47. Os *Cursos de Estética*, pronunciados entre 1820 e 1830 em Berlim, situam-se num período de pacificação "metternichiana" da Europa, após as guerras europeias anteriores a 1815. O prognóstico vale até a guerra austro-prussiana de 1854 (N. da T.).

b. A ação épica individual

O acontecimento épico, *em segundo lugar*, ocorre sobre um tal terreno aberto em si mesmo para conflitos de nações inteiras, para o qual temos de procurar agora as determinações gerais. Pretendemos dividir esta consideração segundo os seguintes pontos de vista.

A *primeira coisa* que se mostrará consiste no fato de que a finalidade da ação épica, por mais que ela também repouse sobre uma base universal, deve, contudo, ser *individualmente* viva e determinada.

Mas na medida em que, *em segundo lugar*, as ações apenas podem proceder de indivíduos, surge a questão da natureza geral dos *caracteres épicos*.

[354] *Em terceiro lugar*, no acontecimento épico a objetividade não chega à exposição meramente no sentido do aparecer exterior, e sim igualmente no significado do que é em si mesmo necessário e substancial, de modo que temos, portanto, de estabelecer a Forma na qual esta substancialidade do acontecimento se revela eficaz ora como necessidade interior oculta, ora como direção manifesta de potências eternas e de uma providência.

α) Anteriormente exigimos como fundamento do mundo épico um empreendimento nacional, no qual a totalidade de um espírito do povo pudesse se destacar no primeiro frescor de seus estados heróicos. Desta base como tal deve, porém, separar-se uma finalidade *particular*, em cuja realização, uma vez que a mesma está estreitamente entrelaçada com a uma efetividade total, também se revelam todos os lados do caráter, da crença e do agir nacionais.

αα) A finalidade, vivificada para a individualidade, em cuja particularização se move o todo, tem de assumir na epopéia, como já sabemos, a forma [*Gestalt*] de um acontecimento [*Begebnis*], e assim devemos neste lugar, primeiramente, recordar a Forma [*Form*] mais precisa por meio da qual o querer e o agir em geral se tornam *acontecimento* [*Begebenheit*]. Ação e acontecimento partem ambos do interior do espírito, cujo Conteúdo não dão a conhecer apenas em exteriorização teórica de sentimentos, reflexões, pensamentos etc., e sim também o executam praticamente. Nesta realização residem, pois, dois lados: *em primeiro lugar*, o lado interior da finalidade proposta e intencionada, cuja natureza e consequência gerais o indivíduo deve conhecer, querer, atribuir a si e aceitar; *em segundo lugar*, a realidade exterior do mundo espiritual e natural que está em volta, no interior do qual o homem unicamente é capaz de agir, e cujas contingências surgem diante dele ora o impedindo ora o estimulando, de modo que ele ou é conduzido felizmente ao alvo por meio de seu favor ou, se ele não quer se submeter a eles de modo imediato,

tem de vencê-los com a energia de sua individualidade. [355] Se o mundo da vontade é apreendido na unificação inseparada destes dois lados duplos, de modo que a ambos convém igual legitimidade, então o mais íntimo imediatamente também alcança ele mesmo a Forma do acontecer [*Form des Geschehens*], que fornece a todo agir – na medida em que o querer interior com seus propósitos, motivos subjetivos das paixões, princípios e fins não pode mais aparecer como a questão principal – a forma de *acontecimentos* [*Gestalt von Begegnissen*]⁴⁸. Na *ação* tudo é reconduzido ao caráter interior, ao dever, ao modo de pensar, ao propósito etc.; nos *acontecimentos*, ao contrário, também o lado exterior adquire o seu direito indiviso, na medida em que é a realidade objetiva que, por um lado, constitui a Forma do todo, por outro lado, porém, constitui uma parte principal do conteúdo mesmo. Nesse sentido, eu disse anteriormente que é tarefa da poesia épica expor o *acontecer* de uma ação e, por isso, não apenas apreender o lado exterior da execução de fins, e sim também conceder às circunstâncias exteriores, eventos naturais e outras contingências o mesmo direito, que na ação como tal o interior reivindica exclusivamente para si.

ββ) No que se refere à natureza da finalidade *particular*, cuja execução a epopéia narra na Forma do acontecimento, a mesma, segundo o que já dissemos, não deve ser *algo abstrato*, e sim, ao contrário, ser de determinidade inteiramente *concreta*, sem, contudo, pertencer à mera arbitrariedade, uma vez que a mesma se efetiva no interior da existência total nacional e substancial. O Estado como tal, por exemplo, a pátria ou a história de um Estado e país é, como Estado e país, algo universal que, tomado nesta universalidade, não aparece como existência subjetiva individual, isto é, não em fechamento inseparado com um indivíduo vivo determinado. Assim, na verdade, a história de um país, o desenvolvimento de uma vida política, de sua constituição e destino, também se deixam narrar como acontecimento; mas se, porém, o que [356] acontece não é apresentado como o feito concreto, a finalidade interior, a paixão, o sofrimento e a execução de determinados heróis, cuja individualidade fornece a Forma e o conteúdo para toda esta efetividade, então o acontecimento apenas existe em seu Conteúdo rígido, que se desenrola por si mesmo como história de um povo, reino etc. A este respeito, a suprema ação do espírito seria, na verdade, a própria história mundial mesma, e poderíamos querer elaborar em epopéia absoluta este feito universal sobre o campo de batalha do

48. *Geschehen* remete a uma ocorrência qualquer, genérica, ao passo que a *Begebenheit* implica algo que ocorre de modo determinado, constituindo uma configuração coesa, amarrada pela interioridade e exterioridade. Essa distinção será aprofundada mais adiante no item: "A epopéia como totalidade plena de unidade", p. 123 (N. da T.).

espírito universal, cujo herói seria o espírito humano, o *humanus* que se educa e se eleva desde a ignorância da consciência para a história mundial; todavia, justamente devido à sua universalidade, esta matéria seria muito pouco passível de individualização para a arte. Pois, por um lado, faltaria a esta epopéia desde sempre um pano de fundo firmemente determinado e um estado do mundo tanto no que se refere ao local exterior bem como aos costumes, usos etc. A base unicamente passível de ser pressuposta, a saber, poderia apenas ser o espírito universal do mundo, que não pode chegar à intuição como estado particular e tem como seu local a terra toda. Igualmente, a única finalidade realizada nesta epopéia seria a finalidade do espírito do mundo, que apenas pode ser apreendida no pensamento e, em seu significado verdadeiro, tem de ser explicada de modo determinado. Mas se ela tiver de surgir em forma poética, em todos os casos — para dar ao todo seu sentido e conexão adequados — teria de ser ressaltado como o que age autonomamente a partir de si mesmo. Isto seria poeticamente apenas possível se o mestre-de-obras interior da história, a Idéia absoluta eterna, que se realiza na humanidade, chegasse à aparição ou como indivíduo executor, ativo, condutor, ou se fizesse valer como necessidade que faz efeito de modo oculto. No primeiro caso, porém, a infinitude deste Conteúdo teria de explodir o recipiente artístico sempre restrito da individualidade determinada ou, para enfrentar esta desvantagem, decair a uma alegoria rasa da reflexão universal sobre a [357] determinação do gênero humano e sua educação, sobre o alvo da humanidade, sobre a completude moral, ou seja, como se fosse estabelecido de outro modo a finalidade da história mundial. No outro caso, teriam de ser novamente expostos, como os heróis particulares, os diferentes espíritos do povo, para cuja existência lutadora se desdobra a história e se move em desenvolvimento progressivo. Se, porém, o espírito das nações deve aparecer poeticamente em sua efetividade, então isso poderia apenas ocorrer se as figuras [*Gestalten*] histórico-mundiais efetivas desfilassem diante de nós em seus feitos. Mas então teríamos apenas uma série de figuras particulares, que em seqüência meramente exterior emergiriam e novamente sucumbiriam, de modo que faltaria a eles uma unidade e ligação individuais, uma vez que o espírito mundial governante não poderia se colocar no topo como indivíduo que age ele mesmo. E se quiséssemos também apreender os espíritos do povo em sua universalidade e deixar agir nesta substancialidade, então também isso apenas forneceria uma série semelhante, cujos indivíduos, semelhantes a encarnações indianas, teriam, além disso, apenas uma aparência de existência, cuja invenção teria de empalidecer diante da verdade do espírito mundial que se realizou na história efetiva.

yy) A partir disso pode-se abstrair a regra universal de que o acontecimento épico particular apenas pode chegar à vitalidade poética se é possível ser amalgamado de modo o mais estreito com um *único* indivíduo. Assim como um *único* poeta inventa [*ersinnt*] e executa o todo, assim também um *único* indivíduo deve estar no cume, a quem se liga o acontecimento e no qual se orienta e se torna acabada uma *única* figura [*Gestalt*]. Todavia, também a este respeito ainda se acrescentam essencialmente exigências mais precisas. Pois assim como anteriormente o tratamento histórico mundial, poderia agora inversamente o tratamento *biográfico*-poético de uma história determinada de vida aparecer como a matéria a mais completa e propriamente épica. Mas este não é o caso. Na biografia, a saber, o indivíduo permanece [358] certamente um único e o mesmo, mas os acontecimentos nos quais é envolvido podem pura e simplesmente se separar de modo independente e conservar o sujeito apenas como o seu ponto de ligação completamente exterior e contingente. Mas se a epopéia deve ser uma em si mesma, então também o acontecimento, em cuja Forma expõe o seu conteúdo, deve ter em si mesmo unidade. Ambos, a unidade do sujeito e do acontecimento objetivo em si mesmo, devem se encontrar e se unir. Na vida e nos feitos do Cid sobre terreno pátrio certamente apenas um *único* grande indivíduo constitui o interesse, que permanece em todos os lugares fiel a si mesmo, em seu desenvolvimento, heroísmo e término; seus feitos passam por ele como por um deus da escultura, e ele mesmo por fim passou diante de nós, diante dele mesmo; mas os poemas do Cid também não são como crônica rimada uma epopéia propriamente dita e, em sendo romances tardios, tal como este gênero o requer, apenas um despedaçamento em situações isoladas desta existência heróica nacional, que não tem a necessidade de se fechar na unidade de um *único* acontecimento particular. De modo o mais belo, ao contrário, vemos satisfeita a exigência há pouco estabelecida na *Ilíada* e na *Odisséia*, onde Aquiles e Odiseu se sobressaem como figuras principais [*Hauptgestalten*]. Também no *Ramajana* ocorre algo semelhante. Uma posição particularmente peculiar, porém, assume a este respeito a *Divina Comédia* de Dante. Aqui, a saber, o poeta épico é ele mesmo o único indivíduo, em cujo passeio pelo Inferno, Purgatório e Paraíso se liga toda e qualquer coisa, de modo que ele pode narrar as configurações de sua fantasia como vivência própria e, por isso, alcança também o direito de introduzir na obra objetiva, mais do que é permitido a outras épicas, seus próprios sentimentos e reflexões.

β) Por mais que a poesia épica em geral, portanto, relate o que é e o que ocorre e, com isso, tenha o objetivo como o seu conteúdo e sua Forma, são justamente os indivíduos e sua ação e sofrimento, por outro lado, o que propria-

mente se ressalta, uma vez que é o acontecer de uma *ação* [359] que se move diante de nós. Pois, apenas indivíduos, sejam eles homens ou deuses, podem efetivamente agir, e quanto mais eles devem estar entretidos vivamente com aquilo que ocorre, tanto mais ricamente terão a legitimidade de atrair o interesse principal sobre si mesmos. Segundo este lado, a poesia épica está sobre terreno idêntico tanto com a lírica quanto com a arte da poesia dramática e, por isso, deve ser para nós importante ressaltar de modo mais determinado onde reside o que é especificamente *épico* na exposição dos indivíduos.

αα) A objetividade de um caráter épico pertence de início, particularmente às figuras principais [*Hauptgestalten*], que elas sejam em si mesmas uma totalidade de traços, homens totais e, por isso, mostrem desenvolvidos nelas mesmas todos os lados do ânimo em geral e mais precisamente do modo de pensar nacional e da espécie do agir. A este respeito já chamei a atenção, na primeira parte (vol. I, pp. 242-243), para as figuras heróicas homéricas, principalmente para a multiplicidade de qualidades puramente humanas e nacionais que Aquiles reúne vivamente em si mesmo, para as quais o herói da *Odisséia* fornece o exemplo o mais rico. Em semelhante variedade de traços de caráter e situações também se expõe o Cid: como filho, herói, amante, esposo, senhor da casa, pai, na relação com seu rei, seus devotos, seus inimigos. Outras epopéias medievais, ao contrário, permanecem muito mais abstratas nesta espécie de caracterização, particularmente quando seus heróis apenas defendem os interesses da cavalaria como tal e se afastam do círculo do Conteúdo popular propriamente substancial.

O desdobrar-se como totalidade nos mais diversos estados e situações é um lado principal na exposição dos caracteres épicos. As figuras trágicas e cômicas da poesia dramática podem, na verdade, também ser de plenitude interior idêntica; mas uma vez que neles [360] o conflito agudo de um *pathos* sempre unilateral com uma paixão oposta no interior de âmbitos e fins inteiramente determinados constitui a questão principal, então tal variedade é em parte – mesmo se não supérflua, todavia mais ocasionalmente – uma riqueza, em parte predomina sobre a mesma uma *única* paixão e seus fundamentos, pontos de vista éticos etc. e ela é reprimida na exposição. Na totalidade do épico, porém, todos os lados mantêm a autoridade de se desenvolver em uma amplitude mais autônoma. Pois, por um lado, isto reside no princípio da Forma épica em geral, por outro lado, o indivíduo épico, segundo todo o estado do mundo, já tem um direito de ser e de fazer valer como ele é e o que ele é, uma vez que vive em épocas em que justamente este *ser* pertence à individualidade imediata. Sem dúvida podemos estabelecer, no que se refere à cóle-

ra de Aquiles, por exemplo, a consideração moralmente sábia acerca da desgraça que esta cólera provocou e os prejuízos que causou, e extrair disso uma consequência contra a excelência e grandiosidade de Aquiles mesmo, que não poderia ser um herói e homem completo, uma vez que ele não teve nem força e autodomínio suficientes para se controlar na cólera. Mas Aquiles não tem de ser repreendido, e não precisamos, apenas por causa de sua cólera, desprezar as demais grandes qualidades, e sim Aquiles é aquele que ele é, e com isso a questão está terminada na perspectiva épica. O mesmo também ocorre com o seu orgulho e seu desejo de fama. Pois o direito principal destes grandes caracteres reside em sua energia, de *se* imporem, uma vez que trazem em sua particularidade, ao mesmo tempo, a universalidade; ao passo que, inversamente, a moralidade comum consiste no desprezo da própria personalidade e na concentração de toda a energia neste desprezo. Que sentimento de si monstruoso não elevou Alexandre acima de seus amigos e a vida de outros tantos milhares. — O ódio de si mesmo — aliás, um traço de crueldade — é a energia semelhante em tempos heróicos, e também [361] nesta relação Aquiles, como caráter épico, não pode ser repreendido.

ββ) Justamente pelo fato de serem indivíduos totais que reúnem brilhantemente o que de outro modo está disperso no caráter nacional, e nisso permanecem caracteres humanamente belos, grandes, livres, estas figuras principais [*Hauptgestalten*] conquistam o direito de serem colocadas no topo e de terem o acontecimento principal ligado à sua individualidade. A nação se concentra neles para o sujeito singular vivo, e assim eles lutam pelo empreendimento principal e suportam os destinos dos acontecimentos. A este respeito, por exemplo, Godofredo de Bouillon, na *Jerusalém Libertada* de Tasso — embora ele, como o mais honesto de todos os cavaleiros da Cruzada, o mais sábio, o mais corajoso, seja escolhido como líder de todo o exército — não é uma figura tão destacada como Aquiles, este sangue juvenil como tal de todo o espírito grego, ou como Odisseu. Os aqueus não podem vencer se Aquiles se mantém longe da luta; ele sozinho, por meio da vitória sobre Heitor, também vence Tróia; e o regresso de Tróia de *todos* os gregos se espelha na viagem de volta isolada de Odisseu, apenas com a diferença de que justamente naquilo que lhe é imposto suportar chega esgotada à exposição a totalidade dos sofrimentos, intuições de vida e estados, que residem nesta matéria. Caracteres dramáticos, em contrapartida, não surgem assim como pontos culminantes em si mesmos totais de um todo, que neles se faz objetivo, e sim existem mais para si mesmos em seus fins, que eles retiram de seu caráter ou de princípios determinados, amalgamados com a sua individualidade mais solitária.

yy) Um *terceiro* lado no que se refere aos indivíduos épicos pode ser deduzido do fato de que a epopéia não tem de descrever uma ação como ação, e sim um acontecimento. No dramático trata-se do fato de que o indivíduo se revela eficaz para a sua finalidade e é justamente exposto nesta atividade e suas conseqüências. Esta preocupação irremovível [362] pela realização de uma finalidade fica fora do épico. Aqui os heróis podem, na verdade, também ter desejos e fins, mas a questão principal é o que vem ao encontro deles nesta ocasião, e não a eficácia somente para a sua finalidade. As circunstâncias são igualmente ativas e com freqüência mais ativas do que eles. Assim, por exemplo, o regresso para Ítaca é o propósito efetivo de Odisseu. A *Odisséia* mostra-nos este caráter não apenas na execução ativa de sua finalidade determinada, e sim narra em amplo desdobramento tudo o que vem ao encontro em sua viagem errante, o que ele suporta, os obstáculos que se colocam em seu caminho, os perigos que ele deve enfrentar e o que o preocupou. Todas estas vivências [*Erlebnisse*] não decorreram, como seria necessário no dramático, de sua ação, e sim por ocasião da viagem, em geral sem a participação própria do herói. Depois das aventuras com os lotofagos, com o Polifemo, com os lastrigonos, a divina Circe o mantém por um ano preso consigo; então, depois de visitar o mundo subterrâneo, ter sofrido naufrágio, ele permanece com a Calipso, até que a ninfa não mais o agradou por tristeza pela pátria e ele observa com o olhar em lágrimas o mar deserto. Então, por fim, Calipso, ela mesma, lhe fornece os materiais para a embarcação que ele constrói, ela o abastece de alimentos, vinho e vestimentas; por fim, depois da estada com os feácios, sem saber, ele é levado em sono para a margem de sua ilha. Esta espécie de execução de uma finalidade não seria dramática. — Na *Ilíada* novamente, a cólera de Aquiles — que, com tudo de ulterior que resulta desta ocasião, constitui o objeto particular da narração — não é nem sequer uma finalidade, mas um estado; Aquiles, ofendido, revolta-se; e em seguida ele não intervém dramaticamente; pelo contrário, ele se retrai sem atividade, permanece com Pátroclo, com raiva pelo fato de que o príncipe dos povos não deu qualquer atenção a ele, junto aos navios na praia [363]; então se mostram as conseqüências deste distanciamento, e apenas quando o amigo é morto por Heitor Aquiles se vê envolvido ativamente na ação. De um outro modo novamente é prescrito a Enéas a finalidade que ele deve executar, e Virgílio narra todos os acontecimentos que tão variadamente retardam esta realização.

y) No que diz respeito à Forma do evento na epopéia, temos agora de mencionar apenas ainda um *terceiro* lado importante. Anteriormente eu já havia

dito que no drama a vontade interior, o que a mesma exige e deve ser, é o que é essencialmente determinante e constitui a base permanente de tudo o que ocorre. Os atos que acontecem, aparecem postos pura e simplesmente por meio do caráter e seus fins, e o interesse principal, nesse sentido, gira de preferência em torno da legitimidade ou ausência de legitimidade do agir no interior das situações pressupostas e dos conflitos provocados. Se, por conseguinte, também no drama as circunstâncias exteriores têm eficácia, assim elas alcançam, todavia, apenas validade por meio do que o ânimo e a vontade fazem delas, e o modo segundo o qual o caráter reage contra elas. Na epopéia, porém, valem as circunstâncias e as contingências exteriores na mesma medida que a vontade subjetiva, e o que o homem realiza passa por nós assim como o que ocorre a partir de fora, de modo que o feito humano também efetivamente deve revelar-se igualmente condicionado e provocado por meio do enredo das circunstâncias. Pois epicamente age o indivíduo singular não apenas livremente a partir de si e por si mesmo, e sim se encontra em meio a uma coletividade, cuja finalidade e existência, na ampla conexão de um mundo interior e exterior em si mesmo total, fornecem o fundamento efetivo irremovível para cada indivíduo particular. Este tipo deve ser conservado na epopéia para todas as paixões, resoluções e execuções. Entretanto, junto ao mesmo valor do exterior em suas ocorrências independentes parece, na verdade, ser dado a cada capricho da contingência um espaço de jogo inquestionável, [364] e, todavia, a epopéia deve, inversamente, levar justamente à exposição o que é verdadeiramente objetivo, a existência em si mesma substancial. Esta contradição tem de ser imediatamente atacada pelo fato de que é introduzida, em geral, a *necessidade* nos eventos e no acontecer.

αα) Neste sentido, podemos supor que na epopéia domina o *destino*, não, porém, como costumeiramente consideramos, no drama. O caráter dramático constitui *ele mesmo* seu destino por meio da espécie de sua finalidade, que ele quer executar com plenitude de colisões sob circunstâncias dadas e sabidas; ao épico, pelo contrário, o destino *é* feito, e esta potência das circunstâncias que impõe ao feito sua forma individual, concede ao homem o seu destino, determina o desenlace de suas ações, é o imperar propriamente dito do destino. O que ocorre pertence a si mesmo, é assim e ocorre necessariamente. Na lírica podem ser ouvidos o sentimento, a reflexão, o interesse próprio, a nostalgia; o drama apresenta objetivamente no exterior o direito interior da ação; a poesia épica, porém, expõe no elemento da existência total em si mesma necessária, e para o indivíduo nada sobra além deste estado substancial de seguir o ente, ser ou não adequado a ele e, então, sofrer como pode e deve. O des-

tino determina o que deve ocorrer e o que ocorre, e assim como os indivíduos são eles mesmos plásticos, assim também as conseqüências, os sucessos e os fracassos, a vida e a morte. Pois o que propriamente se mostra diante de nós é um grande estado universal, no qual as ações e os destinos dos homens aparecem como algo singular e passageiro. Esta fatalidade [*Verhängnis*] é a grande justiça e não se torna trágica no sentido dramático da palavra, no qual o indivíduo como *pessoa* aparece dirigido, e sim no sentido épico, no qual o homem aparece dirigido em sua *questão* e a *Nêmesis* trágica reside no fato de que a grandeza da questão é muito grande para os indivíduos. Assim, paira um tom de tristeza sobre o todo; vemos o magnífico rapidamente desaparecer; já na [365] vida Aquiles está de luto por sua morte, e no fim da *Odisséia* vemos ele mesmo e Agamenon como tendo passado, como sombras com a consciência de serem sombras; também Tróia cai, no altar doméstico o velho Príamo é morto, as mulheres, as meninas são transformadas em escravas; Enéias, por recomendação divina, viaja para o Lácio a fim de fundar um novo reino, e os heróis vencedores voltam para a pátria para um fim feliz ou amargo apenas depois de sofrimentos múltiplos.

ββ) Mas o modo e a espécie segundo os quais a necessidade dos eventos é levada à exposição pode ser muito distinta.

O que está mais próximo, não desenvolvido, é o mero apresentar dos eventos, sem que o poeta, por meio do acréscimo de um mundo de deuses condutor, esclareça o necessário nas ocorrências isoladas e o resultado universal mais precisamente por meio da resolução, interferência e agir conjunto de potências eternas. Neste caso deve então, porém, a partir do tom inteiro da recitação impor-se o sentimento de que nos ocupamos nos acontecimentos narrados e nos grandes destinos de vida dos indivíduos isolados e de gerações inteiras não com o que é passageiro e contingente na existência humana, e sim com destinos em si mesmos fundamentados, cuja necessidade, contudo, permanece o atuar obscuro de uma potência, que não é nem ela mesma individualizada mais determinadamente enquanto esta potência em seu domínio divino nem representada poeticamente em sua atividade. Este tom é conservado, por exemplo, pela *Canção dos Nibelungos*, na medida em que não prescreve a direção do último desenlace sangrento de todos os feitos nem à providência cristã nem a um mundo de deuses pagão. Pois no que diz respeito ao cristianismo, apenas se fala do trajeto da igreja e da missa, também o bispo de Speyer, quando os heróis querem ir para o país do rei Átila, diz para a bela Ute: “Deus deve salvaguardá-la”. Além disso, surgem então para Hagen sonhos de advertência, a profecia das mulheres do Danúbio e outras coisas mais, todavia [366] ne-

nhum Deus condutor que intervém propriamente. Isso confere à exposição algo de rígido, não aberto, uma tristeza por assim dizer objetiva e, por isso, sumamente épica, completamente em oposição aos poemas de Ossian, nos quais, por um lado, igualmente não surgem deuses, por outro lado, porém, o lamento pela morte e decadência de toda a estirpe dos heróis se dá a conhecer como dor subjetiva do velho cantor e como o enlevo da recordação melancólica.

Desta espécie de concepção se distingue essencialmente o entrelaçamento completo de todos os destinos humanos e eventos naturais com o aconselhamento, a vontade e o agir de um mundo de deuses multiforme, tal como, por exemplo, o encontramos nas grandes epopéias indianas, em Homero, em Virgílio etc. Anteriormente (vol. II, pp. 211-212.) observei e tentei tornar intuitivo por meio de exemplos da *Ilíada* e da *Odisséia* a alusão poética, feita pelo poeta, ela mesma variada de eventos aparentemente contingentes por meio da colaboração e aparição dos deuses. Aqui surge particularmente a exigência de conservar no agir dos deuses e dos homens a relação poética da autonomia recíproca, de modo que nem os deuses podem ser rebaixados a meras abstrações sem vida nem os indivíduos humanos a meros servos obedientes. Eu igualmente já indiquei amplamente em outro lugar (vol. I, pp. 230-238) como é possível evitar esse perigo. A epopéia indiana, a esse respeito, não penetrou na relação propriamente ideal dos deuses e dos homens, na medida em que neste estágio da fantasia simbólica o lado humano em sua efetividade livre ainda permanece reprimido e a atividade individual dos homens em parte aparece como encarnação dos deuses em parte desaparece, em geral, como o que é mais secundário ou é descrito como elevação ascética ao estado e à potência dos deuses. — Inversamente, no cristianismo as potências personificadas particulares, as paixões, os gênios dos homens, os anjos etc. têm novamente, [367] em grande parte, muito pouca autonomia individual e se tornam, desse modo, facilmente algo frio e abstrato. Algo semelhante também ocorre no maometanismo. Na desdivinização da natureza e do mundo humano e na consciência da ordenação prosaica das coisas é mais difícil, no interior desta visão de mundo, particularmente quando ela penetra no que é lendário, evitar o perigo de que seja dada sem sustentação e fundamento uma interpretação miraculosa ao que é em si e para si contingente e indiferente nas circunstâncias exteriores, que apenas existem como ocasião para o agir humano e a conservação e desenvolvimento do caráter individual. Aqui, sem dúvida, é quebrada a conexão, que progride ao infinito, do efeito e da causa, e os muitos elos nesta cadeia prosaica de circunstâncias, que não podem ser tornados todos claros, são de uma só vez reunidos; mas se isso ocorre sem necessidade e racionalidade in-

terna, então tal modo de explicação se apresenta apenas como um mero jogo da fantasia, como, por exemplo, ocorre com freqüência nas narrativas das *Mil e uma Noites*, que por meio de semelhantes invenções motiva como possível e efetivo o que de resto é inacreditável.

O mais belo centro, ao contrário, a poesia grega também foi capaz de conservar a este respeito, de modo que ela pode dar tanto a seus deuses como a seus heróis e homens, segundo toda a intuição fundamental, uma força e liberdade reciprocamente imperturbadas da individualidade autônoma.

yy) Todavia, surge, particularmente na epopéia, no que concerne ao mundo inteiro dos deuses, um lado que eu já indiquei acima num outro contexto: a oposição, a saber, entre as epopéias *originárias* e as que foram *feitas artificialmente* em época posterior. Esta diferença é mais evidente em Homero e Virgílio. O estágio da formação, do qual surgiram os poemas homéricos, permanece com a matéria mesma ainda em bela harmonia; em Virgílio, ao contrário, cada hexâmetro nos recorda que [368] o modo de intuir do poeta é inteiramente distinto do mundo que ele nos quer expor, e especialmente os deuses não possuem o frescor da vitalidade própria. Em vez de viverem eles mesmos e testemunhar a crença em sua existência, eles se mostram como meras invenções e meios exteriores, que não podem ser nem sérios ao poeta nem ao ouvinte, embora seja introduzida a aparência de que há efetivamente grande seriedade com eles. Em toda a epopéia de Virgílio aparece, em geral, o dia-a-dia comum, e a tradição, a lenda, a magia da poesia, entram em claridade prosaica no quadro do entendimento determinado; na *Eneida*, as coisas se passam como na história romana de Lívio, na qual os antigos reis e cônsules fazem discursos tal como na época de Lívio um orador no *forum*⁴⁹ de Roma ou nas escolas dos retores; ao contrário, o que se conservou da tradição, como a fábula de Menenius de Agrippa sobre o Mago (Tito Lívio, II, 32), se afasta enquanto arte da oratória enormemente da época antiga. Em Homero, porém, os deuses pairam em uma luz mágica entre a poesia e a efetividade; eles não são tão aproximados da representação de modo que sua aparição pudesse vir ao nosso encontro em completude cotidiana e, todavia, são tampouco deixados assim indeterminados a ponto de não poderem ter mais realidade viva alguma para a nossa intuição. O que eles fazem pode ser bem esclarecido a partir do interior dos homens que agem, e o motivo de fazerem com que acreditemos neles se deve ao substancial, ao Conteúdo que está à base deles. Segundo este lado, há também seriedade para o poeta com eles, sua forma, porém, e efeti-

49. *Auf dem Markte*, literalmente: "no mercado" (N. da T.).

vidade exterior, ele mesmo trata com ironia. Assim, ao que parece, também os antigos acreditavam nesta Forma exterior da aparição apenas como em obras da arte, que alcançavam por meio do poeta sua conservação e seu sentido. Este frescor humano sereno da intuitibilidade, por meio da qual os deuses surgem eles mesmos humanos e naturais, é um mérito principal dos poemas homéricos, ao passo que as divindades [369] de Virgílio sobem e descem como milagres inventados friamente e como maquinarias artificiais no interior do curso efetivo das coisas. Apesar de sua seriedade, aliás, justamente devido a este gesto sério, Virgílio não escapou da paródia⁵⁰, e o *Mercúrio* de Blumauer⁵¹, em sendo mensageiro em botas com esporas e chicote, tem sua boa razão. Os deuses homéricos ninguém necessita levar ao cômico; a própria exposição de Homero os torna cômicos o suficiente; pois nele os deuses eles mesmos têm de rir do coxo Hefesto e sobre a rede artificial na qual Marte está deitado com Vênus; além disso, Vênus enrubescer e Marte gritar e cair. Por meio desta serenidade alegre por natureza o poeta nos liberta igualmente da forma exterior, concebida por ele, e suspende todavia, novamente, apenas esta existência humana que ele dispensa, e deixa, ao contrário, subsistir a potência por si mesma necessariamente substancial e a fé neles. Para indicar alguns exemplos mais precisos, o episódio trágico de Dido é de feição tão moderna que ele pôde inflamar Tasso à imitação, aliás, em parte à tradução textual e ainda agora constitui o deleite dos franceses. E, todavia, como completamente diferente, humanamente ingênuo, não artificial e veraz é tudo isso na história de Circe e Calipso! De espécie semelhante é em Homero a descida de Odisseu ao Hades. Essa estadia escura ocidental das sombras surge em uma névoa cinzenta, em uma mistura de fantasia e efetividade, que nos toca com magia encantadora. Homero não deixa seus heróis descerem em um mundo subterrâneo pronto, e sim Odisseu mesmo prepara para si uma cova, e nela lança o sangue do bode que ele matou, então cita as sombras que têm de se aproximar dele com esforço, e conclama algumas a beberem o sangue animado, para que falem a ele e possam dar-lhe o relato, [370] e outras, que se aproximam dele na sede pela vida, afasta com a espada. Tudo acontece aqui vivamente por meio do herói mesmo, que não se comporta humildemente como Enéias e Dante. Em Virgílio, ao contrário, Enéias

50. Em alemão: *Travestie*, que significa um gênero literário de comédia satírica, que conduz ao cômico matérias conhecidas da poesia, na medida em que as transpõe em uma forma a elas não adequada. Este gênero se aproxima do pastiche, mas com uma conotação menos pejorativa (N. da T.).

51. Aloys Blumauer, 1760-1835, filólogo da Antigüidade; parodiou a *Eneida* de Virgílio em *Vergils Aeneis travestiert*, 3 vols. Viena, 1784, obra hostil à Cúria Romana e aos jesuítas (N. da T.).

desce ordenadamente, e a escada, o Cérbero, o Tântalo e o restante também conquistam a forma de uma casa determinadamente arrumada como em um rígido compêndio de mitologia.

O que foi feito pelo poeta se mostra ainda mais aos nossos olhos como algo não haurido da coisa mesma, e sim como uma obra elaborada artificialmente, quando a história, que é narrada, já nos é de resto conhecida e corrente em sua Forma propriamente fresca ou efetividade histórica. Desta espécie, por exemplo, são *O Paraíso Perdido* de Milton, a *Noaquida* de Bodmer, o *Messias* de Klopstock, a *Henriada* de Voltaire e ainda outros. Em todos estes poemas, não se pode negar a cisão entre o conteúdo e a reflexão do poeta, a partir da qual ele descreve os acontecimentos, as pessoas e os estados. Em Milton, por exemplo, encontramos inteiramente os sentimentos [*Gefühle*], as considerações de uma fantasia moderna e de representações morais de sua época. Igualmente temos em Klopstock, por um lado, Deus Pai, a história de Cristo, dos patriarcas, dos anjos etc., por outro lado, a cultura [*Bildung*] alemã do século XVIII e os conceitos da metafísica de Wolff. E esta duplicidade reconhece-se em cada período. Sem dúvida o conteúdo mesmo coloca aqui muitas dificuldades no caminho. Pois Deus Pai, o céu, os exércitos celestes não são tão apropriados para a individualização de uma fantasia livre como os deuses homéricos, os quais, tal como as invenções em parte fantásticas no Ariosto, em seu aparecer exterior, quando não surgem como momentos de ações humanas, e sim por si mesmos como indivíduos uns contra os outros, ao mesmo tempo conquistam o divertimento sobre este aparecer. Klopstock, no que diz respeito à intuição religiosa, recai num mundo sem base, que ele mune com o brilho de uma fantasia prolixa, [371] e nisso requer de nós que devamos acolher tudo o que *ele* imagina seriamente igualmente também de modo sério. Isso é particularmente grave com os seus anjos e demônios. Tais ficções ainda possuem algo pleno de conteúdo e individualmente familiar quando, tal como nos deuses homéricos, a matéria de suas ações está fundamentada no ânimo humano ou em uma outra realidade, quando, por exemplo, conquistam valor como os próprios gênios e anjos protetores de homens determinados, como patronos de uma cidade etc.; afora tal significado concreto, porém, eles se dão tanto mais como um mero vazio da imaginação quanto mais é prescrito a eles uma existência séria. Abbadona, por exemplo, o demônio arrependido (*Messias*, 2º canto, versos 627-850), não possui nem qualquer sentido alegórico justo – pois nesta abstração fixa, no demônio, não há justamente inconseqüência alguma do vício que se transforma em virtude – nem tal forma é algo em si mesmo efetivamente concreto. Se Abbadona fosse um homem, então esta dedicação a Deus apareceria

justificada, mas no mal por si mesmo, que não é um mal humano singular, ela permanece apenas uma trivialidade moral plena de sentimento [*gefühlvoll*]. Klopstock se deleita sobretudo com tais invenções irrealistas de pessoas, estados e acontecimentos que não são algo tirado do mundo existente e de seu Conteúdo poético. Pois também com seu juízo universal e moral da corrupção das cortes etc. as coisas não melhoram, particularmente diante de Dante, que condena no inferno os indivíduos conhecidos de sua época com uma efetividade inteiramente diferente. De idêntica ausência de realidade poética em Klopstock, ao contrário, é a alegria pela ressurreição das almas de Adão, Noé, Sam e Jafé etc. que já se juntaram em Deus no 11º canto do *Messias*, sob a ordem do anjo Gabriel, novamente visitam seus túmulos. Isso não é nada de razoável e em si mesmo sustentável. As almas viveram na contemplação [*Anschauung*] de Deus, vêem a terra, mas não entram em nova relação alguma; se elas [372] aparecessem aos homens, ainda seria o que de melhor poderia ocorrer, mas nem isso se dá. Certamente não faltam aqui belos sentimentos, situações amáveis, e particularmente o momento em que a alma novamente toma corpo é de descrição atraente, mas o conteúdo permanece, para nós, uma invenção na qual não acreditamos. Em oposição a tais representações abstratas, o beber sangue dos espectros [*Schemen*] em Homero, sua revitalização para a recordação e fala tem infinitamente mais verdade e realidade poéticas interiores. — Estes quadros de Klopstock certamente são ricamente adornados pela fantasia, o essencial permanece, todavia, sempre a retórica lírica dos anjos, que aparecem apenas como meros meios e servos, ou também o patriarca e outras figuras bíblicas, cujos discursos e expectações então concordam muito mal com a forma histórica na qual nós, de resto, os conhecemos. Marte, Apolo, a guerra, o saber etc., estas potências não são nem segundo o seu Conteúdo algo meramente inventado, como os anjos, nem personagens meramente históricas de fundo histórico, como o patriarca, e sim forças permanentes, cuja *Forma* e aparição apenas são feitas poeticamente. No *Messias*, porém, por mais que também contenha coisas excelentes — um ânimo puro e imaginação brilhante — entra, todavia, por meio da espécie da fantasia, infinitamente muito mais coisas vazias, provenientes do entendimento abstrato e elementos emprestados para um uso intencional. Assim, na quebra do conteúdo e do modo da representação do mesmo, todo o poema é tornado muito rapidamente algo do passado. Pois apenas vive e se conserva o que expõe em si mesmo de modo não quebrado e originariamente a vida e o atuar originários. Por isso, devemos nos ater às epopéias originárias e se libertar igualmente dos pontos de vista opostos sobre sua presença válida e efetiva, bem como, sobretudo, das teorias estéticas e dos enunciados falsos, quan-

do se pretende apreciar e estudar a visão de mundo originária dos povos, esta grande [373] história espiritual da natureza. Podemos desejar felicidade à nossa época mais recente e à nossa nação alemã, por terem rompido, para atingir esta finalidade, com o antigo estreitamento do entendimento, e por terem tornado o espírito receptivo, por meio da libertação das opiniões estreitas, a tais intuições que se tem de acolher como indivíduo. Estas estão capacitadas a serem assim como eram, como os espíritos legitimados dos povos, cujo sentido e feito em suas epopéias estão abertos diante de nossos olhos.

c. A épica como totalidade plena de unidade

Até o momento, no que diz respeito às exigências particulares da épica propriamente dita, falamos, por um lado, do pano de fundo mundial *geral* e, por outro lado, do acontecimento individual, que ocorre sobre este solo, bem como dos indivíduos agentes sob o comando dos deuses e do destino. Estes dois momentos principais devem, *em terceiro lugar*, concentrar-se em um e mesmo todo épico, em relação ao qual apenas pretendo tocar nos seguintes pontos:

Em primeiro lugar, a saber, na totalidade dos *objetos*, que devem chegar à exposição em vista da conexão da ação particular com seu solo substancial;

Em segundo lugar, no caráter do *modo de desdobramento* épico, diverso da lírica e da poesia dramática;

Em terceiro lugar, na unidade concreta, para a qual a obra épica, independentemente de seu desdobramento amplo, deve se tornar acabada em si mesma.

α) Conforme vimos, o conteúdo da épica é o todo de um mundo no qual ocorre uma ação individual. Aqui intervêm, por isso, os objetos os mais variados, que pertencem às intuições, feitos e estados de um mundo.

αα) A arte da poesia lírica avança certamente para situações determinadas, no interior das quais permanece facultado ao sujeito lírico introduzir uma grande multiplicidade do conteúdo em seu [374] sentimento e reflexão; todavia, neste gênero, é sempre a Forma do interior que fornece o tipo fundamental e já desse modo exclui de si a ampla intuitibilidade da realidade exterior. Inversamente, a obra de arte dramática nos apresenta os caracteres e o acontecer da ação mesma em vitalidade efetiva, de modo que aqui é excluída a descrição do local, da forma exterior das personagens agentes e do acontecer como tal e em geral devem vir mais à linguagem os motivos interiores e fins do que a conexão de mundo e a condição contextual real dos indivíduos. Na epopéia, porém, afora a efetividade nacional abrangente, sobre a qual a ação se baseia, igualmente conquistam um lugar o interior bem como o exterior, e assim se desdobra aqui

a totalidade inteira daquilo que deve ser considerado como a poesia da existência humana. Nisso podemos incluir, de um lado, o ambiente natural, e na verdade não somente como o caráter de lugar cada vez determinado, no qual a ação se passa, e sim também como a intuição do todo da natureza; tal como, por exemplo, já mencionei anteriormente que a *Odisséia* nos ensina de que modo os gregos da época de Homero representavam a Forma da terra, do mar em torno etc. Mas estes momentos naturais não são o objeto principal, e sim a mera base; pois do outro lado se desdobra como mais essencial a representação de todo o mundo dos deuses em sua existência, atuar, agir e, entre os dois, em terceiro lugar, surge o humano como tal em sua totalidade de situações domésticas e públicas, de paz e de guerra, de costumes, de usos, de caracteres e de eventos; e na verdade sempre em duas direções, tanto segundo o evento individual quanto segundo o único estado universal no interior da efetividade nacional⁵² e de outra ordem. No que se refere a este conteúdo espiritual, por fim, não se expõe somente o acontecimento exterior, e sim na mesma medida [375] devem também vir à nossa consciência os sentimentos interiores, os fins e as intenções, a apresentação da ação individual legítima ou ilegítima. A matéria propriamente dita do lírico e do dramático, portanto, não se exclui igualmente, embora no épico estes lados, em vez de fornecerem a forma fundamental de toda a exposição épica, apenas se fazem valer como momentos e não podem retirar do épico seu caráter peculiar. Por conseguinte, não se pode considerar como verdadeiramente épico se as expressões líricas, tal como, por exemplo, se dá em *Ossian*, determinam o tom e o colorido ou se elas, como já ocorre parcialmente em Tasso e depois principalmente em Milton e Klopstock, se destacam como aquelas partes nas quais o poeta alcança o melhor do que é capaz de realizar; e sim os sentimentos e as reflexões devem igualmente, assim como o exterior, serem relatadas como algo acontecido, dito, pensado e não interromper o tom épico que progride calmamente. O grito que irrompe do sentimento, em geral a manifestação plena da alma interior, que apenas chega a uma efusão a fim de se fazer valer *a si mesma*, não possui, por conseguinte, espaço de jogo na epopéia. Não menos a poesia épica também afasta de si a vitalidade do diálogo dramático, no qual os indivíduos conduzem uma conversa segundo a sua presença imediata, e o traço principal sempre permanece a contra-resposta característica das personagens, que querem convencer um ao outro, ordenar, se impor ou com a paixão de suas razões igualmente derrubar um ao outro.

52. *Nationell*: conceito original que se coloca a meio caminho entre o político-nacional e o antropológico, também presente em Hölderlin, amigo de juventude de Hegel (N. da T.).

ββ) A epopéia, porém, *em segundo lugar*, não tem de nos colocar diante dos olhos o conteúdo multifacetado há pouco evocado em sua objetividade que apenas existe por si mesma; e sim a Forma, por meio da qual ele se torna epopéia autêntica, é, tal como eu já mencionei várias vezes, um evento *individual*. Se esta ação em si mesma limitada deve permanecer ligada à matéria, que ainda deve ser acrescentada de outro modo, então este círculo mais amplo deve ser colocado em constante relação com o acontecimento do [376] evento individual e não ser excluído de modo autônomo do mesmo. A *Odisséia* fornece para tal entrelaçamento o mais belo modelo. Os estados domésticos de paz dos gregos, por exemplo, assim como as representações de povos e países bárbaros estrangeiros, do reino das sombras e assim por diante, estão de tal modo estreitamente entretrecidos com a odisséia de Ulisses retornando ao lar e de Telêmaco que saiu atrás do pai, que nenhum destes lados se desliga abstratamente do acontecimento propriamente dito e se autonomiza por si mesmo ou, como o coro na tragédia, o qual não age e tem apenas diante de si o universal, pode tranqüilamente se recolher em si mesmo, e sim interfere conjuntamente no avanço dos acontecimentos. De modo análogo, também a natureza e o mundo dos deuses alcança, não por causa deles mesmos e sim em relação com a ação particular, cuja direção é obrigação dos deuses, uma exposição desse modo primeiramente individual e rica de vida. Neste caso isolado, o narrar não pode de modo algum aparecer como mera descrição de objetos independentes, já que relata em todos os lugares o acontecimento que progride do evento, o qual o poeta escolheu como a matéria unificadora do todo. Inversamente, porém, o evento particular não deve querer, por seu lado, acolher e consumir demasiadamente em si mesmo a base nacional e a totalidade substanciais, para as quais ele se move, de modo que as mesmas devam se desfazer de toda existência autônoma e se mostrar apenas servis. Nesse sentido, por exemplo, a expedição de Alexandre para o Oriente não seria uma matéria adequada para uma autêntica epopéia. Pois esse feito heróico repousa, tanto segundo a sua resolução quanto segundo a sua execução, de tal modo apenas sobre si como este *único* indivíduo, seu espírito e caráter individuais são de tal modo seu suporte isolado, que faltam inteiramente à base nacional, ao exército e ao comandante do mesmo a existência e a posição autônomas, que acima designamos como necessárias. O exército de Alexandre é seu povo, pura e simplesmente ligado a ele e ao seu comando, que *apenas* [377] está submetido a ele, mas não o seguiu voluntariamente; entretanto, a vitalidade propriamente épica reside no fato de que os dois lados principais, a ação particular com seus indivíduos e o estado do mundo universal, permaneçam certamente em

constante mediação, mas nesta relação recíproca conservem, ao mesmo tempo, a autonomia necessária para se fazer valer como uma única existência [Existenz], a qual também conquiste e tenha por si mesma existência [Dasein]⁵³.

yy) Se anteriormente já colocamos para o terreno épico substancial a exigência de que ele, a fim de deixar surgir a partir de si uma ação individual, deve ser pleno de colisão e, em segundo lugar, vimos que esta base universal não deve surgir por si mesma, mas apenas na Forma de um acontecimento determinado e em relação a este, então neste evento épico individual também tem de ser procurado o *ponto de partida* para todo o poema épico. Isso é particularmente importante para as situações iniciais. Também neste caso podemos designar a *Ilíada* e a *Odisséia* como modelos. Na primeira obra a guerra de Tróia é o pano de fundo geral, que intervém vivamente, mas que surge apenas diante de nossos olhos no interior de um acontecimento determinado, que se liga à cólera de Aquiles e, assim, o poema começa na mais bela clareza com as situações que instigam o herói principal para a paixão contra Agamenon. Na *Odisséia* são dois estados distintos que podem fornecer a matéria para o início: a viagem errante de Odisseu e as ocorrências domésticas em Ítaca. Homero aproxima ambos estreitamente, ao narrar, inicialmente apenas de modo breve, o retorno do herói, que Calipso o reteve, e imediatamente passa para os sofrimentos de Penélope e a viagem de Telêmaco. O que torna possível o regresso impedido e o que ele faz necessário da parte dos que permaneceram no lar, as duas coisas abrangemos numa única visão.

β) A partir de um tal início, a obra épica tem de avançar, em segundo lugar, de um modo inteiramente diferente do que o poema épico e dramático.

[378] αα) A primeira questão a ser examinada no que se refere a isso concerne à *amplitude*, para a qual se desdobra a epopéia. Ela encontra seu fundamento tanto no conteúdo quanto na Forma. Vimos há pouco a multiplicidade dos objetos que pertencem a um mundo épico, desenvolvido completamente segundo suas forças, impulsos e aspirações interiores do espírito bem como segundo sua situação e ambiente exteriores. Na medida em que todos estes aspectos assumem a Forma da objetividade e da aparição real, cada um deles se configura numa forma interior e exterior em si mesma autônoma, junto à qual o poeta épico pode se demorar, descrevendo ou expondo, e permitir a ela que se desenvolva em sua exterioridade, ao passo que a lírica concentra tudo o que apreende na intimidade do sentimento ou dilui na universalidade concentrada da reflexão. Com a objetividade está imediatamente dada a sepa-

53. Alusão a *Alexanderlied*, composta em torno de 1150 por Lamprecht e outros autores alemães do século XII d.C. (N. da T.).

ração recíproca e a plenitude variegada de traços múltiplos. Já a este respeito, em nenhum outro gênero, tal como na epopéia, o episódico tem tanto direito de se emancipar até quase à aparência da autonomia não confinada. O prazer no que está dado e na Forma da realidade efetiva não deve, contudo, tal como eu já disse, ir tão longe de também acolher no poema estados e fenômenos que não estão em conexão alguma com a ação particular ou seu fundamento, e sim até mesmo os episódios devem se mostrar ativos, no que se refere à progressão do acontecimento, mesmo que seja como obstáculo ou acontecimento intermediário retentor. Ainda assim, por causa da Forma da objetividade, na epopéia a união das partes singulares somente pode ser de espécie mais solta. Pois no objetivo [*Objektiven*] a mediação permanece o em-si interior; o que, ao contrário, se volta para o exterior, é a existência independente dos lados particulares. Esta deficiência de unidade rigorosa e de relação destacada dos membros singulares do poema épico que, segundo sua forma originária tem, além disso, uma época primitiva [379] de nascimento, torna-se então o fundamento para que, de um lado, ele permita mais facilmente acréscimos ou supressões, do que em obras líricas e dramáticas, ao passo que, por outro lado, ele introduz até mesmo lendas isoladas, enquanto lados particulares, no novo todo concentrado, já previamente configuradas até um certo nível artístico.

ββ) Se nos voltarmos, *em segundo lugar*, para o modo segundo o qual a poesia épica pode ser apta a *motivar* a progressão e o decurso dos acontecimentos, então ela não deve tomar o fundamento do que ocorre apenas da disposição subjetiva nem da mera individualidade do caráter e, desse modo, entrar no âmbito mais próprio do lírico e do dramático, e sim deve se ater a este respeito também à Forma da objetividade que constitui o tipo fundamental épico. De um lado, a saber, já vimos mais de uma vez que as circunstâncias exteriores não são de importância menor, para a exposição narrativa, do que as determinações do interior [*Innern*] do caráter. Pois na epopéia o caráter e a necessidade do exterior estão lado a lado com a mesma força; e o indivíduo épico pode, por isso, parecer ceder às circunstâncias exteriores, sem prejuízo para a sua individualidade poética, e ser em seu agir o resultado das relações, de modo que estas se coloquem como o que é potente no lugar do caráter, que no drama atua exclusivamente. Particularmente na *Odisséia* a progressão dos acontecimentos é quase totalmente motivada deste modo. Igualmente nas aventuras de Ariosto e em outras epopéias que cantam um assunto [*Stoff*] da Idade Média. Também a ordem dos deuses, que determina Enéias como fundador de Roma, assim como as múltiplas ocorrências que postergam a execução, seriam uma espécie de motivação pura e simplesmente não dramática. Um caso semelhante surge na *Jerusalém Li-*

bertada de Tasso, na qual, afora a resistência corajosa dos sarracenos, ainda se opõem variados acontecimentos naturais do exército cristão. [380] Muitos exemplos deste tipo poderiam ainda ser referidos de quase todas as epopéias famosas. Pois o poeta épico tem de escolher justamente matérias nas quais este modo de exposição se torna possível e necessário.

O mesmo ocorre quando o resultado deve advir da resolução efetiva dos indivíduos. Também aqui não é preciso que seja retirado e expressado o que o caráter, no sentido dramático da palavra, faz a partir das circunstâncias e das relações, segundo sua finalidade e paixão individual, que o anima unilateralmente, a fim de afirmar o seu caráter tanto diante do que é exterior quanto diante de outros indivíduos; e sim o indivíduo épico exclui este puro agir, segundo seu caráter subjetivo, assim como a efusão de disposições meramente subjetivas e de sentimentos contingentes, e se além, inversamente, por um lado, nas circunstâncias e sua realidade, bem como, por outro lado, deve ser aquilo por meio do qual é movido, o em si e para si válido, universal, ético etc. Particularmente, Homero oferece sobre isso motivo para inesgotáveis considerações. Por exemplo, os lamentos de Hécuba sobre Heitor, de Aquiles sobre a morte de Pátroclo, que poderiam, segundo o conteúdo, serem tratados inteiramente de modo lírico, não saem todavia do tom épico; e tampouco Homero recai em situações que seriam apropriadas para exposições dramáticas; como, por exemplo, no conflito de Agamenon e Aquiles no conselho dos príncipes ou na despedida de Heitor e Andrômaca, de modo algum cai no estilo dramático. Se tomarmos, por exemplo, esta última cena, então ela pertence ao que há de mais belo que a poesia épica é capaz de oferecer. Mesmo no canto alternado entre Amália e Karl, em *Os Bandidos* de Schiller, onde o mesmo objeto deve ser tratado inteiramente de modo lírico, ainda ressoa um tom épico da *Iliada*. Mas em que efeito épico Homero não descreve, no sexto canto da *Iliada*, como Heitor procura em vão Andrômaca em casa e então somente a encontra no caminho para o portão de Scaia⁵⁴, a maneira como ela se apressa em sua direção, se põe ao seu lado [381] e diz para ele que, com um sorriso silencioso, observa seu filhinho sobre o braço da guardiã:

Ó maravilhoso, sua ousadia o levará à ruína, e você não tem piedade nem do menino dependente nem de mim, a infeliz, que logo será viúva, pois logo os aqueus irão matá-lo, atacando em bloco: mas para mim seria melhor ser enterrada, depois de perdê-lo. Não haverá outro consolo para mim senão sofrer. Não terei mais nem o pai nem a mãe elevada⁵⁵.

54. Trata-se do portão principal de Tróia (N. da T.).

55. Tradução feita do original alemão citado por Hegel, cuja versão não corresponde à famosa tradução alemã de Johann Heinrich Voss, muito utilizada na época (N. da T.).

E então ela relata a procedência de seu pai e a morte dos sete irmãos, todos eles mortos por Aquiles; igualmente relata a prisão, o resgate e o fim da mãe. Apenas então ela se dirige com um pedido penetrante a Heitor, que é seu pai e mãe, irmão e esposo próspero, e suplica a ele para que fique na torre e que não torne o menino órfão e ela, que é esposa, viúva. Inteiramente da mesma maneira responde a ela Heitor:

Também eu estou preocupado com tudo isso, ô mulher! Mas temo demais os troianos, caso eu me recuse aqui, como um covarde, a ir à batalha: também não é a excitação do momento que me impulsiona, uma vez que sempre estou acostumado a ser corajoso e a lutar entre os primeiros troianos, protegendo ao mesmo tempo a elevada reputação do pai e da minha. Eu bem sei em minha consciência e alma que chegará o dia em que a Ílion sagrada irá cair, bem como Príamo e o povo do rei que ostenta a lança. Mas eu não me preocupo tanto com o sofrimento dos troianos, nem com Hécuba mesma e com Príamo, nem com os irmãos de corpo, que cairão ao solo sob os inimigos, e sim me preocupo com você, quando um aqueu protegido de bronze raptará você chorando, o dia em que roubará a sua liberdade, e você em Argos estará fiando na roca de um outro e com muito esforço estará carregando água, contra a sua vontade, e estará pensando sobre você a necessidade potente e então alguém dirá, vendo você, a que chora: esta é a mulher de Heitor, o lutador corajoso dos troianos, quando houve a guerra de Tróia. Assim talvez se exprimirá alguém, [382] e sobre você recairá o sofrimento pelo fato de que falta a você um homem que possa tirar você da servidão. Mas, quanto a mim, que a terra me cubra antes que eu ouça o seu choro e saiba do seu rapto.

O que Heitor diz aqui é pleno de sentimento, comovente, mas não somente de modo lírico ou dramático, e sim de modo épico, porque, por um lado, a imagem dos sofrimentos que ele projeta e que doem a ele mesmo, expõe as circunstâncias, o puramente objetivo, ao passo que, por outro lado, o que o move e impulsiona não aparece como querer pessoal, como resolução subjetiva, mas como uma necessidade que, por assim dizer, não é sua própria finalidade e vontade. Semelhante comoção *épica* também possuem os pedidos que os vencidos, a favor de suas vidas, em indicações circunstanciais e com motivos, suplicam aos heróis vencedores; pois um movimento do ânimo, que apenas decorre de circunstâncias e que empreende comover apenas por meio de motivos das relações e das situações objetivas, não é dramático, embora, vez por outra, os autores mais recentes de tragédias tenham se servido desta espécie de efeito. Por exemplo, a cena do campo de batalha da *A Donzela de Orléans*⁵⁶ de Schiller, entre o cavaleiro inglês Montgomery e Joana (Ato II,

56. *Die Jungfrau von Orleans* é uma tragédia romântica encenada pela primeira vez em Leipzig no ano de 1801. Joana d'Arc é a personagem central da peça, a própria donzela de Orléans enviada pela Virgem Maria para o campo de batalha para proteger os franceses diante dos ingleses (N. da T.).

cena 6) é, como outros já observaram corretamente, mais épico do que dramático. O cavaleiro abandona na hora do perigo toda a sua coragem e, todavia, ele é capaz de não entrar em fuga, pressionado que estava pelo irritado Talbot, que pune a covardia com a morte. Oh, exclama ele,

Wär ich nimmer über das Meer hierher geschifft,
 Ich Unglücksel'ger! Eitler Wahn betörte mich,
 Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg,
 Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick
 In diese blut'ge Mordschlacht. – Wär ich weit von hier
 Daheim noch an der Savern' blühendem Gestad
 Im sichern Vaterhause, wo die Mutter mir
 In Gram zurückblieb und die zarte, süße Braut⁵⁷.

[383] Estas são manifestações impróprias para um homem, que tornam toda a figura do cavaleiro tanto inadequada para a epopéia propriamente dita quanto para a tragédia, e a referem mais para a comédia. Quando então Joana avança em sua direção exclamando: "Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich – 58", ele joga para o lado sua espada e escudo e implora aos seus pés por sua vida. As razões que ele então apresenta, a fim de movê-la: sua falta de defesa; a riqueza do pai, que irá resgatá-lo com ouro; a suavidade do sexo, própria de Joana como virgem; o amor da doce noiva, que em casa estará chorando pelo retorno do amado; os pobres pais que ele abandonou em casa; o mais duro destino que consiste em morrer no estrangeiro – todos estes motivos, por um lado, já concernem a relações objetivas, que possuem valor e validade, por outro lado, a calma exposição dos mesmos é de natureza épica. Do mesmo modo, o poeta motiva a circunstância de que Joana deve escutá-lo, exteriormente devido à falta de defesa do suplicante, embora ela, em termos dramáticos, deveria matá-lo logo, sem hesitação, no primeiro instante, já que ela se apresenta como inimiga intocável de todos os ingleses e exprime com grande retórica este ódio destrutivo e, assim, legítima o fato de que ela está comprometida com o reino espiritual por meio do terrível contrato estabelecido,

57. "Tivesse eu nunca atravessado o mar e chegado até aqui./ Eu, ó infeliz! Um delírio vaidoso me entorpeciu./ Na procura do encanto da fama na guerra dos francos./ E agora o destino arruinante me conduz/ Nesta batalha de morte sangrenta. – Se eu estivesse longe daqui/ Em casa na praia próspera de Saverna/ Na casa materna segura, onde ficou minha mãe/ Afliita e a suave, doce noiva". A expressão "francos", no fim do século XVIII, reaparece para designar os "franceses" (N. da T.).

58. "Você morrerá! Uma mãe britânica lhe gerou –" (N. da T.).

Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt⁵⁹.

Se, para ela, apenas se tratasse do fato de que Montgomery não deveria morrer desarmado, então ele teria em suas mãos o melhor meio de permanecer vivo, já que ela o escutou tanto tempo: ele apenas não poderia novamente pegar em armas. Contudo, devido à provocação dela, ela mesma mortal, de lutar com ela pela vida do doce troféu, ele pega a espada novamente que cai de seu braço. Esta *progressão* da cena, sem as amplas explicações épicas, já seria mais adequada para o drama.

[384| yy) Em geral, podemos caracterizar, *em terceiro lugar*, a espécie do decurso poético de eventos épicos tanto em relação com a amplitude exterior, para a qual impele a intuitibilidade mais precisa, quanto no que diz respeito ao avanço para o resultado final da ação, em contraste particularmente com a poesia dramática, de modo que a exposição épica não se demora apenas em geral na figuração da realidade objetiva e dos estados interiores, e sim, além disso, opõe *obstáculos* à dissolução finita. É assim especialmente que ela desvia da execução da finalidade principal – cuja luta que se desenvolve conseqüentemente o poeta dramático nunca pode perder de vista – na direção de muitos lados e alcança com isso justamente a oportunidade para nos trazer diante dos olhos a totalidade de um mundo de estados que de outra maneira nunca poderiam vir à linguagem. Mediante uma tal barreira, começa, por exemplo, a *Iliada*, na medida em que Homero logo relata a doença mortal que Apolo permitiu que se espalhasse pelo acampamento dos gregos, e a isso liga o conflito de Aquiles e Agamenon. Essa cólera é a segunda barreira. Mais ainda, na *Odisséia*, cada aventura que Ulisses tem de ultrapassar é um postergamento do retorno. Particularmente, porém, os episódios⁶⁰ servem de interrupção para a progressão imediata e são, em grande parte, da espécie do obstáculo. Assim, por exemplo, são o naufrágio de Enéias, o amor a Dido, o surgimento da Armida em Virgílio e Tasso, bem como na épica romântica em geral as muitas aventuras de amor autônomas dos heróis isolados, que em Ariosto inclusive se amontoam em uma multiplicidade variegada e se entrelaçam, de tal modo que a luta

59. "Matar com a espada tudo que estiver vivo, que/ o Deus das batalhas envia fatalmente ao meu encontro" (N. da T.).

60. *Die Episoden*. Aristóteles classifica na *Poética*, cap. XII, o *episodion* como uma das quatro partes quantitativas da tragédia, situada entre duas entradas, no sentido de "incidente acessório". As mesmas partes da tragédia são as da épica, exceto a melopéia e o espetáculo, no que se refere às partes qualitativas. Mas os episódios épicos, além de serem diversos devido à possibilidade de serem representadas muitas ações contemporâneas, são mais extensos do que os trágicos, conforme lemos no cap. XXIV da *Poética* (N. da T.).

dos cristãos e dos sarracenos é inteiramente encoberta. Na *Divina Comédia* de Dante certamente não interfere barreira alguma expressa para a progressão, mas aqui o progredir epicamente lento reside em parte na descrição que se demora em todos os lugares e em parte nas muitas histórias menores e nas conversações episódicas com condenados isolados etc., [385] dos quais o poeta permite um relato mais exato.

A este respeito é sobretudo necessário que tais barreiras, que se colocam no caminho do curso que se apressa na direção ao alvo, não se deixem conhecer como meros meios aplicados a fins exteriores. Pois, assim como já o estado universal, em cujo solo se move o mundo épico, apenas é poético quando parece ter sido feito por si mesmo, assim também todo o decurso deve, por meio das circunstâncias e do destino originário, surgir tanto mais por si mesmo sem que se perceba os propósitos subjetivos do poeta, quanto mais justamente a Forma da objetividade, tanto segundo os lados do fenômeno real quanto no que se refere ao substancial do Conteúdo, permite ao todo, bem como aos lados particulares, existirem por meio de si e para si mesmos. Mas, se no topo está colocado um mundo de deuses condutor, cuja mão dirige os eventos, então particularmente neste caso é novamente necessário que o poeta mesmo tenha uma fé nos deuses ainda fresca, viva, uma vez que na maioria das vezes é por meio dos deuses que são invocadas tais barreiras, de modo que, portanto, onde tais potências são apenas manejadas como maquinaria destituída de vida, também aquilo que deles procede deve decair a uma mera obra artificial produzida com intenção pelo poeta.

y) Após termos brevemente mencionado a totalidade dos objetos que a epopéia pode desdobrar por meio do entrelaçamento de um acontecimento particular com um estado de mundo nacional universal, e então termos avançado para o modo de desenvolvimento no decurso dos acontecimentos, pergunta-se apenas ainda, *em terceiro lugar*, pela *unidade e acabamento* da obra épica.

αα) Este ponto, como já indiquei anteriormente, é sobretudo importante pelo fato de que recentemente se pretendeu dar espaço à representação de que se poderia a bel-prazer terminar uma epopéia ou continuar a narração até onde se bem entendesse. Embora [386] essa visão tenha sido defendida por homens eruditos e de muito espírito como, por exemplo, por F. A. Wolf⁶¹, ela não permanece todavia menos tosca e bárbara, uma vez que ela incita de fato a negar nada mais nada menos do que o autêntico caráter de obras de arte aos mais belos poemas épicos. Pois, apenas pelo fato de que uma epopéia descreve um mundo em si mesmo fechado e, com isso, autônomo, ela é em geral

61. Friedrich August Wolf (1759-1824): colega de Hegel, professor de filologia clássica na Universidade de Berlim. Hegel se refere ao *Prolegomena ad Homerum* (1795), que levanta pela primeira vez a hipótese de que os poemas homéricos não eram obra de um único autor (N. da T.).

uma obra da arte livre, à diferença da efetividade em parte dispersa, em parte se prolongando em um decurso sem fim de dependências⁶², causas, efeitos e conseqüências. Certamente podemos consentir que, para a autêntica e originária epopéia, o julgamento puramente estético do plano e da organização das partes, da posição e da plenitude dos episódios, da espécie dos símiles etc. não é a questão principal, na medida em que aqui deve ser invocado, como o lado preponderante, mais do que na lírica tardia e no desenvolvimento dramático rico de espírito, a concepção de mundo, a crença nos deuses, em geral o que é pleno de conteúdo em tais bíblias do povo. Mas, independentemente disso, os livros nacionais fundamentais, como o *Ramajana*, a *Íliada* e a *Odisséia* e mesmo *A Canção dos Nibelungos*, não podem perder, além disso, o que pode lhes dar a dignidade e a liberdade de obras de arte, no que concerne à beleza e à arte, a saber, que elas nos colocam diante da intuição um todo acabado de uma ação. Por conseguinte, trata-se, por isso, essencialmente de encontrar a espécie de tipo conceitual deste acabamento.

ββ) "Unidade", tomada assim de modo inteiramente universal, também é para a tragédia uma palavra tornada trivial, que pode levar a muitos mal-entendidos. Pois cada acontecimento prossegue ao infinito em suas motivações e conseqüências e se impulsiona, tanto segundo o passado quanto o futuro, inteiramente de modo incalculável em um encadeamento de circunstâncias e feitos particulares, bem como não é possível determinar [387] o que deve nele intervir em termos de estados e outras singularidades e tem de ser visto em conexão com ele. Se levarmos em consideração esta *série*, então certamente uma epopéia pode sempre ser composta na direção do que veio antes e do que vem depois e oferece, além disso, sempre uma oportunidade livre para a interpolação. Mas tal série constitui justamente o prosaico. A fim de indicar um exemplo, vemos que nos gregos os poetas cíclicos compuseram toda a extensão da Guerra de Tróia e, por isso, prosseguiram onde Homero parou, e começaram novamente com o ovo de Leda; mas justamente por causa disso eles se tornaram mais prosaicos diante dos poemas homéricos. Tampouco pode um indivíduo como tal, como já indiquei acima, fornecer o ponto central único, porque deste partem os acontecimentos os mais variados e podem encontrá-lo sem estarem em conexão alguma entre si como eventos. Por isso, temos de examinar uma outra espécie de unidade. A este respeito é preciso estabelecer brevemente a diferença entre um mero *acontecimento* [*Geschehen*] e uma ação

62. Esta palavra se encontra na primeira edição dos *Cursos de Estética*, ao passo que na segunda consta: "independências".

determinada, a qual, narrada epicamente, assume a forma de um *evento* [*Begebenheit*]⁶³. O lado exterior e a realidade de todo fazer humano já têm de ser denominados um mero *acontecimento*, sem que nele tenha de residir a execução de uma finalidade particular, em geral de cada mudança exterior na forma e no fenômeno daquilo que é. Se o raio acerta um homem, isso é apenas um mero acontecimento, um incidente exterior; na conquista de uma cidade inimiga, porém, reside algo mais, a saber, a realização de uma finalidade decorrente de um propósito. Uma tal finalidade em si mesma determinada – tal como a libertação da Terra Santa do jugo dos sarracenos e pagãos, ou melhor ainda, a satisfação de um impulso particular, como, por exemplo, a cólera de Aquiles – deve constituir, na forma de um evento épico, a unidade coesa da epopéia, na medida em que é narrado pelo poeta apenas aquilo que é o efeito próprio desta [388] finalidade autoconsciente ou do impulso determinado e, por isso, se torna acabado com ele em uma unidade em si mesma fechada. Mas, somente o homem pode agir e se impor, de tal modo que, segundo este lado, o *indivíduo* se encontra no topo amalgamado com a finalidade e o impulso. Se, além disso, a ação e a satisfação de todo o caráter do herói, do qual decorrem a finalidade e o impulso, apenas se apresentam sob situações e motivações inteiramente determinadas, que se separam retrospectivamente em uma conexão ampla e a execução da finalidade possui de novo, prospectivamente, muitas conseqüências, então resultam disso, sem dúvida, para a ação determinada, por um lado, pressupostos variados e, por outro lado, múltiplos efeitos posteriores que, porém, não se encontram em conexão poética alguma mais precisa com a determinidade justamente deste fim exposto. Nesse sentido, por exemplo, a cólera de Aquiles tem tampouco relação com o rapto de Helena ou com o juízo de Páris, embora uma coisa tenha precedido a outra como pressuposição, como com a conquista efetiva de Tróia. Se, por conseguinte, é sustentado que a *Iliada* não possui nem um início necessário nem um término apropriado, reside nisso apenas a deficiência de uma visão determinada de que é a cólera de Aquiles que deve ser cantada na *Iliada* e, por isso, fornecer o ponto de unidade. Se, ao contrário, prestarmos atenção à figura [*Gestalt*] de Aquiles e em sua cólera, que foi suscitada por Agamenon, a estabelecermos como a coesão do todo, então não se pode encontrar um início e um fim mais belos. Pois a motivação imediata desta cólera constitui, como eu já disse, o começo, ao passo que as conseqüências da mesma estão contidas no decurso mais amplo. Nesta direção procurou-se, na verdade, fazer valer a opinião se-

63. Cf. a nota feita anteriormente para a p.110 (N. da T.).

gundo a qual os últimos cantos seriam inúteis e que poderiam muito bem ter sido excluídos. Mas esta opinião se revela diante do poema como inteiramente insustentável, pois assim como o demorar nos navios e a suspensão da luta [389] por Aquiles mesmo é apenas uma conseqüência de sua cólera involuntária e se liga a esta ausência de atividade da vantagem quase alcançada dos troianos sobre o exército dos gregos, assim como à luta e à morte de Pátroclo, então a queixa e a vingança do nobre Aquiles e sua vitória sobre Heitor estão estreitamente ligadas a este caso de seu valente amigo. Quando, porém, acreditamos que com a morte está tudo terminado e agora então poderíamos ir embora, isso nada mais significa do que uma rudeza da representação. Com a morte apenas a *natureza* está terminada, não o homem, o *costume* e a *eticidade*, que exige para os heróis mortos em combate a honra do sepultamento. Assim se acrescentam a tudo o que antecedeu, de modo reconciliador e para o mais belo desenlace, os jogos de sepultamento de Pátroclo, as súplicas de Príamo e a reconciliação de Aquiles, que devolve ao pai o cadáver do filho, para que também a este não falte a honra dos mortos.

yy) Mas, na medida em que, no modo indicado, queremos fazer de uma ação determinada, individual, decorrente de fins conscientes ou impulsos heróicos, algo no qual o todo épico deve encontrar os pontos de sustentação para a sua conexão e seu acabamento, então pode parecer que desse modo aproximamos demasiadamente a unidade *épica* da unidade *dramática*. Pois também no *drama* o ponto central é determinado por *uma única* ação particular e por seu conflito decorrentes da finalidade e do caráter autoconscientes. Por isso, a fim de não confundir, mesmo que apenas aparentemente, as duas espécies de poesia, a épica e a dramática, pretendo mais uma vez remontar expressamente para aquilo que eu já disse anteriormente sobre a diferença entre a ação e o acontecimento. Além disso, o interesse épico não se limita apenas aos caracteres, fins e situações fundamentados na ação particular como tal, cujo decurso é narrado pela epopéia, mas esta ação encontra o motivo mais amplo para a sua colisão e solução, bem como todo o seu acontecer, apenas no interior de uma coletividade nacional e sua [390] totalidade substancial, a qual, por seu lado, possui o direito pleno de permitir que entre junto na exposição uma multiplicidade de caracteres, estados e eventos. A este respeito, o acabamento e o desenvolvimento da epopéia não reside somente no conteúdo particular da ação *determinada*, mas igualmente na *totalidade* da *visão de mundo*, cuja efetividade objetiva ela compreende descrever; e a unidade épica é de fato apenas consumada quando são trazidos em plena totalidade à intuição, por um lado, a ação particular por si mesma fechada, por outro lado, porém, também em seu decurso o mundo em si mesmo

total, em cujo círculo inteiro ela se move e, todavia, ambas as esferas permanecem em mediação viva e unidade imperturbada.

Estas são as determinações essenciais que podem ser apresentadas resumidamente em relação à epopéia propriamente dita. A mesma Forma da objetividade, porém, foi aplicada a outros objetos, cujo Conteúdo não traz em si mesmo o verdadeiro significado da autêntica objetividade. Mediante tais espécies secundárias podemos colocar o teórico em apuros, caso se exija dele que deva fazer divisões nas quais coubessem todos os poemas sem diferenciação – e poemas são também todos aqueles nos quais se incluem estas espécies intermediárias. Em uma divisão verídica, contudo, apenas pode conquistar espaço o que é adequado a uma determinação conceitual; o que, ao contrário, se revela imperfeito em conteúdo ou em Forma ou em ambos ao mesmo tempo, porque justamente não é como deve ser, apenas com muitas dificuldades pode ser submetido ao conceito, isto é, à determinação de como a coisa deve ser e, segundo a verdade, é efetivamente. Por isso, sobre tais ramificações secundárias subordinadas do autêntico épico eu pretendo, por fim, apenas acrescentar algo de suplementar.

Aqui se situa sobretudo o *idílio* no moderno sentido da palavra, segundo o qual ele desvia de todos os interesses gerais profundos da vida espiritual e ética e expõe [391] o homem em sua inocência. Mas viver inocentemente significa aqui apenas: não saber nada mais senão sobre o comer e o beber e, na verdade, sobre comidas e bebidas muito simples, por exemplo, sobre o leite de cabra, de ovelha e, em caso de necessidade, no máximo de leite de vaca, de ervas, de raízes, de frutos do carvalho, de frutas, de queijo a partir de leite – o pão, acredito, já não é mais propriamente idílico – mas a carne já deve antes ser permitida, pois certamente os pastores e as pastoras idílicas não vão querer sacrificar seu gado inteiro aos deuses. Sua ocupação consiste em cuidar, durante todo o belo dia, destes animais dóceis, com o fiel cão de guarda, preocupar-se com a comida e a bebida e, ocasionalmente, com toda a sentimentalidade possível, cultivar e promover sentimentos que não incomodam tal estado de repouso e de satisfação, isto é, ser dócil e manso em sua espécie, tocar a flauta e o apito etc. ou cantarolar uma canção e principalmente fazer o bem ao próximo em grande docilidade e inocência. – Os gregos, ao contrário, tinham em suas exposições plásticas um mundo mais prazeroso: o cortejo de Baco, os sátiros, os faunos que, inocentemente empenhados por um Deus, elevam a natureza animal até a alegria humana em uma vitalidade e verdade inteiramente diferentes do que aquela inocência, piedade e vazio pretensiosos. O mesmo núcleo da intuição viva, em modelos frescos de estados nacionais, ainda pode ser reconhecido nas bucólicas gregas, por exemplo, em Teócrito,

seja quando se demora em situações efetivas da vida dos pescadores e dos pastores, seja quando também transporta o modo de expressão deste ou de semelhantes círculos a objetos mais amplos e descreve tais imagens de vida ou epicamente ou em Forma lírica e exteriormente dramática. Já Virgílio é mais raso em suas *Éclogas*, mas mais entediante é Geßner⁶⁴, tanto que hoje em dia dificilmente alguém ainda o lê e é de se admirar que os franceses um dia puderam encontrar nele tanto gosto a ponto de considerá-lo como o supremo [392] poeta alemão. Certamente deve ter contribuído para esta predileção, por um lado, sua sentimentalidade, que escapou do agito e das complicações da vida e todavia ainda exigia algum movimento, por outro lado, o esvaziamento completo de todos os verdadeiros interesses, de modo que as outras relações perturbadoras de nossa cultura [*Bildung*] não intervissem.

Segundo um outro lado, podem ser incluídos nestas espécies híbridas os poemas meio descritivos meio líricos, tais como aqueles que eram apreciados entre os ingleses e, principalmente, podem ser tomados como objeto a natureza, as estações do ano etc. Também pertencem a este âmbito os variados *poemas didáticos*, os compêndios de física, de astronomia, de medicina, de xadrez, de pesca, de caça, da arte de amar, com conteúdo prosaico em concepção poeticamente adornada, tais como eram elaborados muito artisticamente, já na poesia grega tardia e, a seguir, nos romanos e, mais recentemente de modo especial nos franceses. Eles podem da mesma maneira ser facilmente levados para o tratamento lírico, independentemente de seu tom universal, épico.

Mais poéticos, todavia sem uma diferença de gênero fixa, são os *romances* [*Romanzen*] e as *baladas*, produtos da Idade Média e da época moderna, segundo o conteúdo em parte épicos, segundo o tratamento, ao contrário, geralmente líricos, de modo que os classificamos ora num ora noutro gênero.

De uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas com o *romance*, a moderna epopéia *burguesa*. Aqui intervém novamente, de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos. O que falta, contudo, é o estado de mundo *originariamente* poético, do qual nasce a epopéia propriamente dita. O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia — tanto no

64. Salomon Geßner (1730-1798), suíço de expressão alemã, poeta "anacreôntico", ilustrador de seus próprios poemas. Sua produção tardia é muito mais realista do que a dos textos aos quais alude Hegel (N. da T.).

que diz respeito [393] à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino —, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido. Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas: uma cisão que não se soluciona nem trágica nem comicamente ou encontra a sua realização no fato de que, de um lado, os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela, se reconciliam com suas relações e penetram ativamente nas mesmas, de outro lado, eliminam a forma prosaica naquilo que operam e realizam e, desse modo, colocam no lugar da prosa que se encontra diante deles uma efetividade aparentada e amiga da beleza e da arte. — No que se refere à exposição, também o romance propriamente dito, assim como a epopéia, exige a totalidade de uma intuição de mundo e de vida, cuja matéria e Conteúdo multifacetados surgem no interior do evento individual, que fornece o ponto central para o todo. Contudo, quanto ao pormenor da concepção e da execução, é necessário que aqui se deixe ao poeta um espaço de atuação tanto mais amplo quanto menos ele é capaz de evitar de também acolher, junto com suas descrições, a prosa da vida efetiva, sem, desse modo, permanecer ele mesmo preso ao prosaico e ao cotidiano.

3. A história do desenvolvimento da poesia épica

Se olharmos para o modo como consideramos as demais artes, vemos que apreendemos completamente os diferentes estágios do espírito artístico *construtor* em seu desenvolvimento histórico da arquitetura simbólica, clássica e romântica. Para a *escultura*, ao contrário, estabelecemos como ponto central propriamente dito a escultura grega, que pura e simplesmente coincide com o conceito desta arte *clássica*, [394] a partir de cujo ponto central desenvolvemos as determinações particulares, de modo que apenas tivemos necessidade de dar uma pequena extensão à consideração histórica mais específica. Um caso semelhante se pôs para a *pintura*, em consideração ao seu caráter *romântico* de arte, a qual, contudo, se desdobra, segundo o conceito de seu conteúdo e de sua Forma de exposição, em um desenvolvimento homogeneamente importante de diferentes povos e escolas, de tal modo que aqui foram necessárias observações históricas mais ricas. A mesma exigência poderia então também se fazer valer para a *música*; mas uma vez que para a história desta arte me faltam todavia tanto trabalhos prévios úteis, provindos de terceiros, quanto uma fa-

miliaridade própria mais precisa, não me resta mais nada senão introduzir ocasionalmente indicações históricas isoladas. No que concerne ao nosso objeto atual, a poesia *épica*, ocorre com ela algo parecido que com a escultura. O modo de exposição desta arte, na verdade, se ramifica em todos os tipos de espécies e subespécies e se estende sobre muitas épocas e povos; em sua forma completa, todavia, a conhecemos como a epopéia propriamente dita e encontramos a efetividade a mais artística deste gênero entre os gregos. Pois a epopéia em geral possui o mais interior parentesco com a plástica da escultura e sua objetividade, no sentido tanto do Conteúdo substancial quanto da exposição na Forma da aparição real, de modo que não devemos ver como accidental que também a poesia épica, assim como a escultura, surgiram justamente entre os gregos nesta completude originária insuperada. Aquém e além deste ponto culminante, porém, residem ainda estágios de desenvolvimento que não são, por assim dizer, de espécie subordinada e menor, e sim necessários para a epopéia, uma vez que o círculo da poesia compreende em si mesmo todas as nações e a epopéia justamente traz à intuição o núcleo substancial do Conteúdo do povo, de modo que aqui o desenvolvimento histórico mundial [395] se torna mais importante do que na escultura.

Por isso, para o todo da arte da poesia épica e, mais precisamente, para a epopéia, podemos distinguir essencialmente três estágios principais, os quais em geral constituem o percurso de desenvolvimento da arte:

Em primeiro lugar, a epopéia oriental, que tem como ponto central o tipo simbólico;

Em segundo lugar, a epopéia clássica dos gregos e sua reprodução entre os romanos;

Em terceiro lugar, por fim, o desdobramento rico e multifacetado da poesia épico-romântica no interior dos povos cristãos, os quais inicialmente, contudo, surgem em seu paganismo germânico, ao passo que, do outro lado, no exterior dos poemas propriamente ditos da cavalaria medieval, a Antigüidade novamente é empregada ora como meio de formação universal para a depuração do gosto e da exposição ora mais diretamente como modelo, até que, por último, o romance se coloca no lugar da epopéia propriamente dita.

Se passarmos para a menção das obras de arte épicas singulares, então aqui eu apenas posso ressaltar o mais importante e em geral apenas pretender dar a toda esta consideração o espaço e o valor de uma visão panorâmica esboçada rapidamente.

a. A epopéia oriental

Entre os orientais, como já vimos, por um lado, a arte da poesia é, em geral, mais originária, porque ela ainda permanece próxima do modo substancial da intuição e da absorção da consciência singular no *único* todo, de modo que, por outro lado, no que diz respeito aos gêneros particulares da poesia, o sujeito não consegue trabalhar para a autonomia do caráter individual, dos fins e das colisões, os quais são pura e simplesmente requeridos para a configuração autêntica da poesia dramática. Por isso, o essencial que aqui encontramos [396], afora uma lírica graciosa, rica de aromas e suave ou que se eleva ao Deus *único* indizível, limita-se a poemas que têm de ser incluídos no gênero *épico*. Independentemente disso, encontramos epopéias propriamente ditas apenas nos indianos e nos persas, mas nestes também em medidas colossais.

α) Os *chineses*, ao contrário, não possuem uma epopéia nacional. Pois o traço fundamentalmente prosaico de sua intuição, a qual confere até mesmo aos primeiros incílios da história a Forma sóbria de uma efetividade histórica regulada prosaicamente, bem como as representações religiosas inacessíveis à configuração artística propriamente dita se colocam desde sempre como empecilho intransponível no caminho deste gênero épico superior. Mas o que encontramos como substituto ricamente configurado são narrativas posteriores menores e romances amplamente articulados, os quais devem nos impressionar por meio da clara intuição de todas as situações e da apresentação exata das relações privadas e públicas, por meio da multiplicidade, da fineza, aliás, frequentemente por meio da delicadeza excitante, particularmente dos caracteres femininos, bem como por meio de toda a arte destas obras em si mesmas acabadas.

β) Um mundo completamente oposto se abre para nós nas epopéias *indianas*. Já as intuições religiosas mais antigas – julgando a partir do pouco que hoje se tornou conhecido dos Vedas – contêm um germe frutífero para uma mitologia capaz de ser exposta epicamente, a qual então, ramificada com feitos heróicos humanos, já muitos séculos antes de Cristo – pois as indicações cronológicas ainda são muito oscilantes – se desenvolveu em epopéias efetivas, as quais contudo ainda estão a meio caminho entre o ponto de vista puramente religioso e o ponto de vista que é apenas da poesia e da arte livres. Os dois poemas mais famosos, o *Ramajana* e o *Mahabharata*, desenvolvem para nós, particularmente, a visão de mundo dos indianos em todo o luxo e glória, confusão, inverdade fantástica [397] e dissolução e, igualmente, de modo inverso, na graça impressionante nos traços individuais, finos do sentimento e do ânimo destas plantas espirituais. Feitos humanos lendários se ampliam em

ações dos deuses encarnados, cujo atuar oscila de modo indeterminado entre a natureza divina e humana e dispersa no desmesurado a limitação individual das formas e dos feitos; os fundamentos substanciais do todo são de tal espécie que a visão de mundo ocidental, caso não decida desistir das exigências mais elevadas da liberdade e da eticidade, não pode nem se encontrar neles nem simpatizar com eles; a unidade das partes específicas é de grande fragilidade, e os episódios muito extensos saem de tal maneira da conexão do todo – com histórias de deuses, narrativas e exercícios de penitência ascéticos e o poder desse modo alcançado, explicações urdidas sobre doutrinas e sistemas filosóficos com um conteúdo diverso multifacetado – que muitas vezes temos de considerá-los como acréscimo posterior; mas sempre o espírito, de quem decorreram estes grandiosos poemas, é testemunho de uma fantasia que não apenas antecedeu a configuração prosaica, mas em geral é pura e simplesmente incapaz do entendimento da reflexão prosaica e de configurar em poesia originária as linhas fundamentais da consciência indiana como uma concentração de mundo em si [*an sich*] mesmo total. As epopéias posteriores, ao contrário, que se chamam *Puranas*⁶⁵ no sentido estrito da palavra, isto é, poemas dos primórdios, parecem unir mais prosaica e secamente, no modo semelhante ao que reencontramos em poetas cíclicos pós-homéricos, tudo o que pertence ao círculo mitológico de um determinado deus e descer em um amplo decurso, a partir do nascimento do mundo e dos deuses, até as genealogias dos heróis e príncipes humanos. Por fim, então, se dissolve finalmente, de um lado, o núcleo épico dos velhos mitos no [398] aroma e na graciosidade artificial da Forma e da dicção poética exterior, ao passo que, do outro lado, a fantasia que em sonhos se entrega aos milagres se torna uma sabedoria de fábulas, que alcança como a tarefa mais distinta ensinar a moral e a prudência na vida.

γ) Em um *terceiro* círculo da arte da poesia épica-oriental podemos situar os *hebreus*, os *árabes* e os *persas*.

αα) A sublimidade da fantasia judaica, em sua representação da criação, nas histórias dos patriarcas, na peregrinação pelo deserto, na conquista de Canaã e no decurso ulterior de eventos nacionais, tem, na verdade, junto a uma intuitibilidade vigorosa e concepção natural verídica, muitos elementos da poesia épica originária. Aqui impera, porém, de tal maneira o interesse *religioso* que, em vez de se chegar a epopéias propriamente ditas, apenas se chega ora a lendas e a histórias religioso-poéticas ora apenas a narrativas didático-religiosas.

65. Do sânscrito: *purana*. Livros das crenças bramânicas; posteriores aos *Vedas*, são o comentário destes (N. da T.).

ββ) Entretanto, são os *árabes* que desde sempre foram de natureza mais poética e muito cedo poetas efetivos. Já as canções heróicas liricamente narradas, os *Muallakat*⁶⁶, que provêm em parte do último século antes dos profetas, descrevem ora em desemperada audácia exuberante e em ostentosa impetuosidade, ora em repouso mais tranqüilo e doçura suave, os estados originários dos árabes ainda pagãos – a honra da estirpe, o ardor da vingança, a hospitalidade, o amor, o prazer pela aventura, a benevolência, a tristeza, a nostalgia – em força não enfraquecida e em traços que podem recordar o caráter romântico da cavalaria espanhola. É isto que primeiramente é uma poesia efetiva no oriente, sem fantasismo ou prosa, sem mitologia, sem deuses, demônios, gênios, espíritos e outros seres orientais, mas com figuras [*Gestalten*] consistentes, autônomas e, mesmo que também estranhas, miraculosas e lúdicas nas imagens e nas comparações, todavia humanamente reais e firmemente em si mesmas fechadas. A intuição de um [399] semelhante mundo heróico também nos fornecem ainda os poemas tardiamente recolhidos de *Hamasa*, bem como o ainda não editado *Divan de Hudailita*. Após as vitoriosas conquistas amplamente estendidas dos árabes moometanos apaga-se aos poucos, todavia, este caráter heróico originário e dá-se lugar, no decorrer dos séculos, no âmbito da poesia épica, ora a fábulas instrutivas e máximas alegres, ora aos contos fantásticos, tais como os encontramos em *As Mil e uma Noites*, ou aquelas aventuras, das quais Rückert⁶⁷ nos permitiu uma intuição sumamente digna de louvor em sua tradução dos *Maqamat* de Hariri⁶⁸, os quais brincam tanto espiritual quanto artisticamente com sons e rimas, com sentido e significado.

γγ) O esplendor da poesia *persa* recai, inversamente, na época de sua linguagem e nacionalidade já transformada em uma nova formação por meio do maometanismo. Contudo, deparamos aqui, logo no início desta mais bela época de florescimento, com um poema épico que recorre, pelo menos segundo a matéria, ao passado longínquo das lendas e mitos da antiga Pérsia e conduz sua narrativa, através da época heróica, até os últimos dias dos sassânidas. Esta obra abrangente é o *Chah-Name*⁶⁹, decorrente do *Basta-Name*⁷⁰, do poeta

66. O *Mu'allaqa* é uma antiga poesia árabe. Os mais célebres *Mu'allaqat* são sete poemas reunidos pelo erudito Hammad al-Rawiya (N. da T.).

67. Friedrich Rückert (1788-1866), poeta, conhecido autor dos *Kindertotenlieder* musicados por Mahler, foi, sobretudo, um professor universitário renomado por suas traduções de línguas orientais (N. da T.).

68. Al-Hariri (1054-1122). Seus *Maqamat* (sessões ou conversações) em prosa rimada são um documento sobre a vida árabe de seu tempo (N. da T.).

69. O *Chah-namé* (Livro dos Reis) é um poema de 60 mil dísticos que relata a crônica dos reis. Firdusi levou 35 anos para compô-lo, e a lenda diz que ele foi mal recompensado pelo sultão Mahmud de Rhazni. Heine retomou esta história em seu *Romanzero* (N. da T.).

70. Primeiro esboço da crônica (N. da T.).

Firdusi, o filho de jardineiro da cidade de Tus. Entretanto, também não devemos denominar este poema uma epopéia propriamente dita, já que não constitui como ponto central ação alguma individualmente fechada. Na mudança dos séculos falta uma roupagem firme, no que se refere ao tempo e ao local, e particularmente as figuras [*Gestalten*] míticas mais antigas e tradições obscuras e confusas pairam em um mundo fantástico, em cuja exposição mais indeterminada muitas vezes não sabemos se estamos lidando com pessoas ou com castas inteiras, ao passo que, então, do outro lado, novamente surgem figuras [*Figuren*] históricas efetivas. Como maometano, o poeta era certamente mais livre no tratamento de sua matéria, mas falta-lhe justamente |400| nesta liberdade a firmeza da configuração individual, que distingue as canções heróicas originárias dos árabes e, na ampla distância entre o mundo de lendas há muito decaído, escapalhe ao mesmo tempo aquele sopro de vitalidade imediata, o qual é pura e simplesmente necessário à epopéia nacional. — Na seqüência ulterior, a arte épica dos persas se amplia ora para as *epopéias de amor* de grande suavidade e muita doçura, por meio dos quais particularmente *Nisami*⁷¹ se tornou famoso, ora assume em sua rica experiência de vida uma direção para o *didático*, no qual era mestre o muito viajado *Saadi*⁷², e se aprofunda, por fim, naquela mística panteísta, ensinada e recomendada pelas histórias e contos de tipo lendário etc. de *Dschelal ed-Din Rumi*⁷³.

Aqui devo me contentar com estas indicações breves.

b. A epopéia clássica dos gregos e dos romanos

A poesia dos *gregos* e dos *romanos*, em segundo lugar, nos conduz primeiramente ao mundo artístico verdadeiramente épico.

α) A tais epopéias pertencem sobretudo aquelas que acima já coloquei no topo, as *homéricas*.

αα) Cada um desses poemas — independentemente do que se queira dizer — é, em si mesmo, completo, um todo de tal maneira determinado, tão

71. Nizami (cerca de 1140-1203), representante da epopéia romanesca, autor de vários grandes poemas inspirados pelo sufismo, dentre os quais estão *Os Amores do Rei Khosro* e *de Chirin*, *Os Amores de Leyla* e *de Madjnun* (N. da T.).

72. Mucharrif al-Din Saadi (cerca de 1184 - cerca de 1290), célebre sufista e grande viajante, foi capturado pelos cruzados, mas resgatado por um rico mercador de Alep. Viveu por mais de cem anos. Autor de obras poéticas célebres: o *Golestan* (traduzido para o francês em 1634 como *O Jardim das Rosas*) e o *Bustan*. Foi grande a influência deste moralista ligeiramente cínico, mas sobretudo indulgente e com tendências místicas (N. da T.).

73. Jalal al-Din Rumi (1207-1273), poeta místico persa e célebre sufista, fundador do ritual de dança dos Mevlevis (dervixes que giram). Citado anteriormente, na seção da Forma de arte simbólica em *Cursos de Estética* II, p. 93 (N. da T.).

fino que, para mim, justamente a opinião de que ambos são apenas cantados e continuados por diversos rapsodos confere somente o elogio correto a estas obras, a saber, que elas, em todo o seu tom da exposição, são pura e simplesmente nacionais e objetivas e, mesmo em suas partes singulares, de tal maneira acabadas que cada uma delas pode aparecer por si mesma como um todo. — Se no oriente o substancial e o universal da intuição ainda consomem⁷⁴ simbólica e didaticamente a individualidade dos caracteres e seus fins e acontecimentos e, desse modo, ainda deixam a articulação e a unidade do [401] todo mais indeterminadas e soltas, então encontramos pela primeira vez o mundo destes poemas na bela oscilação entre as bases universais da vida da eticidade na família, no Estado e na fé religiosas e a particularidade individual do caráter, no belo equilíbrio entre o espírito e a natureza, entre a ação plena de finalidade e o acontecimento exterior, entre a base nacional dos empreendimentos e os propósitos e feitos isolados; e mesmo quando os heróis individuais parecem predominar em seu movimento livre, isso é de tal maneira novamente reduzido por meio da determinidade dos fins e da seriedade do destino que toda a exposição também para nós ainda deve valer como a suprema coisa que podemos apreciar e preferir no círculo da epopéia. Pois devemos reconhecer, segundo o seu significado, mesmo os deuses que apóiam ou se opõem a estes heróis originariamente humanos, corajosos, conscienciosos e nobres e na forma de seu aparecer devemos ficar novamente satisfeitos por meio da plena ingenuidade da arte que novamente torna serenamente risível suas próprias configurações humanas de deuses.

ββ) Os poetas *cíclicos* posteriores, contudo, afastam-se sempre mais desta exposição autenticamente épica, na medida em que, de um lado, desfazem a totalidade da visão de mundo nacional mais em suas esferas e direções particulares e, de outro lado, em vez de se prenderem ao acabamento de uma ação individual, se prendem mais apenas à completude dos eventos, desde a origem até o fim do acontecimento, ou à unidade da personagem e conduzem a poesia épica na direção de uma tendência já histórica da historiografia dos logógrafos⁷⁵.

γγ) A poesia épica posterior à época de Alexandre volta-se, por fim, ora ao estreito círculo bucólico, ora produz apenas epopéias mais eruditas e artificiais do que propriamente poéticas, bem como poemas didáticos, os quais, como toda esta esfera, [402] carecem em grau crescente do frescor e da animação originariamente desenvolvidos.

74. Na edição de Bassenge: "desfiguram".

75. Escritos em prosa da literatura grega, especialmente de cronistas e historiadores anteriores a Heródoto (N. da T.).

β) Este traço de caráter, com o qual termina a epopéia grega é, em segundo lugar, desde sempre dominante entre os romanos. Aqui procuramos em vão uma bíblia épica, tal como são os poemas homéricos, por mais que tenha havido empenho, em época recente, para dissolver a história romana mais antiga em epopéias nacionais. Ao contrário, muito cedo já se faz valer, ao lado da epopéia artística propriamente dita, cujo produto mais belo permanece sendo a *Eneida*, a epopéia histórica e o poema didático como prova de que era principalmente próprio aos romanos configurarem os âmbitos da poesia já meio prosaicos, como pois também entre eles particularmente a sátira chegou à completude como gênero familiar.

c. A epopéia romântica

Assim, pois, um novo sopro e espírito apenas podia penetrar na poesia épica por meio da visão de mundo e da fé religiosa, dos feitos e dos destinos de novas gerações de povos. Isso ocorreu de um modo tanto mais rico com os germanos, seja em sua originalidade pagã seja após sua transformação por meio do cristianismo, bem como nas nações românicas, quanto mais se amplia a ramificação destes grupos de povos e em seqüências de estágios tanto mais variadamente se desdobra o princípio da visão de mundo e a efetividade cristãs. Mas justamente esta expansão e entrelaçamento variados colocam grandes dificuldades para uma visão panorâmica breve. Por isso, pretendo aqui apenas mencionar as principais direções, segundo os seguintes pontos de sustentação.

α) Num primeiro grupo podemos incluir todos os rebentos poéticos que ainda se conservaram, em grande parte mediante tradição oral e, por isso, não incólumes, desde os tempos pré-cristãos das novas populações⁷⁶.

Aqui têm de ser incluídos principalmente os poemas que costumamos atribuir a *Ossian*. Embora renomados críticos [403] ingleses como, por exemplo, Johnson⁷⁷ e Shaw⁷⁸ tenham sido cegos o suficiente para considerá-los uma obra inventada por Macpherson⁷⁹, é todavia completamente impossível que qualquer

76. *Völkerschaften*: o termo designa conjuntos de pessoas que ainda não adquiriram a unidade histórica de um Estado e de uma cultura nacional (N. da T.).

77. Samuel Johnson, 1709-1784, escritor inglês (N. da T.).

78. William Shaw, 1749-1831, erudito inglês (N. da T.).

79. James Macpherson, 1736-1796, poeta escocês. Em 1760 ele publica um conjunto de poemas atribuídos ao legendário bardo escocês do século III, Ossian. Trata-se, de fato, de uma adaptação muito livre de cantos do século XII e do século XVI. A polêmica sobre a identidade do redator permanece até a época de Hegel. Hoje considera-se que a "fraude" editorial possui em grande parte uma boa fé e que a obra não está afastada do valor antropológico documentário (N. da T.).

poeta dos dias de hoje possa, a partir de si mesmo, criar tais estados de povos e acontecimentos antigos, de tal forma que aqui subjazem necessariamente poesias originárias, mesmo quando em seu tom inteiro e no modo do sentimento e da representação, que neles se expressa, no decorrer de tantos séculos muitas coisas tenham se modificado na direção do que é moderno. Pois sua idade, na verdade, não foi constatada, mas certamente devem ter permanecido vivos na boca do povo por mil ou mil e quinhentos anos. Em toda a sua postura eles são predominantemente líricos: é Ossian, o velho cantor e herói cego que, em recordação plena de lamentos, deixa que se ergam diante dele os dias de glória; pois embora suas canções procedam da melancolia e da tristeza, elas todavia, segundo o seu conteúdo, permanecem igualmente de novo épicas, pois justamente estes lamentos tratam dos dias que passaram e descrevem este mundo há pouco somente passado, seus heróis, as aventuras de amor, os feitos, as expedições sobre o mar e a terra, o amor, a felicidade guerreira, o destino e a decadência de um modo tão epicamente objetivo, mesmo que também interrompido por meio da lírica, como se em Homero, por assim dizer, os heróis, Aquiles e Odisseu ou Diomedes, falassem de seus feitos, acontecimentos e destinos. Mas o desenvolvimento espiritual do sentimento e de toda a efetividade nacional, embora o coração e o ânimo desempenhem um papel mais aprofundado, ainda não se desenvolveu tanto quanto em Homero; falta particularmente a plasticidade firme das formas e a clareza pura da intutibilidade. Pois, segundo o local, já somos referidos a uma terra nórdica de neblina e de tempestade, com o céu cinzento e nuvens pesadas, sobre as quais cavalgam os espíritos ou, em um campo deserto, revestem a forma de nuvens [404] e aparecem aos heróis. — Além disso, apenas recentemente foram descobertas ainda outras canções bardas do antigo galês, as quais não apontam para a Escócia ou a Irlanda, mas para o país de Gales na Inglaterra, onde a canção barda foi continuada de maneira ininterrupta e muitas coisas já foram bem cedo registradas pela escrita. Nestes poemas trata-se, entre outras coisas, de imigrações para a América; também César é mencionado, mas à sua expedição é colocado como fundamento o amor da filha de um rei que, após ele tê-la visto na Gália, tinha voltado para a Inglaterra. Como forma digna de nota quero apenas mencionar as tríades, uma construção própria que combina sempre em três partes três acontecimentos análogos, embora de diferentes épocas.

Mais famosos do que estes poemas são, por fim, de um lado, as canções dos heróis do mais antigo *Edda*, de outro lado, os mitos nos quais pela primeira vez encontramos neste círculo, ao lado da narrativa de destinos humanos, também histórias variadas do nascimento, dos feitos e do declínio dos

deuses. Mas, nos regozijos vazios, nas bases naturais-simbólicas que, mesmo assim, ainda chegam à exposição na forma e na fisionomia particular humana, no Thor com o seu martelo, no lobo de Fenri⁸⁰, na abominável beberagem de hidromel, em geral na selvageria e na confusão obscura desta mitologia eu não pude adquirir gosto algum. Certamente todo este ser nórdico, segundo a nacionalidade, está mais próximo de nós do que, por exemplo, a poesia dos persas e do maometanismo em geral, mas querer impô-lo à nossa cultura [*Bildung*] de hoje como algo que ainda agora pudesse reivindicar nossa simpatia familiar mais profunda e que devesse ser para nós algo de nacional, esta tentativa já ousada mais de uma vez significa tanto subestimar inteiramente o valor daquelas representações, em parte desfiguradas e bárbaras, quanto desconhecer completamente o sentido e o espírito de nosso próprio presente⁸¹.

β) Se, em segundo lugar, lançarmos um olhar para a poesia épica da [405] Idade Média *cristã*, então temos de atentar inicialmente de modo especial para aquelas obras que nasceram, sem influência direta e penetrante da literatura e da cultura [*Bildung*] antigas, do espírito fresco da Idade Média e do catolicismo estabelecido. É nesse sentido que encontramos os elementos os mais variados que fornecem o conteúdo e o motivo dos poemas épicos.

αα) A primeira coisa que pretendo mencionar brevemente são aquelas matérias autenticamente épicas, segundo o Conteúdo, que ainda compreendem em si mesmas interesses, feitos e caracteres pura e simplesmente *nacionais e medievais*. Aqui tem de ser mencionado sobretudo o *Cid*⁸². O que esta flor do paganismo nacional medieval valia aos espanhóis, isso eles mostraram epicamente no poema⁸³ *Cid* e então, mais tarde, em excelência encantadora, em uma seqüência de romances narrativos que Herder tornou conhecidos na Alemanha. Trata-se de um colar de pérolas, cada quadro singular firmemente acabado em si mesmo e, contudo, se adaptando de tal maneira um ao outro que se colocam em série num único todo; completamente no sentido e espírito da cavalaria, mas ao mesmo tempo nacional espanhol; rico em Conteúdo e pleno de interesses multifacetados no que se refere ao amor, ao casamento, ao

80. O lobo de Fenri é um dos três filhos de Loki e de Angrboda na mitologia escandinava. Ele simboliza o fogo devorador destinado a destruir o mundo (N. da T.).

81. Hegel critica aqui o retorno romântico às mitologias germânicas, em particular Joseph Görres (N. da T.).

82. O *Poema do Cid*, escrito em 1140, conhecido por um manuscrito posterior, foi publicado em 1779. Com a *Crônica Rimada* (*Crônica Rimada*, início do século XV), ele constitui a base do *Romanceiro do Cid*, poema do século XV que recolhe todas as aventuras do Cid fornecidas pela tradição e inclusive constitui a base do *Cid* de Corneille (N. da T.).

83. Em espanhol no original: "Poema" (N. da T.).

orgulho familiar, à honra e ao domínio dos reis na luta dos cristãos contra os mouros. Tudo isso é de tal maneira épico, tão plástico, que apenas a questão [Sache] é levada diante de nós em seu conteúdo elevado puro e, contudo, em uma riqueza de cenas humanas as mais nobres em um desdobramento dos mais gloriosos dias e, ao mesmo tempo, em uma coroa tão bela e excitante que nós, modernos, podemos colocá-la ao lado do que há de mais belo na Antigüidade.

A *Canção dos Nibelungos* pode tampouco ser colocada ao lado deste mundo fragmentado do romance, mas épico segundo o seu tipo fundamental, quanto da *Ilíada* e da *Odisseia*. Pois, embora não falte a esta obra apreciável, autenticamente germânica, alemã, um Conteúdo substancial nacional, no que se refere à família, ao amor conjugal, [406] à vassalagem, à fidelidade servil, ao heroísmo, e um vigor interior, toda a colisão, porém, a despeito de toda a amplitude épica, é antes de espécie dramático-trágica do que completamente épica, e a exposição, independentemente de sua minúcia, de um lado, não sai nem para a riqueza individual nem para a intuitibilidade verdadeiramente viva, por outro lado, ela se perde muitas vezes no que é duro, selvagem e cruel, ao passo que os caracteres, mesmo quando também aparecem estáveis e em sua ação esguios, em seu rigor abstrato se parecem mais com imagens de madeira rudes e não são comparáveis à individualidade plena de espírito, humanamente elaborada, dos heróis e mulheres homéricos.

ββ) Um segundo elemento principal constituem os poemas medievais *religiosos*, que assumem como conteúdo a história de Cristo, de Maria, dos apóstolos, dos santos e dos mártires, o juízo final etc. Mas a obra em si mesma a mais consistente e rica em conteúdo, a epopéia propriamente dita da Idade Média católica cristã, a maior matéria e o maior poema é, neste âmbito, a *Divina Comédia* de Dante. Na verdade, também não podemos denominar este poema rigorosamente regulado, aliás, quase sistematicamente, como sendo uma epopéia no sentido comum da palavra, pois para tanto falta uma ação que se mova sobre a ampla base do todo, individualmente acabada; contudo, o que menos falta a esta epopéia é justamente a articulação e o acabamento os mais firmes. Em vez de ter como objeto um acontecimento particular, ela tem como objeto o agir eterno, a finalidade absoluta, o amor divino em seu acontecimento intransitório e em seu círculo imutável, como local ela tem o inferno, o purgatório, o céu e mergulha nesta existência destituída de alternância o mundo vivo do agir humano e do sofrimento e, mais precisamente, dos feitos e dos destinos individuais. Aqui desaparece tudo o que é singular e particular nos interesses e fins humanos diante da grandiosidade absoluta da finalidade última e do alvo de todas as coisas; ao mesmo tempo, porém, se apresenta com-

pletamente épico o que de resto é o mais transitório e fugaz do mundo vivo [407] fundamentado objetivamente no seu mais interior, dirigido em seu valor e desvalor por meio do conceito supremo, por meio de Deus. Pois assim como eram os indivíduos em seu agir e padecer, em seus propósitos e realizações, assim eles são representados para sempre como imagens de bronze petrificadas. Deste modo, o poema abrange a totalidade da vida a mais objetiva: o eterno estado do Inferno, do Purgatório, do Paraíso; e sobre esta base indestrutível se movem as figuras do mundo efetivo, segundo seu caráter particular, ou antes elas se *moveram*, e com seu agir e ser ficaram paralisadas na eterna justiça e são elas mesmas eternas. Assim como os heróis homéricos são duradouros para as *nossas* recordações por meio da musa, assim estes caracteres produziram o seu estado por *si mesmos*, para a sua individualidade e não são eternos em nossa representação, e sim *em si mesmos* [*an sich selber*]. A eternização por meio da Mnemosyne do poeta vale aqui objetivamente como o próprio juízo de Deus, em cujo nome o espírito o mais audacioso de seu tempo condena ou beatifica todo o presente e o passado. — Também a exposição tem de seguir este caráter do objeto por si mesmo já pronto. Ela apenas pode ser uma migração por meio dos âmbitos para sempre firmes, os quais, embora inventados, providos e povoados com a mesma liberdade da fantasia com a qual Hesíodo e Homero constituíram seus deuses, contudo devem fornecer uma pintura e um relato do que aconteceu mesmo: energicamente movida, mas plástica nos sofrimentos, rígida, iluminada assustadoramente, mas reduzida por meio da compaixão própria de Dante no inferno; mais suave, mas ainda elaborada plenamente e de modo acabado no purgatório; por fim, no paraíso clara como a luz e sempre sem forma, mais eterna em pensamentos. A Antigüidade, na verdade, penetra neste mundo do poeta católico, mas apenas como estrela guia e acompanhante da sabedoria e da formação humanas, pois onde se trata da doutrina e do dogma, apenas a escolástica da teologia e do amor cristãos tem a palavra.

[408] yy) Como um terceiro âmbito *principal* no qual se move a poesia épica da Idade Média, podemos indicar a *cavalaria*, tanto em seu conteúdo romântico mundano do amor aventureiro e das disputas de honra quanto no entrelaçamento com fins religiosos como mística da cavalaria cristã. As ações e os acontecimentos que aqui ocorrem não concernem a interesses nacionais, e sim são atos de indivíduos que apenas conquistam como conteúdo o sujeito como tal, tal como já descrevi por ocasião da cavalaria romântica. Desse modo, os indivíduos certamente se apresentam em plena autonomia sobre seus próprios pés e constituem um novo heroísmo no interior do ambiente de mundo ainda não solidificado em uma ordem prosaica, o qual, todavia, em seus inte-

resses em parte religioso-fantásticos, em parte puramente subjetivos e inventados na direção do lado mundano, carece daquela realidade substancial sobre cujo solo os heróis gregos lutam unidos e isolados, se tornam vitoriosos ou sucumbem. Por isso, por mais que este conteúdo também tenha dado oportunidade para as exposições variadamente épicas, o caráter de aventura das situações, dos conflitos e dos enredamentos, que podem nascer de tal matéria, conduz, todavia, por um lado, mais para um tratamento de tipo do romance [*Romanzenartig*], de modo que as muitas aventuras isoladas não se costuram em uma unidade mais rígida; por outro lado, para o romance [*Romanhaft*] que aqui, contudo, ainda não se move sobre a base de uma ordem burguesa firmemente instituída e de um decurso prosaico de mundo⁸⁴. A fantasia, porém, não se contenta em inventar, inteiramente no exterior da efetividade restante, figuras heróicas da cavalaria e aventuras, e sim liga os feitos das mesmas a grandes pontos centrais lendários, a personagens históricas destacadas, a lutas penetrantes da época e alcança, assim, pelo menos de modo muito geral, uma base que é indispensável à epopéia. Mas também estas bases são de novo em grande parte lançadas no que é fantástico e não conquistam aquela [409] intuitibilidade objetiva claramente executada, por meio da qual a epopéia homérica se distingue diante de todas as outras. Além disso, na semelhança com a qual os franceses, os ingleses, os alemães e em parte os espanhóis elaboram as mesmas matérias, se perde, pelo menos relativamente, o que é propriamente nacional, que constituía nos indianos, nos persas, nos gregos, nos celtas etc. o núcleo épico firme do conteúdo e da exposição. — No que se refere ao detalhe, não posso aqui, porém, me dedicar a caracterizar e a julgar obras isoladas e, por isso, pretendo apenas indicar os círculos maiores nos quais se movem, segundo a matéria, as mais importantes destas epopéias de cavalaria.

Uma *primeira* forma principal é fornecida por Carlos Magno com seu pariato na luta contra os sarracenos e os pagãos. Neste círculo lendário franco a cavalaria feudal constitui uma base principal e se ramifica variadamente em poemas cuja matéria a mais distinta é constituída pelos feitos de um dos doze heróis, como, por exemplo, de Rolando ou de Doolin de Mainz e outros. Na França, particularmente, foram compostos muitos destes poemas, durante o reinado de Felipe Augusto. — Um *segundo* círculo de lendas encontra a sua origem na Inglaterra e tem como objeto os feitos do rei Arthur e [dos cavaleiros] da Távola Redonda. Histórias lendárias, a cavalaria normanda-inglesa, a

84. *Romanzenartig* remete ao romance medieval, ao passo que *Romanhaft*, ao romance, no moderno sentido da palavra (N. da T.).

servilidade feminina, a fidelidade dos vassallos se misturam aqui obscura e fantasticamente com a mística cristã alegórica, na medida em que uma finalidade principal de todos os feitos dos cavaleiros consiste na procura do Santo Graal, uma taça com o sangue sagrado de Cristo, em torno do qual se geram as tramas as mais variegadas de aventuras, até que toda a irmandade foge para o padre João na Abissínia. Ambas as matérias encontraram o seu desenvolvimento o mais rico particularmente no norte da França, na Inglaterra e na Alemanha. – Mais arbitrário, por fim, de conteúdo menor e com mais exageros do heroísmo cavaleiro, em feitiçaria e em representações fabulosas sobre o oriente, se mostra um *terceiro* círculo dos poemas dos cavaleiros, que [410] apontam, segundo o seu primeiro nascimento, para Portugal ou Espanha e possuem como heróis principais a grande família de Amadis⁸⁵.

Mais prosaico e abstrato, *em segundo lugar*, são os grandes poemas alegóricos apreciados particularmente no norte da França no século XIII e dos quais quero apenas indicar o conhecido *Romance da Rosa*⁸⁶. Podemos colocar ao lado dele, por oposição, as variadas anedotas e narrativas maiores, os assim denominados *fábulas e contos*⁸⁷, que retiram a sua matéria mais da efetividade do cotidiano e que tratam, em parte em tom cômico em parte em tom trágico, ora em prosa ora em versos, dos cavaleiros, dos religiosos, dos cidadãos das cidades, sobretudo de poemas de rompimentos de amor e de adultérios – um gênero que Boccaccio levou à perfeição no modo o mais puro com espírito mais cultivado.

Um *último* círculo, por fim, se volta com um conhecimento aproximado para a epopéia homérica e virgiliana, para as antigas lendas e para a história dos antigos e canta, no modo imutável da epopéia dos cavaleiros, também os feitos dos heróis troianos, a fundação de Roma por Enéias, a aventura de Alexandre⁸⁸ e outras coisas do gênero.

Julgo que isso é o suficiente sobre a poesia épica da Idade Média.

γ) Num *terceiro* grupo principal, do qual eu ainda quero tratar, o estudo rico e influente da literatura *antiga* abre o ponto de partida para o gosto artístico mais puro de uma nova cultura [*Bildung*], em cujo aprendizado, apropriação e fusão, todavia, muitas vezes se nota a falta daquela criação originária que podemos admirar nos indianos, nos árabes, bem como em Homero e na Idade

85. *Amadis*, romance de cavalaria espanhol, derivado do ciclo bretão, surgido em 1508 em Saragoz, inspirado em uma versão portuguesa. Existe um original picardo (N. da T.).

86. Em francês no original: "*Roman de la Rose*" (N. da T.).

87. Em francês no original: "*fabliaux e contes*" (N. da T.).

88. Alusão, sem dúvida, a *Alexanderlied* de Lamprecht (meados do século XII) e à *Eneida* de Heinrich von Veldeke (fim do século XII) (N. da T.).

Média. No desenvolvimento multifacetado, segundo o qual nesta época da renovação das ciências e de sua influência sobre as literaturas nacionais se desenvolve na efetividade a religião, os estados do Estado [*Staatszuständen*], os costumes, as relações sociais etc., também a poesia épica [411] apreende tanto o conteúdo o mais variado quanto as múltiplas formas, cujo decurso histórico eu apenas posso reconduzir brevemente para os traços de caracteres os mais essenciais. A este respeito podem ser ressaltadas as seguintes diferenças essenciais.

α) *Em primeiro lugar*, é ainda a *Idade Média* que até aqui fornece as matérias para a epopéia, embora as mesmas sejam apreendidas e expostas num novo espírito penetrado pela cultura [*Bildung*] segundo os antigos. Aqui a poesia épica se mostra atuante particularmente em *duas* direções.

De um lado, a saber, a consciência que progride no tempo é necessariamente levada a tornar ridícula a arbitrariedade nas aventuras medievais, o fantástico e o exagero da cavalaria, a formalidade na autonomia e na singularização subjetiva dos heróis no interior de uma efetividade que se abriu para uma riqueza maior de estados e interesses nacionais e, com isso, traz à intuição, sob o ponto de vista do *cômico*, o mundo inteiro, por mais que o eco nele permaneça ressaltado com seriedade e predileção. Anteriormente já apresentei *Ariosto* e *Cervantes* (vol. II, pp.326-327) como os pontos culminantes desta concepção rica de espírito de todo o ser da cavalaria. Por isso, pretendo agora apenas chamar a atenção para a elegância brilhante, para o encanto e o chiste, a graciosidade e a ingenuidade vigorosa com os quais *Ariosto*, cujo poema ainda se move no centro das finalidades poéticas da Idade Média, deixa que se dissolva em brincadeira, de modo oculto, o fantástico por meio de coisas inacreditáveis e loucas, ao passo que o romance mais profundo de *Cervantes* já deixa a cavalaria como um passado atrás de si, o qual, por conseguinte, apenas pode penetrar como imaginação isolada e como loucura fantástica na prosa e no presente reais da vida, porém, segundo seus grandes e nobres lados, também igualmente desponta novamente acima do que é em parte acanhado, estúpido, em parte sem consciência [*Gesinnungslose*] e [412] subordinado nesta efetividade prosaica e coloca vivamente diante dos olhos as deficiências da mesma.

Como representante de uma *segunda* direção, que logo se tornou famoso, pretendo apenas mencionar *Tasso*. Em sua *Jerusalém Libertada* vemos escolhida como ponto central, sem nenhum ingrediente de humor cômico, à diferença de *Ariosto*, a grande finalidade comum da cavalaria cristã, a libertação do Santo Sepulcro, esta peregrinação das cruzadas e, segundo a predileção de *Homero* e *Virgílio*, vemos ser constituído com entusiasmo, esforço e estudo uma epopéia artística que deveria ela mesma ser colocada ao lado daqueles modelos. E sem

dúvida encontramos aqui, afora um interesse efetivo, sagrado, em parte também nacional, uma espécie de unidade, de desdobramento e de acabamento do todo tal como a exigimos acima; igualmente uma eufonia sedutora de estâncias⁸⁹, cujas palavras melódicas ainda agora vivem na boca do povo; contudo, o que mais falta justamente a este poema é a originalidade que pudesse fazer dele o livro fundamental de toda uma nação. Em vez de a obra, tal como ocorria em Homero, a saber, como *epos* propriamente dito, encontrar a *palavra* para tudo o que a nação é em seus feitos, e expressar de uma vez por todas esta palavra em simplicidade imediata, esta epopéia aparece como um poema [*Poem*], isto é, como um acontecimento *feito poeticamente* [*poetisch*], e se contenta e se satisfaz especialmente com a formação artística da linguagem e da Forma em geral belas, que são em parte lírica em parte epicamente descritivas⁹⁰. Por isso, por mais que Tasso, no que se refere à ordenação da matéria épica, tenha tomado Homero como modelo, é, todavia, principalmente a influência de Virgílio que reconhecemos em todo o espírito da concepção e da exposição, o que não necessariamente se põe como vantagem do poema.

Às mencionadas grandes epopéias, que têm em sua base uma formação clássica, se liga, em terceiro lugar, *Os Lusíadas* de Camões. Com esta [413] obra inteiramente nacional, segundo a matéria, na medida em que canta os audaciosos feitos marítimos dos portugueses, já saímos da Idade Média propriamente dita e somos conduzidos a interesses que anunciam uma nova era. Mas também aqui, independentemente do fogo do patriotismo bem como da unidade epicamente acabada e da vitalidade das descrições em geral extraídas da própria intuição e da experiência de vida, se faz sentir a cisão entre o objeto nacional e uma formação artística emprestada em parte dos antigos, em parte dos italianos, o que tira dela a impressão da originalidade épica.

ββ) Os fenômenos essencialmente novos, porém, na fé religiosa e na efetividade da vida moderna encontram a sua origem no princípio da *Reforma*, embora toda a direção que nasce desta intuição de vida modificada, seja mais favorável à lírica e à poesia dramática do que à epopéia propriamente dita. Mas a epopéia artística religiosa festeja também neste círculo um rebento posterior, principalmente no *Paraíso Perdido* de Milton e no *Messias*

89. Estância é uma décima que se divide em duas partes, como segue: quatro versos — seis versos — cinco versos. Os gregos denominavam-na *stasimo*. O nome português vem do italiano *stanza*, derivado de *stare*, estar, parar, findar, pois a estância deve ter um sentido completo (N. da T.).

90. Note-se, neste período, como Hegel joga com o contraste entre a característica própria da epopéia, que deriva de *epos*, que significa dizer o que a coisa é em sua objetividade, e a operação de produção, própria da poesia em geral como um *poiein*, que pode, por vezes, comportar um certo grau de artificialidade, ou seja, ser algo apenas *feito* ou *inventado* (N. da T.).

de Klopstock. No que se refere a *Milton*, também ele se apresenta, na verdade, como modelo apreciável em uma formação adquirida pelo estudo dos antigos e numa elegância correta da expressão para a sua época, mas na profundidade do Conteúdo, na energia, na invenção original e na execução e, particularmente, na objetividade épica, ele se encontra pura e simplesmente atrás de Dante. Pois, por um lado, o conflito e a catástrofe do *Paraíso Perdido* tomam uma direção para o caráter dramático, por outro lado, como já observei ocasionalmente acima, o impulso lírico e a tendência didático-moral constituem um traço fundamental peculiar, que está bastante afastado do objeto, segundo sua forma originária. — Já tratei também de uma cisão análoga entre a matéria e a formação da época, que espelha epicamente a mesma, em relação a *Klopstock*, junto ao qual, além disso, ainda se torna visível a aspiração constante de produzir para o seu objeto, por meio de [414] uma retórica elevada da sublimidade, também no leitor o mesmo reconhecimento da dignidade entusiasmada e sagrada, às quais o poeta ele mesmo havia se elevado. — Segundo um outro lado, algo semelhante ocorre também, em certa medida, de modo essencial, com a *Henriada* de Voltaire. Pelo menos também aqui a poesia permanece tanto mais algo feito quanto a matéria, tal como eu já havia dito, não se mostra apropriada para a epopéia originária.

yy) Se procurarmos na época recente por exposições verdadeiramente épicas, temos de nos dirigir para um outro círculo do que o da epopéia propriamente dita. Pois todo o estado de mundo atual assumiu uma forma que em sua ordem prosaica se coloca diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopéia, ao passo que as revoluções, às quais estiveram submetidas as relações efetivas dos Estados e dos povos, ainda estão demasiadamente presentes na recordação como vivências efetivas para poderem suportar a Forma artística épica. Por isso, a poesia épica fugiu dos grandes eventos populares para a limitação de estados domésticos privados no campo e em pequenas cidades, a fim de encontrar aqui as matérias que pudessem se adaptar a uma exposição épica. Desse modo, particularmente entre nós alemães, a epopéia se tornou *idílica*, na medida em que deixou para trás o idílio propriamente dito em sua sentimentalidade adocicada e enfraquecimento. Como exemplo próximo de uma epopéia idílica quero apenas recordar a *Luise de Voss*, bem como, sobretudo, a obra prima de Goethe, *Hermann e Dorotéia*. Aqui, na verdade, nos é dada a visão do pano de fundo do maior acontecimento mundial de nosso tempo, ao qual então se ligam imediatamente os estados do taberneiro e de sua família, do pastor e do farmacêutico, de modo que, uma vez que a cidadezinha do campo não aparece

em suas relações políticas, encontramos um salto injustificado e podemos perder a [415] mediação da conexão; mas justamente por meio da exclusão deste elo de ligação o todo conserva seu caráter peculiar. Pois, magistralmente, Goethe situou a Revolução inteiramente numa distância, embora ele soubesse utilizá-la de modo muito feliz como ampliação do poema, e apenas introduziu na ação os estados da mesma que, em sua humanidade simples, se ligassem sem coação àquelas relações e situações domésticas e urbanas. Mas a questão principal é que Goethe soube, para esta obra, inventar e expor, no centro da efetividade moderna, traços, descrições, estados e enredamentos que em seu âmbito novamente tornam vivos o que pertence ao encanto intransitório nas relações humanas originárias da *Odisséia* e nos quadros patriarcais do Antigo Testamento.

Para os outros círculos da atual vida nacional e social, por fim, abriu-se no campo da poesia épica um espaço ilimitado para o *romance*, o *conto* e a *novela*, cuja ampla história de desenvolvimento, desde a sua origem entrando no nosso presente, eu aqui, contudo, não sou capaz de continuar acompanhando em seus contornos os mais gerais.

II. A poesia lírica

Como atividade poetizante [*dichterich*], a fantasia poética [*poetische*] não nos coloca diante dos olhos, tal como o plástico [*Plastik*], a coisa mesma em sua realidade exterior, mesmo que ela tenha sido produzida pela arte, mas fornece apenas uma intuição e sentimento *interiores* da mesma. Já pelo lado deste modo de produção universal, é a *subjetividade* do criar e do configurar espirituais que se mostra a si mesma na exposição a mais intuível, diante das artes plásticas, como o elemento destacado. Se a poesia épica traz diante de nossa representação intuitiva o seu objeto — ou em sua universalidade substancial [416] ou em espécie adequada à escultura ou pictórica —, como aparição viva, então desaparece, pelo menos na altura desta arte, o sujeito que representa e sente em sua atividade poética diante da objetividade daquilo que ele coloca para fora a partir de si. Desta exteriorização de si mesmo pode se livrar completamente aquele elemento da subjetividade apenas pelo fato de que, por um lado, acolhe *em si mesmo* todo o mundo dos objetos e das relações e deixa que seja penetrado pelo interior da consciência singular, por outro lado, libera o ânimo concentrado em si mesmo, abre o ouvido e o olho, eleva o sentimento meramente turvo para a intuição e representação e empresta palavras e linguagem a este interior preenchido, a fim

de se expressar como interioridade. Quanto mais este modo da comunicação for excluído da coisalidade [*Sachlichkeit*] da arte épica, tanto mais a Forma subjetiva da poesia tem de se configurar por si mesma, justamente por causa desta exclusão mesma, de modo independente da epopéia em um círculo próprio. O espírito desce em si mesmo desde a objetividade do objeto, olha para a própria consciência e fornece satisfação à necessidade, em vez de tornar passível de exposição para a realidade da coisa a presença e a efetividade da mesma e, com isso, o conteúdo e a atividade da vida interior mesma no ânimo *subjetivo*, na experiência do coração e da reflexão da representação. Mas, na medida em que esta pronúncia [*Aussprechen*], a fim de não permanecer a expressão [*Ausdruck*] contingente do sujeito como tal segundo seu sentir e representar imediatos, se torna linguagem do interior *poético*, então as intuições e os sentimentos, por mais que pertençam peculiarmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva [*schildert*] como sendo seus, devem conter todavia uma validade universal, isto é, eles devem ser sentimentos e considerações verdadeiros em si mesmos, para os quais a poesia também inventa e encontra vivamente a expressão adequada. Se, por conseguinte, [417] já podem desafogar o coração a dor e o prazer apreendidos, descritos e pronunciados com palavras, então a efusão poética pode certamente exercer o mesmo serviço, mas ela não se limita ao emprego deste remédio caseiro; sim, ela tem, ao contrário, um ofício mais elevado: a saber, não a tarefa de livrar o espírito *do* sentimento, mas de livrá-lo *no* mesmo. O domínio cego da paixão reside na sua unidade turva destituída de consciência com o ânimo inteiro, o qual não pode chegar desde si para a representação e a expressão de si mesmo. A poesia certamente livra o coração deste aprisionamento, na medida em que ela deixa que ele se torne objetual [*gegenständlich*], mas ela não permanece no mero expulsar do conteúdo de sua união imediata com o sujeito, porém faz disso um objeto purificado de toda a contingência das disposições, no qual o interior livrado retorna ao mesmo tempo, em autoconsciência satisfeita, livremente para si mesmo e está junto a si mesmo. Inversamente, todavia, este objetivar-se primeiro não pode progredir para tão longe que exponha a subjetividade do ânimo e da paixão como em atividade e *ação* práticas, isto é, no regresso do sujeito a si mesmo em seu ato efetivo. Pois a realidade mais próxima do interior é ainda a interioridade mesma, de modo que todo sair de si mesmo tem apenas o sentido da libertação da concentração imediata – tanto muda quanto destituída de representação – do coração, o qual se abre para a expressão de si mesmo e, portanto, apreende e exterioriza o que antes era apenas sentido na Forma de intuições e representações autoconscientes. – Com isso, a esfera e a tarefa da poesia lírica são essencialmente determinadas na sua diferença em relação à poesia épica e dramática.

Pois no que concerne à *divisão deste* novo âmbito, para chegarmos imediatamente à consideração mais precisa, podemos aqui seguir o mesmo percurso que prescrevi para a arte da poesia épica.

[418] *Em primeiro lugar*, pergunta-se sobre o carácter *universal* da lírica.

Em segundo lugar, devemos nos voltar para as determinações *particulares*, as quais, no que se refere ao poeta lírico, devem levar em consideração a obra de arte lírica e as espécies da mesma e,

Em terceiro lugar, devemos concluir com algumas observações sobre o desenvolvimento *histórico* desse gênero.

No todo, contudo, quero ser breve aqui por causa de um duplo motivo: por um lado, porque temos de conservar para nós ainda o espaço necessário para a explicação do campo dramático, por outro lado, porque devo me restringir inteiramente aos pontos de vista universais, posto que o detalhe assume mais do que na épica um papel maior na particularidade e na sua multiplicidade incalculável e poderia ser tratado com maior amplitude e completude apenas no caminho histórico⁹¹, o que não é aqui nossa tarefa.

1. Carácter universal da lírica

O que conduz à poesia épica é a necessidade de ouvir a coisa [*Sache*], a qual desdobra diante do sujeito a totalidade fechada por si mesma como uma totalidade objetiva em si mesma; na lírica, ao contrário, se satisfaz a necessidade inversa de se expressar a *si* e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo. No que se refere a esta efusão, os pontos mais importantes de que se trata são:

Em primeiro lugar, o *conteúdo* em que o interior sente a *si* e se leva à representação;

Em segundo lugar, a Forma por meio da qual a expressão desse conteúdo se torna poesia lírica;

Em terceiro lugar, o estágio da consciência e da formação a partir da qual o sujeito lírico dá a conhecer seus sentimentos e representações.

[419] a. O conteúdo da obra de arte lírica

O *conteúdo* da obra de arte lírica não pode ser o desenvolvimento de uma ação objetiva em sua conexão que se amplia em um reino mundano, e sim

91. *Historisch*: a palavra tem aqui um sentido restritivo, próximo ao que é empírico (N. da T.).

o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência em tal Conteúdo. Por meio deste princípio, que reside no lírico, da particularização [*Besonderung*], da particularidade [*Partikularität*] e da singularidade, o conteúdo pode ser da maior multiplicidade e atingir todas as direções da vida nacional, todavia, com a diferença essencial de que, se a epopéia desdobra em uma única e mesma obra o espírito do povo [*Volksgeistes*] em seu ato e condicionalidade efetivos, o Conteúdo mais determinado do poema lírico se limita a algum lado particular ou pelo menos não pode chegar à completude e desdobramento explícitos que a epopéia deve possuir a fim de levar a cabo a sua tarefa. A lírica inteira de um povo pode, por conseguinte, percorrer a totalidade dos interesses, das representações e dos fins nacionais, mas não o poema lírico singular. As bíblias poéticas, tal como as encontramos na poesia épica, não têm de ser apresentadas pela lírica. Ao contrário, a lírica goza da vantagem de poder ser criada em quase todos os períodos do desenvolvimento nacional, ao passo que a epopéia autêntica permanece ligada a determinadas épocas originárias e é bem-sucedida apenas de modo deficiente em dias mais tardios do desenvolvimento prosaico.

α) No interior desta singularização se encontra, de um lado, o *universal* como tal, o elemento mais elevado e mais profundo da crença, do representar e do conhecimento humanos: o Conteúdo essencial da religião, da arte, sim, mesmo dos pensamentos científicos, na medida em que os mesmos ainda se submetem à Forma da representação e da intuição e penetram no |420| sentimento. Pontos de vista universais, o substancial de uma visão de mundo [*Weltanschauung*], as concepções [*Auffassungen*] mais profundas das relações mais penetrantes da vida não são, por isso, excluídos da lírica, e uma grande parte do conteúdo, ao qual fiz menção por ocasião das espécies menos perfeitas da epopéia (vol. IV, pp. 87-90), coincide uniformemente com este novo gênero.

β) A esta esfera do universal em si mesmo se junta então, *em segundo lugar*, o lado da *particularidade*, a qual pode, em parte, se entrelaçar com o substancial de tal modo que qualquer situação, sentimento, representação singulares etc. são apreendidos em sua essencialidade mais profunda e, com isso, expressos eles mesmos de maneira mais substancial. Este é inteiramente o caso, por exemplo, em Schiller, tanto nos poemas líricos autênticos quanto nas baladas, a respeito das quais quero lembrar apenas a descrição grandiosa do coro das Eumênides no *Grous de Íbico*⁹², a qual não é nem dramática nem épica,

92. Os *Grous de Íbico* [*Die Kraniche des Ibikus*] é uma balada de 1797. O caráter lírico da descrição

mas lírica⁹³. De outro lado, a ligação pode se realizar de tal modo, que uma multiplicidade de traços, estados, disposições, eventos particulares etc. se enfileiram como testemunhos efetivos para pontos de vista e pronúncias de amplo alcance e se entrelaçam vivamente com o universal. Na elegia e na epístola⁹⁴, por exemplo, esta espécie de junção é empregada, em geral, muitas vezes na consideração reflexionante do mundo.

γ) Na medida em que na lírica, por fim, é o *sujeito* que se expressa, pode ser suficiente para o mesmo, em compensação, primeiramente o conteúdo mais fútil. Então, a saber, o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, torna-se o Conteúdo propriamente dito, de modo que se trata apenas da alma do sentimento e não do objeto mais preciso. A disposição a mais fugidia do instante, a exultação do coração, os lampejos de amenidades e gracejos despreocupados que rapidamente se apagam, a tristeza e melancolia, a lamúria, enfim, a gradação inteira do sentimento é retida em seus movimentos momentâneos ou ocorrências subjetivas singulares sobre os |421| objetos os mais diversos e é tornada duradoura por meio da expressão. Aqui no campo da poesia ocorre algo semelhante àquilo que mencionei anteriormente no que se refere à pintura de gênero (vol. II, pp. 332-333). O conteúdo, os objetos, são o que é inteiramente contingente, e trata-se apenas ainda da concepção e da exposição subjetivas, cujo encanto pode residir na poesia lírica em parte no alento suave do ânimo, em parte na novidade dos modos impressionantes da intuição e no chiste de movimentos e desfechos surpreendentes.

b. A Forma da obra de arte lírica

Em segundo lugar, no que concerne em geral à *Forma*, por meio da qual um tal conteúdo se torna obra de arte lírica, o indivíduo constitui aqui, em seu representar e perceber interior, o ponto central. O todo toma, por conseguinte, o seu começo no coração e no ânimo e, mais precisamente, na disposição e na situação particular do poeta, de modo que o Conteúdo [*Gehalt*] e a conexão dos lados particulares, para os quais o conteúdo [*Inhalt*] se desenvol-

das Eumênides ou Erínias, que surgem para vingar o assassinato do cantor Íbico, reside nos traços subjetivos, misteriosos e assustadores ressaltados por Schiller nas estrofes 13-18. Por outro lado, as Eumênides encontram nos grous, que acompanhavam Íbico em sua viagem para Corinto e testemunharam a sua morte, uma imagem objetiva de sua presença. No fim do poema, os grous, como signo da força das Eumênides, escurecem o céu de Corinto e então o assassino se entrega por si mesmo (N. da T.).

93. Hegel coloca-se aqui na direção oposta à tradição que considera sobretudo a balada épica, lírica e dramática ao mesmo tempo (N. da T.).

94. Composição poética em verso ou prosa de temática diversa, elaborada em feitiço de carta. Esse tipo de escrita se tornou modelar com a *Epistola ad Pisones* de Horácio (N. da T.).

ve, não permanecem sustentados objetivamente por si mesmos como conteúdo substancial ou pela sua aparição exterior como ocorrência individual fechada em si mesma, mas pelo sujeito. Por isso, o indivíduo deve aparecer em si mesmo de modo poético, rico em fantasia, pleno de sentimento ou grandioso e profundo em considerações e pensamentos, e sobretudo aparecer autonomamente em si mesmo como um mundo interior fechado por si mesmo, do qual estão eliminados a dependência e o mero arbítrio da prosa. — O poema lírico alcança, por meio disso, uma unidade inteiramente diferenciada da epopéia, a interioridade, a saber, da disposição ou da reflexão, a qual se desfaz em si mesma, se reflete no mundo exterior, se retrata [*schildert*], se descreve ou, aliás, se ocupa com algum objeto e, nesse interesse subjetivo, detém o direito de começar e de terminar quase onde quiser. Horácio, por exemplo, muitas vezes se encontra no final, onde se deveria supor, segundo o modo de representação e a espécie da exteriorização comuns, [422] que a coisa deveria apenas então ter corretamente o seu começo, isto é, ele descreve, por exemplo, apenas os seus sentimentos, as ordens, os preparativos para uma festa, sem que possamos experimentar o decurso e o sucesso da mesma. De igual maneira, a espécie da exposição, o estado individual do ânimo, o grau da paixão, a intensidade, a efervescência e a alternância ou o repouso da alma e a quietude da consideração que progride lentamente fornecem as normas das espécies as mais diversas para o progresso interior e para a conexão. Em geral, portanto, apenas pouco de firme e de penetrante pode ser estabelecido no que concerne a todos esses pontos, por causa da mutabilidade diversamente determinável do interior. Como as diferenças mais precisas, quero ressaltar apenas as seguintes.

α) Assim como encontramos na epopéia muitas espécies propensas ao tom lírico da expressão, também a lírica pode tomar como objeto seu e como Forma sua um *acontecimento* épico segundo o Conteúdo e a aparição exterior e, nessa medida, se aproximar do épico. Cantos heróicos, romances [*Romanzen*], baladas, por exemplo, pertencem a esse âmbito. A Forma para o todo é, nestas espécies, em parte narrativa, na medida em que o curso e o decurso de uma situação e um acontecimento, uma mudança, são narrados no destino da nação etc. Por outro lado, todavia, o tom fundamental permanece inteiramente lírico; pois a questão principal não é a descrição e a ilustração do acontecimento real, e sim, inversamente, o modo de apreensão e o sentimento do sujeito, a disposição alegre ou plangente, animada ou oprimida, que ressoa através do todo, e de igual maneira o efeito, para o qual uma tal obra é poetizada, pertence também inteiramente à esfera lírica. O que o poeta, a saber, intenciona

produzir no ouvinte é a mesma disposição do ânimo em que é colocado pela evento narrado e que ele, por conseguinte, introduziu inteiramente [423] na representação [*Darstellung*]. Ele expressa a sua melancolia, a sua tristeza, a sua serenidade, o seu fervor patriótico etc. em uma ocorrência análoga de um modo que não é o evento mesmo que constitui o ponto central, e sim a situação do ânimo que nele se reflete, donde ele então também ressalta e descreve com plenitude de sentimento preferencialmente apenas aqueles traços que são consonantes com seu movimento interior e, na medida em que eles o expressam do modo o mais vivo, são capazes no mais das vezes de despertar o mesmo sentimento [*Gefühl*] também no ouvinte. Assim certamente o conteúdo é épico, mas o tratamento lírico.

No que concerne ao que é mais preciso, situa-se aqui:

αα) Em primeiro lugar, o *epigrama*, se ele, a saber, não diz apenas de modo inteiramente breve e objetivo como inscrição o que é a coisa, mas se se junta a esta sentença algum sentimento e o conteúdo, desse modo, é retirado de sua realidade objetiva [*sachlichen*] e introduzido no interior. Então, a saber, o sujeito não renuncia mais diante do objeto, e sim faz valer inversamente justamente a si mesmo no mesmo, seus desejos no que concernem a ele mesmo, seus gracejos subjetivos, suas associações perspicazes e idéias subjetivas [*Einfälle*] inesperadas. Já a antologia grega contém muitos epigramas chistosos semelhantes que não retêm mais o tom épico; e também em época recente encontramos, o que deve ser aqui acrescentado, coisas semelhantes nos franceses, nas *Couplets*⁹⁵ pican-tes, como por exemplo ocorrem de maneira tão constante nos seus *Vaudevilles*⁹⁶ e em nós alemães nos epigramas⁹⁷, nos xênios⁹⁸ etc. Também epítáfios podem assumir este caráter lírico no que concerne ao sentimento predominante.

ββ) *Em segundo lugar*, de igual modo a lírica se expande também para a narrativa descritiva. Como a Forma mais próxima e simples quero neste

95. Em francês no original: versos destinados a serem cantados, que se intercalam nas cenas cômicas, nos atos dos *vaudevilles* (N. da T.).

96. *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.).

97. *Sinngedichte* literalmente: "poemas de sentido". Trata-se de uma palavra criada por poetas barrocos para designar epigramas que tomam por vezes a forma de distícos, mas podem também ser mais longos (N. da T.).

98. Xênios são epigramas escritos em comum por Goethe e Schiller. O termo — que significa "presente" — é tirado de um dos livros de epigramas do poeta Marcial (N. da T.).

círculo mencionar apenas os *romances* [*Romanzen*]⁹⁹, na medida em que eles expõem singularmente as cenas as mais diversas de um acontecimento e então progressivamente cada uma por si mesma em plena afinidade com a descrição, de modo rápido, em traços principais comprimidos. [424] Esta apreensão firme e determinada do característico propriamente dito de uma situação e a ênfase aguda na participação plenamente subjetiva ocorrem particularmente nos espanhóis de maneira nobre e emprestam a seus romances narrativos um grande efeito. Nestas pinturas líricas dissemina-se uma certa claridade que pertence mais à exatidão claramente separadora da intuição do que da interioridade do ânimo.

γγ) As *baladas*, ao contrário, mesmo que numa medida menor do que na poesia épica propriamente dita, abrangem, no mais das vezes, a totalidade de um evento fechado em si mesmo, cuja imagem elas projetam geralmente também apenas nos momentos mais decisivos. Ao mesmo tempo, deixam que se imponham de modo mais pleno e todavia mais concentrado e íntimo a profundidade do coração, o qual se entretence inteiramente com isso, e o tom do ânimo da lamúria, da tristeza, da alegria etc. Os ingleses possuem, principalmente desde a época originária a mais primeva de sua poesia, muitos desses poemas; em geral, a poesia popular gosta de contar semelhantes histórias e colisões na maioria das vezes infortunadas no tom do sentimento horrível que oprime o peito com medo e sufoca a voz. Todavia, também em tempo recente conquistaram em meio a nós uma maestria neste campo *Bürger*¹⁰⁰ e então sobretudo *Goethe* e *Schiller*. Bürger, por meio de sua ingenuidade familiar; Goethe em toda a clareza intuitiva, por meio da alma mais íntima, a qual perpassa o todo líricamente, e Schiller, novamente, por meio da elevação e do sentimento grandiosos pelos pensamentos fundamentais, os quais ele quer dizer na Forma de um evento todavia completamente lírico, a fim de colocar o coração do ouvinte, desse modo, em um movimento igualmente lírico do ânimo e da consideração.

β) De modo mais explícito ressalta-se então, *em segundo lugar*, já o elemento subjetivo da poesia lírica, se alguma ocorrência, como situação efetiva, se torna para o poeta mera ocasião de exteriorizar *a sí* nisso ou a partir disso. Este é o caso nos assim chamados *poemas de ocasião*. Assim [425] cantaram,

99. O termo romance é aqui referido aos poemas líricos ou narrativos, elaborados na Alta Idade Média. Ou seja, não se refere ao sentido moderno da palavra "romance", em alemão: "Roman" (N. da T.).

100. Gottfried August Bürger, 1747 - 1794, poeta alemão que compôs baladas de inspiração popular. Autor de *Leonore* (1773), dentre outros (N. da T.).

por exemplo, já Calinos¹⁰¹ e Tirteu¹⁰² suas elegias de guerra de estados efêvos, dos quais tomaram o seu ponto de partida e para os quais queriam entusiasmar, embora a sua individualidade subjetiva, o seu próprio coração e ânimo ainda apareçam pouco. Também os cantos de louvor [*Preisgesänge*] pindáricos encontraram em disputas e vitórias determinadas nas relações particulares dos mesmos a sua oportunidade mais precisa; e mais ainda se vê em muitas odes de Horácio um motivo especial, sim, a intenção e os pensamentos: também eu quero fazer a partir disso um poema como este homem instruído e famoso. Todavia, foi Goethe que teve no mais das vezes em tempo recente uma predileção por este gênero, pois de fato cada ocorrência da vida se tornava para ele imediatamente um poema.

αα) Se a obra de arte lírica não deve, todavia, se tornar dependente da oportunidade exterior e dos fins, os quais residem na mesma, mas estar aí como um todo autônomo por si mesmo, então pertence a isso essencialmente que o poeta utilize a ocasião apenas como oportunidade, a fim de expressar em geral a si mesmo, sua disposição, sua alegria, sua tristeza ou modo de pensar e ponto de vista sobre a vida. A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [*Stoffs*] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações. Quando, por exemplo, Píndaro era convidado a cantar um vitorioso nas disputas, ou quando o fazia por impulso próprio, ele apoderava-se de tal maneira do seu objeto que a sua obra não era um poema *sobre* o vitorioso, mas uma efusão que ele cantara a partir de si mesmo.

[426] ββ) No que diz respeito à espécie de exposição mais precisa de um tal poema de ocasião, a mesma pode sem dúvida tomar, por um lado, a sua matéria [*Stoff*] e caráter mais determinados, bem como a organização interior da obra de arte, a partir da efetividade real do acontecimento ou do sujeito assumidos como conteúdo. Pois justamente este conteúdo é aquilo a partir do que o ânimo poetizante se quer mostrar movido. Como exemplo mais distinto, embora também extremo, preciso lembrar apenas o *Canto do Sino* de

101. Calinos de Éfeso, poeta grego da Antigüidade, provavelmente do século VII a.C. Embora tenham sido conservados apenas alguns fragmentos de sua obra, é atribuído a ele a forma dos versos elegíacos (N. da T.).

102. Escritor grego do século VIII a.C. Autor de cantos de guerra e de elegias (N. da T.).

Schiller, o qual coloca as etapas exteriores no ofício da fundição de sinos como os pontos de sustentação essenciais para o curso do desenvolvimento de todo o poema e apenas então permite que se ligue a ele primeiro as efusões correspondentes do sentimento bem como as considerações diversas sobre a vida e outras descrições de estados humanos¹⁰³. De outro modo também Píndaro torna emprestado do local de nascimento do vitorioso, dos atos da estirpe a que o mesmo pertence ou de outras relações da vida a ocasião mais precisa para honrar estes deuses e não quaisquer outros, para mencionar apenas estes atos e destinos, para entremear tais ditos de sabedoria etc. Por outro lado, todavia, o poeta lírico é aqui de novo inteiramente livre, na medida em que não é a ocasião exterior como tal, mas ele *mesmo*, com o seu interior, que se torna objeto e, por isso, torna dependente, a partir de um ponto de vista subjetivo particular e da disposição do ânimo poético, quais lados do objeto e em que seqüência e enredamento eles devem chegar à representação [*Darstellung*]. O grau, pois, em que a oportunidade objetiva com o seu conteúdo objetual [*sachlichen*] ou a própria subjetividade do poeta podem predominar ou ambos os lados se interpenetrarem, não pode ser indicado *a priori* segundo um critério fixo.

yy) A *unidade* lírica propriamente dita, todavia, não é fornecida pelo motivo e a realidade dele, mas pelo movimento e o modo de apreensão interiores subjetivos. Pois a disposição [427] singular ou a consideração universal a que a ocasião estimula poeticamente constitui o ponto central a partir do qual é determinado não apenas o colorido do todo, mas também a abrangência dos aspectos particulares passíveis de desdobramento, a espécie da execução e associação e assim a coesão e a conexão do poema como obra de arte. Assim, por exemplo, Píndaro tem nas mencionadas relações de vida objetivas de seus vencedores, os quais ele canta, um núcleo real para a articulação e o desdobramento; nos poemas isolados, todavia, são sempre outros pontos de vista, uma outra disposição do ânimo – por exemplo, da advertência, do consolo, da elevação – que ele faz predominar e os quais, embora pertençam unicamente ao poeta como sujeito poético, inspiram a ele justamente a abrangência daquilo que ele quer indicar, executar e negligenciar nos acontecimentos, bem como a espécie do elucidação e da associação de que ele deve se servir para o efeito lírico intencionado.

103. *Das Lied von der Glocke*. Trata-se de um longo poema de Schiller de 31 estrofes, do ano de 1799. Hegel refere-se aos dois âmbitos interrelacionados do poema: a constituição ou a fabricação de um sino, desde as várias etapas exigidas, e a vida de uma coletividade ou comunidade, em cujo centro se coloca o sino como instrumento religioso. Os seguintes versos da estrofe trinta exprimem bem essa relação: "Apenas a coisas sérias e eternas/ Seja consagrada a sua boca de metal/ De hora em hora em movimentos rápidos/ Ele toca em vôo o tempo". (N. da T.)

γ) *Em terceiro lugar*, contudo, o poeta lírico autêntico não precisa tomar como ponto de partida acontecimentos exteriores – que ele narra com plenitude de sentimento – ou circunstâncias e ocasiões reais de outro tipo – que lhe servem de impulso para a efusão –, mas ele é por si mesmo um mundo subjetivo fechado, de modo que pode procurar *em si mesmo* o estímulo e o conteúdo e, por conseguinte, pode se ater ao seu próprio coração e espírito nas situações, estados, eventos e paixões interiores. Aqui o homem se torna em sua interioridade subjetiva ele mesmo obra de arte, ao passo que ao poeta épico serve de conteúdo o herói estranho e seus feitos e acontecimentos.

αα) Mas também neste campo pode ainda surgir um elemento narrativo, tal como, por exemplo, nos muitos cantos denominados anacreônticos¹⁰⁴, os quais fornecem em acabamento amável pequenas imagens serenas de ocorrências com Eros etc. Tal ocorrência deve então ser muito mais apenas, por assim dizer, o esclarecimento de uma situação interior do ânimo. De igual maneira, [428] também Horácio em seu *Integer Vitae* emprega novamente, de outro modo, o fato de que se defronta com um lobo, mas não de modo que pudéssemos denominar o todo de poema de ocasião, porém como prova da sentença com que ele começa e da imperturbabilidade do sentimento de amor com que termina.

ββ) Em geral, a situação em que o poeta se expõe não precisa se limitar pura e simplesmente ao *interior* como tal, mas pode se mostrar como totalidade concreta e com isso também exterior, na medida em que o poeta se coloca na existência tanto subjetiva quanto real. Por exemplo, nos cantos anacreônticos há pouco mencionados, o poeta se descreve entre rosas, belas raparigas e belos rapazes, junto ao vinho e à dança no deleite sereno, sem exigências ou nostalgia, sem dever ou omissão de fins superiores, que não estão de modo algum dados aqui, tal como um herói que é desprendido e livre e, por isso, sem limitação ou carência, é apenas aquilo que ele mesmo é: um homem segundo o seu tipo próprio enquanto obra de arte subjetiva.

Também nos poemas de amor de Hafis vê-se a individualidade viva inteira do poeta, oscilando no conteúdo, na posição, na expressão, de modo que ele quase progride para o humor. Todavia, ele não possui tema particular algum para os seus poemas, imagem objetiva alguma, deus algum, mitologia alguma – sim, quando se lê esta efusão livre, sente-se que os orientais não poderiam ter pinturas e arte plástica de espécie alguma; ele avança de um objeto para o outro, transita por todos os lados, mas é sempre numa cena que o homem inteiro é colocado diante de nós, olho no olho, alma na alma, com o seu vinho, sua taberna, suas

104. Hegel se refere aqui provavelmente às *Odes*, obra apócrifa de 62 poemas de diversos autores que imitaram o estilo de Anacreonte, poeta hedonista do séc. V a.C., do qual só chegaram aos dias de hoje poucos fragmentos (N. da T.).

raparigas, sua corte etc. em bela franqueza, em puro deleite sem desejo e egoísmo. — Provas desta espécie de exposição de uma situação não só interior como também exterior podem ser indicadas do modo o mais variado. Se o poeta se coloca desse modo em seus estados subjetivos, então não estamos inclinados a conhecer as imaginações particulares, as paixões, os eventos domésticos, as histórias |429| dos primos e das primas, tal como é o caso inclusive no *Cidli* e no *Fanny* de Klopstock¹⁰⁵; mas queremos ter diante dos olhos algo de humanamente universal, para que possamos compartilhá-los pelos sentimentos de maneira poética. Segundo este lado, a lírica pode facilmente progredir para a pretensão falsa de que o subjetivo e o particular já são de interesse em si e por si mesmos. Contra isso, podemos denominar muitos dos cantos de Goethe de cantos *de sociedade*¹⁰⁶, embora Goethe não os tenha apresentado sob esta rubrica¹⁰⁷. Em sociedade não nos damos a nós mesmos; ao contrário, coloca-se em segundo plano a sua particularidade e conversa-se por meio de um terceiro, de uma história, de uma anedota, por meio dos traços característicos de outros, que apreende-se com humor particular e realizados conforme o próprio tom. Neste caso, o poeta é ele mesmo e também não o é; ele não se dá a si mesmo, mas *algo* de melhor e é, por assim dizer, um ator que desempenha infinitos papéis, que se detém aqui e acolá, que retém por um instante aqui uma cena e depois ali um agrupamento; porém, seja o que ele expuser, está ao mesmo tempo sempre enredado vivamente nisso o seu próprio interior artístico, o que ele mesmo sentiu e vivenciou.

yy) Mas se a subjetividade interior é a fonte propriamente dita da lírica, também lhe é de direito se limitar à expressão de disposições e reflexões puramente interiores etc., sem se voltar para uma situação concreta, exposta também em sua exterioridade. Nesse sentido mesmo o lari-lara inteiramente vazio e o cantar e cantarolar puramente por causa do cantar se mostram como autêntica satisfação lírica do ânimo, para o qual as palavras são em maior ou menor grau mero veículo indiferente para a exteriorização das alegrias e das dores, embora, como substituto, também convoque imediatamente o auxílio da música. Particularmente canções populares com frequência não vão além desse modo de expressão. Também nas canções goethianas, |430| nas quais já se chega, todavia, a uma expressão mais determinada, mais rica, muitas vezes o poeta não vai além de um gracejo momentâneo qualquer, do tom de uma disposição passageira, e do qual ele faz

105. Trata-se de duas odes de Klopstock: *À Fanny* e *À Cidli* (N. da T.).

106. *Gesellig*: tanto sociais quanto sociáveis. A *Geselligkeit* é uma categoria central da filosofia da história de Kant (N. da T.).

107. A afirmação de Hegel é imprecisa, pois Goethe compôs uma série de cantos intitulados justamente *Gesellige Lieder*, cujo mote é: "O que cantamos em sociedade / Penetra nos corações" (N. da T.).

uma pequena canção, uma pausa breve para assobiar. Em outros poemas, ao contrário, ele trata de disposições semelhantes com maior demora, inclusive de maneira metódica, como, por exemplo, na canção "Apostei em algo que nada valia"¹⁰⁸, onde surgem como efêmeros primeiro o dinheiro e o luxo, depois as mulheres, as viagens, a fama e a honra e finalmente a luta e a guerra e, como o refrão sempre repetido, permanece somente a serenidade despreocupada e livre. — Inversamente, neste ponto o interior subjetivo pode se estender e aprofundar, por assim dizer, para situações do ânimo da intuição a mais estupenda e das idéias que indicam para além de tudo. Deste tipo, por exemplo, é grande parte dos poemas de Schiller. O racional, o grandioso é o assunto de seu coração; todavia, ele não canta nem um objeto religioso ou substancial a modo de hino, nem aparece em ocasiões exteriores como cantor a pedido de estranhos, mas começa pelo ânimo, cujos maiores interesses para ele são os ideais da vida, da beleza, dos direitos e pensamentos imperecíveis da humanidade.

c. O ponto de vista da formação a partir da qual nasce a obra

Um *terceiro* ponto, finalmente, sobre o qual ainda temos de falar no que concerne ao caráter universal da poesia lírica, diz respeito ao estágio universal da consciência e da formação de que nasce o poema singular.

Também nessa relação a lírica assume um ponto de vista oposto ao da poesia épica. Se, a saber, exigimos para a época do florescimento da epopéia propriamente dita um estado nacional ainda não desenvolvido no todo, ainda não amadurecido para a prosa da efetividade, para a lírica, ao contrário, [431] tais épocas são particularmente propícias, as quais já produziram uma ordem tornada em maior ou menor grau acabada das relações da vida, na medida em que só nestes dias o homem singular se reflete em si mesmo perante este mundo exterior e se isola fora dele em seu interior para uma totalidade autônoma do sentir e do representar. Pois na lírica não é bem a coletividade [*Gesamtheit*] objetiva e a ação individual que fornecem a Forma e o conteúdo, e sim o sujeito enquanto sujeito. Isso não deve contudo ser entendido como se o indivíduo, a fim de poder se exteriorizar de maneira lírica, devesse se livrar de toda e qualquer conexão com os interesses e intuições nacionais e se tornar apenas independente de maneira formal [*formell*]. Do contrário, nesta autonomia absoluta restaria como conteúdo apenas a paixão inteiramente contingente e parti-

108. "Ich hab mein Sach auf Nichts gestellt" é o verso inicial do poema *Vanitas! Vanitatum Vanitas!*, composto no começo de 1806 e que integra a série dos *Cantos de Sociedade* (N. da T.).

cular [*partikulare*], o arbítrio do desejo e do prazer, e a teimosia ruim das idéias subjetivas e a originalidade bizarra ganharia o seu espaço de jogo ilimitado. A lírica autêntica, tal como toda poesia verdadeira, tem de expressar o Conteúdo verdadeiro do peito humano. Todavia, também o que é mais objetivo [*Sachlichste*] e substancial como conteúdo lírico deve aparecer como algo sentido, intuído, representado ou pensado de maneira subjetiva. Mais adiante, *em segundo lugar*, não se trata aqui apenas do mero exteriorizar a si do interior individual, da primeira palavra imediata que diz epicamente aquilo que é a coisa, e sim trata-se da expressão *plena de arte* – diversa da exteriorização contingente, habitual – do ânimo poético. Por isso, por mais que justamente a mera concentração do coração se abra para sentimentos variados e considerações mais abrangentes e o sujeito se torne consciente de seu interior poético em um mundo já prosaicamente mais marcado, a lírica reclama também uma formação adquirida para a arte, a qual deve surgir igualmente como a vantagem e a obra autônoma do dom natural subjetivo elaborado para a consumação. [432] Estes são os motivos pelos quais a lírica não permanece limitada a determinadas épocas no desenvolvimento espiritual de um povo, mas pode florescer ricamente nas épocas as mais diversas e é principalmente propícia para a época moderna, na qual todo indivíduo se atribui o direito de ter, por si mesmo, um ponto de vista e um modo de sentir peculiar.

Podem ser indicados como diferenças predominantes os seguintes pontos de vista mais universais:

α) *Em primeiro lugar*, a espécie da exteriorização lírica da *poesia popular*.

αα) Nela, principalmente, surge a *particularidade* múltipla das nacionalidades, motivo pelo qual não nos cansamos de colecionar no interesse universal de nossa atualidade canções populares de todo o tipo, a fim de conhecer, sentir e vivenciar a peculiaridade de todos os povos. Já Herder realizou muito nesse sentido, e também Goethe soube aproximar os produtos os mais diversos desse gênero de nosso sentimento em cópias mais autônomas. Todavia só é possível simpatizar completamente com as canções de sua própria nação e por mais que nós alemães estejamos capacitados a entrar no estrangeiro, sempre a última música de um interior nacional é algo de estranho para outros povos, a qual, para que soe para eles também o tom familiar do sentimento próprio, carece primeiro de um auxílio de remodelação. Goethe garantiu esse auxílio às canções populares estrangeiras que trouxe para nós do modo o mais pleno de sentido e belo apenas na medida em que a peculiaridade de tais poemas ainda permaneceu conservada inteiramente – como, por exemplo, na *Canção de Lamento das Nobres Mulheres do Asan Aga do Morlaco*¹⁰⁹.

ββ) O caráter universal da poesia popular lírica deve ser comparado com a epopéia originária segundo o lado de que o poeta não se ressaltava enquanto sujeito, mas se perde em seu objeto. Embora, por isso, a intimidade mais concentrada do [433] ânimo possa ser expressa na canção popular, não é todavia um indivíduo singular que se torna conhecível nisso com sua peculiaridade subjetiva de exposição artística, e sim apenas um sentimento popular que o indivíduo traz inteira e plenamente em si mesmo, na medida em que ele ainda não possui representar e sentir interior algum separados da nação e da sua existência e dos seus interesses. Como pressuposto para tal unidade inseparada é necessário um estado onde ainda não despertaram a reflexão e a formação autônomas, de modo que o poeta, por conseguinte, se torna um mero órgão que retrocede como sujeito, por meio de que se exterioriza a vida nacional em seu modo de sentir e intuir líricos. Esta originalidade imediata fornece à canção popular um frescor destituído de reflexão com densidade nuclear e verdade arrebatadora, frescor que é muitas vezes do maior efeito; mas obtém, desse modo, facilmente algo de fragmentário, de rompido, e uma carência em explicitação que pode progredir até a obscuridade. O sentimento se esconde profundamente e não pode e não quer chegar à expressão consumada. Além disso, embora a Forma seja em geral completamente de espécie lírica, isto é, subjetiva, falta, conforme o ponto de vista inteiro, como já foi dito, o sujeito que expressa esta Forma e o seu conteúdo como propriedade justamente de *seu* coração e espírito e como produto de *sua* formação artística.

γγ) Povos que atingem apenas semelhantes poemas e não chegam nem a um estágio seguinte da lírica nem a epopéias e obras dramáticas são, por conseguinte, na maioria das vezes, nações semi-rudes, bárbaras, de efetividade não instruída e de conflitos e destinos passageiros. Pois se eles mesmos constituíssem nestes tempos heróicos um todo rico em si mesmo, cujos lados particulares já fossem elaborados para uma realidade autônoma e concordante e pudessem fornecer o solo para feitos em si mesmos concretos e individuais, então [434] surgiriam entre eles também poetas épicos junto a uma poesia originária. O estado a partir do qual vemos nascerem tais canções como modo de expressão único e último do espírito nacional, limita-se, por isso, muito mais à vida familiar, à coesão das estirpes, sem organização ulterior de uma existência já amadurecida para Estados heróicos. Se ocorrem recordações de feitos nacionais, então são, na maioria das vezes, lutas contra opressores estrangeiros, saques, reações de selvageria contra a selvageria ou feitos de indivíduos singulares contra indivíduos singulares de

109. Dialeto sérvio-croata falado na costa dálmata. O poema *Klagegesang* foi publicado em 1778. (N. da T.).

um e mesmo povo, em cuja narrativa então se dá livre curso a queixa e a tristeza ou o júbilo luminoso sobre vitórias passageiras. A vida popular efetiva não desdobrada em autonomia mais desenvolvida aponta de volta para o mundo interior do sentimento, o qual permanece, todavia, no todo não desenvolvido e, se ganha com isso também em concentração, é, não obstante, muitas vezes rude e bárbaro segundo o seu conteúdo. Por conseguinte, se canções populares devem ter para nós um interesse poético ou, ao contrário, algo de repulsivo, isso depende do tipo das situações e do sentimento que elas expõem: pois o que parece excelente para a fantasia de um povo pode ser trivial, horrível e adverso para um outro povo. Há, por exemplo, uma canção popular que conta a história de uma mulher que foi emparedada sob a ordem de seu marido e que conseguiu por meio de rogos que fossem deixados buracos abertos para os seus seios a fim de amamentar seu filho e ela mesma viveu apenas até o momento em que a criança não dependeu mais do leite materno. Essa é uma situação bárbara, horrorosa. De igual maneira, roubos, atos de bravura e de mera selvageria de indivíduos singulares não é por si nada em si mesmo com que povos estrangeiros de outra formação deversem simpatizar. Canções populares são, por isso, também muitas vezes o mais particular [*Partikulärste*] para cuja excelência não há mais uma ordem de medida fixa, pois se encontram muito distantes do universalmente humano. Se conhecemos, por conseguinte, em tempo recente, canções [435] dos iroqueses, dos esquimós¹¹⁰ e de outros povos selvagens, nem todas as vezes o círculo para o deleite poético foi desse modo expandido.

β) Todavia, na medida em que a lírica é a expressão total do espírito interior, ela não pode nem permanecer presa ao modo de expressão, nem ao conteúdo das canções populares efetivas ou dos poemas mais tardios cantados com tons semelhantes.

αα) Por um lado, a saber, como vimos anteriormente, isso depende essencialmente de que o ânimo oprimido em si mesmo se desobrigue desta mera concentração e de sua intuição imediata e alcance o representar livre de si mesmo, o que ocorre nos estados há pouco mencionados apenas de modo incompleto; por outro lado, tem de se expandir para um mundo rico de representações, paixões, estados, conflitos, a fim de elaborar internamente tudo o que o peito humano é capaz de abarcar em si mesmo e comunicar como prova do próprio espírito. Pois a coletividade da poesia lírica deve expressar poeticamente a totalidade da vida interior, na medida em que essa vida seja capaz de entrar na poesia, e pertence portanto coletivamente a todos os estágios de formação do espírito.

110. Alusão direta aos diversos materiais publicados por Herder entre 1774 e 1778 (N. da T.).

ββ) *Em segundo lugar*, com a autoconsciência livre está em relação também a liberdade da *arte* que está certa de si mesma. A canção popular canta a si mesma, por assim dizer, imediatamente como um som natural a partir do coração; a arte livre, todavia, é consciente de si mesma, ela exige um saber e um querer daquilo que produz e necessita de uma formação [*Bildung*] para este saber, bem como de uma virtuosidade da produção aperfeiçoada para a consumação. Se, por isso, a poesia épica propriamente dita deve ocultar o próprio configurar e fazer do poeta ou – segundo o caráter inteiro de seu tempo de surgimento – ainda não pode deixar que se torne visível, então isso só ocorre porque a epopéia se ocupa da [436] existência objetiva da nação, não produzida pelo sujeito que poetiza, a qual por isso deve aparecer não como produto subjetivo, mas como produto que se desenvolve por si mesmo autonomamente. Na lírica, ao contrário, o criar, bem como o conteúdo, é o subjetivo e tem de se dar a conhecer, por isso, também como aquilo que ele é.

γγ) Nesse sentido, a *poesia artística* lírica tardia se separa expressamente da canção popular. Certamente existem também canções populares que surgem concomitantemente com obras da lírica artística propriamente dita; elas pertencem contudo logo a tais círculos e indivíduos que, em vez de participarem daquela formação da arte [*Kunstabildung*], ainda não se desprenderam no seu modo de intuição inteiro daquele sentido popular imediato. Esta diferença entre poesia popular lírica e poesia artística lírica não deve ser tomada, todavia, como se a lírica alcançasse o seu ponto culminante apenas quando a reflexão e o entendimento artístico aparecem como os elementos mais essenciais em união com a habilidade autoconsciente em elegância ofuscante nela mesma. Isso significaria nada mais senão que teríamos de contar, por exemplo, Horácio e os poetas líricos romanos em geral como os principais poetas deste gênero ou também, em seu círculo, que teríamos de preferir os mestres cantores¹¹¹ à época anterior das canções líricas populares. Essa tese não deve ser apreendida segundo este extremo, mas é correta apenas no sentido de que a fantasia e a arte subjetivas devem ter, para a sua consumação verdadeira, como pressuposto e como fundamento, justamente por causa da subjetividade autônoma que constitui o seu princípio, também a autoconsciência livremente configurada do representar, bem como da atividade artística.

γ) Podemos diferenciar, finalmente, um *último* estágio daquele indicado até agora da seguinte maneira. A canção popular está ainda atrás da configuração propriamente dita de um presente também prosaico e de uma efetividade

111. Os mestres cantores do século XIV e XV são reputados pela trivialidade repetitiva de suas produções poéticas, submetidas a regras de fabricação rigorosa. Eles se consideram, porém, seguidores dos *Minnesänger*, isto é, dos poetas cortesões da língua alemã (N. da T.).

da consciência; a poesia artística lírica autêntica, ao contrário, livra-se desta prosa já dada e cria a partir da fantasia tornada subjetiva [437] de modo autônomo um novo mundo poético da consideração e do sentimento interiores, por meio do qual ela gera primeiramente de modo vivo o conteúdo verdadeiro e o modo de expressão verdadeiro do interior humano. Em terceiro lugar, todavia, existe também uma Forma do espírito que, por um lado, está numa posição mais elevada do que a fantasia do ânimo e da intuição, na medida em que ela é capaz de levar à autoconsciência livre o seu conteúdo em universalidade mais penetrante e conexão mais necessária do que é em geral possível à arte mesma. Eu me refiro ao *pensamento filosófico*. Inversamente, todavia, esta Forma se liga, por outro lado, à abstração de se desenvolver apenas no elemento do pensamento como mera universalidade ideal [*ideellen*], de modo que o homem concreto pode se encontrar forçado a pronunciar [*Aussprechen*] o conteúdo e o resultado de sua consciência filosófica de modo concreto, como perpassado pelo ânimo e pela intuição, pela fantasia e pelo sentimento, a fim de ter e de fornecer uma expressão total do interior inteiro.

A partir desse ponto de partida podem ser tornados válidos principalmente dois modos de concepção diversos. Por um lado, a saber, a fantasia pode se impulsionar para além de si mesma aos movimentos do pensamento, sem penetrar até a clareza e a precisão firme de exposições filosóficas. A lírica se torna então, na maioria das vezes, a efusão de uma alma que disputa e luta em si mesma, que na sua efervescência faz violência tanto à arte como ao pensamento, na medida em que ultrapassa aquele âmbito sem poder se tornar familiarizada com este outro âmbito. Por outro lado, o filosofar aquietado em si mesmo como pensamento é capaz também de animar com o sentimento os seus pensamentos apreendidos com clareza e executados sistematicamente, de torná-los sensíveis por meio da intuição e de trocar o decurso e a conexão revelados cientificamente em sua necessidade por aquele jogo livre dos aspectos particulares, tal como, por exemplo, faz Schiller em alguns poemas, [438] sob cuja aparência da independência a arte deve tanto mais procurar ocultar aqui as suas uniões interiores, quanto menos quiser cair no tom austero da explicação didática.

2. Aspectos particulares da poesia lírica

Depois de termos considerado até agora o caráter universal do conteúdo que a poesia lírica pode dar a si mesma e da Forma em que o mesmo pode ser exprimido, bem como os diversos pontos de vista da formação que se mos-

tram adequados em maior ou menor grau a este princípio da lírica, a nossa próxima tarefa consiste em desenvolver estes pontos universais também segundo seus aspectos principais e relações *particulares*.

Também nesse sentido quero desde já indicar a diferença existente entre a poesia épica e a lírica. Na consideração da primeira voltamos a nossa atenção principalmente para a epopéia nacional originária e deixamos de lado, ao contrário, tanto as *espécies secundárias* quanto o *sujeito* poetizador. Não podemos fazer isso no nosso presente âmbito. Ao contrário, constituem aqui os principais objetos da discussão, de um lado, a subjetividade poetizadora e, de outro lado, a ramificação das espécies diversas em que a lírica é capaz de se expandir, a qual tem em geral como princípio a particularização e singularização do conteúdo e das suas formas. Podemos estabelecer o seguinte percurso para as nossas considerações mais precisas:

Em primeiro lugar, temos de dirigir o nosso olhar ao poeta lírico.

Em segundo lugar, devemos considerar a obra de arte lírica como produto da fantasia subjetiva.

E, *em terceiro lugar*, devemos indicar as espécies que derivam do conceito universal da exposição lírica.

|439| a. O poeta lírico

α) O conteúdo da lírica é constituído, como vimos, por um lado, por considerações que apreendem o universal da existência e dos estados dela, por outro lado, pela multiplicidade do particular. Todavia, como meras universalidades e intuições e sentimentos particulares, ambos os lados são elementos de meras abstrações que, para alcançarem individualidade lírica viva, necessitam de uma ligação que deve ser de espécie interior e, portanto, subjetiva. O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento de conflitos dramáticos. A sua única exteriorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado do ânimo, a direção semelhante da reflexão.

β) A exteriorização, embora ela seja para os outros, pode ser nisso um excesso livre da serenidade ou da dor que se dissolve no canto e se reconcilia na canção ou ela não conserva para si o impulso mais profundo, os sentimen-

tos mais importantes do ânimo e as considerações mais amplas – pois quem *pode* cantar e poetizar tem a vocação para isso e *deve* poetizar. De modo algum, contudo, estão excluídos ocasiões exteriores, um convite expresso e coisas semelhantes. Nesse caso, o grande poeta lírico logo desvia do objeto propriamente dito e expõe a si mesmo. Assim, Píndaro – para não sair desse exemplo já diversas vezes mencionado – foi muitas vezes conclamado a homenagear este ou aquele competidor vitorioso, sim, ele mesmo recebia vez por outra dinheiro para isso; e apesar disso ele se coloca, como cantor, no lugar de seu [440] herói e celebra na ligação autônoma de sua própria fantasia os feitos dos antepassados, recorda os mitos antigos ou expressa seu ponto de vista profundo sobre a vida, a riqueza, a dominação, sobre o que é grande e digno de honra, sobre a grandeza e o encanto das musas, mas sobretudo sobre a dignidade do cantor. Desta feita, ele honra em seus poemas não só o herói por meio da fama que lança sobre ele, mas ele, o poeta, se deixa ouvir *a si* mesmo. Não foi ele que teve a honra de celebrar aqueles vencedores, mas a honra que eles obtiveram foi a de que Píndaro os celebrou. Esta grandeza interior excelente constitui a nobreza do poeta lírico. Homero foi tão sacrificado como indivíduo em sua epopéia, que não se quer mais atribuir nem ao menos uma existência a ele, mas os seus heróis continuam imorredouramente vivos; os heróis de Píndaro, ao contrário, permaneceram como nomes vazios, ele mesmo, contudo, que cantou *a si* mesmo e forneceu a honra dos heróis, está aí inesquecível como poeta; a fama que os heróis podem reivindicar é apenas um penduricalho na fama do cantor lírico. – Também nos romanos, o poeta lírico se mantém ainda em parte nesta posição autônoma. Assim narra, por exemplo, Suetônio (t. III, p. 51, ed. Wolfii¹¹²) que Augusto escreveu as seguintes palavras para Horácio: “An vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse”¹¹³; Horácio, todavia, afora o que ele *ex officio* fala de Augusto – o que se pode reconhecer facilmente –, na maioria das vezes rapidamente retorna a si mesmo. A 14ª ode do terceiro livro¹¹⁴, por exemplo, começa com o regresso de Augusto da Hispânia depois da vitória sobre os cantábrios; mais adiante, todavia, Horácio celebra apenas que com a calma que Augusto devolveu ao mundo ele mesmo, como poeta, poderia gozar calmamente da sua indolência e de seu ócio; então ele recomenda que sejam trazidos coroas, [441] bálsamos e vinho velho para a celebração e que se convoque rapidamente a

112. *Opera*, publicado por Friedrich August Wolf, 4 Vols., Leipzig, 1802. Suetônio é notadamente o autor de uma *Vida dos Doze Césares* muito célebre (N. da T.).

113. “Ora, tens medo de que pudesse prejudicar tua posteridade seres meu amigo?”

114. Horácio, *Odes* III, 14, 23-24 (N. da T.).

Neera – ele só está interessado nos preparativos para a sua festa. Não obstante, ele se dedica agora menos aos jogos de amor do que em sua juventude, na época do cônsul Plancus, pois ao mensageiro que ele envia, ele diz expressamente:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, *abito*.¹¹⁵

Mais ainda pode-se enaltecer como um traço digno de louvor de Klopstock que ele tenha devolvido para a sua época novamente a dignidade autônoma do cantor e, na medida em que ele a expressava e se mantinha e se comportava em conformidade com ela, arrancou o poeta da relação do poeta popular e do poeta vulgar, bem como de um jogo ocioso, indolente, com o que um homem apenas se arruína. Não obstante, foi o seu livreiro que primeiro o viu como o *seu* poeta. Acredito que o editor de Klopstock em Halle pagou para ele pelo manuscrito do *Messias* um ou dois táleres; além disso, mandou que fizessem para ele um colete e uma calça e o levou enfeitado dessa maneira a reuniões em sociedade e fez com que o vissem no colete e na calça para que notassem que *ele* os tinha conseguido para ele. A Píndaro, ao contrário, (é o que pelo menos contam narrativas mais tardias, quando também não inteiramente aburguesadas) os atenienses erigiram uma estátua (Pausânias I, 8), porque ele tinha lhes enaltecido em seus cantos, e lhe enviaram além disso (Aischines, Epístola 4) o dobro da recompensa que os tebanos não queriam lhe dar por causa do louvor excessivo que ele dispensara para a cidade estrangeira; é dito inclusive que Apolo mesmo explicou pela boca de Pítia que Píndaro deveria obter a metade dos presentes que a Grécia¹¹⁶ inteira cumpria de trazer aos jogos píticos.

γ) No âmbito inteiro dos poemas líricos se expõe, *em terceiro lugar*, [442] também a totalidade de um indivíduo segundo o seu movimento poético interior. Pois o poeta lírico é forçado a dizer na canção tudo aquilo que se configura poeticamente em seu ânimo e na sua consciência. Nesse sentido, é de se mencionar particularmente Goethe, que na multiplicidade de sua rica vida sempre se comportou de maneira poética¹¹⁷. Também aqui ele pertence aos homens mais excelentes. Raramente é possível encontrar um indivíduo cujo interesse foi ativo em todos os lados, e mesmo assim ele viveu completamente em

115. "Se este odioso porteiro te incomoda/ Vá pois embora."

116. No original: "Hellas" (N. da T.).

117. Não se pode perder de vista que Goethe morreu após Hegel, embora os *Curso de Estética* tenham sido redigidos e compilados após a sua morte. É por isso que se pode perceber um tom de notícia necrológica em toda esta passagem (N. da T.).

si mesmo a despeito dessa expansão infinita, e o que o tocava ele convertia em intuição poética. Sua vida voltada para fora, a peculiaridade de seu coração antes fechado do que aberto no cotidiano, suas orientações e resultados científicos de pesquisa constante, seus princípios empíricos de seu sentido prático instruído, suas máximas éticas, as impressões que causaram nele as aparições diversamente entrecruzadas da época, os resultados que ele tirou daí, o desejo efervescente e a coragem da juventude, a força instruída e a beleza interior de seus anos de maturidade, a sabedoria abrangente e alegre de sua velhice — tudo isso era para ele efusão lírica, na qual ele expressava tanto a insinuação mais leve do sentimento como os conflitos dolorosos mais duros do espírito e se libertava deles neste expressar-se.

b. A obra de arte lírica

No que diz respeito, *em segundo lugar*, ao poema lírico como obra de arte poética, pouco pode ser dito em geral sobre isso por causa da riqueza contingente dos modos de apreensão e das Formas as mais diversas do conteúdo igualmente imprevisível e múltiplo. Pois o caráter subjetivo desse âmbito inteiro, embora o mesmo não possa também aqui se eximir das leis universais da beleza e da arte, implica, segundo a natureza da coisa, que o âmbito das inclinações [443] e tons da exposição deve permanecer inteiramente ilimitado. Trata-se, portanto, para a nossa finalidade apenas da questão de saber de que modo o tipo da obra de arte lírica se diferencia do da épica.

Nesse sentido, quero apontar apenas para os seguintes lados:

Em primeiro lugar, a unidade da obra de arte lírica;

Em segundo lugar, a espécie de seu desdobramento;

Em terceiro lugar, o lado exterior da métrica e da declamação.

α) A importância que a epopéia tem para a arte reside, como já disse, particularmente nas epopéias originárias, menos na configuração total da Forma artística consumada do que na totalidade do espírito nacional, o qual uma única e mesma obra nos apresenta no desdobramento mais rico.

αα) A obra de arte lírica propriamente dita não deve empreender tornar presente para nós uma tal coletividade. Pois a subjetividade pode progredir certamente também para uma apreensão universal, mas se ela quer se fazer válida verdadeiramente como sujeito fechado em si mesmo, então reside nela, ao mesmo tempo, o princípio da particularização e da singularização. Todavia, também não está excluída de imediato com isso uma multiplicidade de intuições a partir do ambiente natural, de recordações de vivências próprias e

alheias, de ocorrências míticas, históricas e outras semelhantes; essa amplitude do conteúdo não pode aqui, todavia, tal como na epopéia, surgir por causa do fato de que pertence à totalidade de uma efetividade determinada, mas tem de procurar o seu direito apenas no fato de que se torna viva na recordação subjetiva e no dom combinatório móvel.

ββ) Devemos, por isso, ver o interior subjetivo como o ponto de unidade propriamente dito do poema lírico. A interioridade enquanto tal, contudo, é, em parte, a unidade inteiramente formal [*formelle*] do sujeito consigo mesmo e, em parte, se fragmenta e se espalha para a particularização mais variegada e a multiplicidade mais diversa das representações, das sensações, das impressões, [444] das intuições etc., cuja ligação consiste apenas no fato de que a traz em si mesma, por assim dizer, como mero recipiente um e mesmo Eu. Para poder indicar o ponto central de coesão da obra de arte lírica, o sujeito deve, por um lado, ter progredido para a *determinidade* concreta da disposição ou da situação, por outro lado, se *conectar* com essa sua particularização como consigo mesmo, de modo que ele se sinta e se represente a *si* mesmo nela. Apenas desse modo ele se torna então uma totalidade subjetiva limitada em si mesma e expressa apenas aquilo que procede desta determinidade e está em conexão com ela.

γγ) O que, nesse sentido, é lírico do modo o mais pleno é a disposição do ânimo concentrada em um estado concreto, na medida em que o coração senciente é o mais interior e mais próprio da subjetividade, mas a reflexão e a consideração dirigida para o mais universal pode facilmente cair no didático ou ressaltar de modo épico o substancial e o objetivo [*Sachliche*] do conteúdo.

β) Sobre o desdobramento do poema lírico, *em segundo lugar*, muito pouco pode ser estabelecido em geral de determinado, e devo me limitar, portanto, também aqui a algumas considerações mais penetrantes.

αα) O desenvolvimento da epopéia é de espécie mais duradoura e se estende, em geral, para a exposição de uma efetividade amplamente ramificada. Pois na epopéia o sujeito se introduz no *objetivo*, o qual se configura e progride por si mesmo segundo sua realidade autônoma. No lírico, ao contrário, é o sentimento e a reflexão que inversamente atraem para *si* mesmos o mundo dado, vivificam o mesmo neste elemento interior e apenas depois de ele ter se tornado algo ele mesmo interior o apreendem e expressam em palavras. Em oposição à expansão épica, a lírica tem, por isso, a *contração* como o seu princípio e deve, em geral, querer operar principalmente por meio da profundidade interior da expressão, mas não por meio do detalhamento da descrição [*Schilderung*] ou da explicação. [445] Permanece, todavia, aberto ao poeta lí-

rico — entre a concisão quase emudecida e a representação completamente elaborada para a clareza eloqüente — a maior riqueza de nuances e estágios. Tampouco a intuitibilidade [*Veranschaulichung*] dos objetos exteriores pode ser banida. Pelo contrário, as obras líricas propriamente concretas expõem o sujeito também em sua situação exterior e, por isso, trazem para dentro de si mesmas de igual maneira o ambiente natural, a localidade etc.; sim, existem poemas que se limitam inteiramente a semelhantes descrições [*Schilderungen*]. Então o que constitui o lírico propriamente dito não é a objetividade real e sua descrição [*Ausmalung*] plástica, e sim a evocação do exterior no ânimo, a disposição estimulada por meio disso, o coração que se sente em tal ambiente, de modo que devem vir à intuição exterior, por meio dos traços apresentados pelo olho, não este ou aquele objeto, e sim o ânimo que se introduziu no mesmo deve vir à consciência interior, e devem nos mover para o mesmo modo de sentir ou consideração. O exemplo mais distinto para isso é dado pelos romances [*Romanze*] e baladas, que, como já indiquei anteriormente, são tanto mais líricos quanto mais ressaltam na ocorrência relatada apenas aquilo que corresponde ao estado interior da alma em que o poeta narra, e nos oferecem o desenrolar inteiro de tal modo que essa disposição ressoa ela mesma vivamente a partir disso. Por isso, toda a descrição [*Ausmalung*] propriamente dita, mesmo que também plena de sentimento, de objetos exteriores, sim, inclusive a característica eloqüente de situações na lírica, permanecem sempre de efeito menor do que a contração mais estreita e a expressão concentrada plena de designações.

ββ) Em segundo lugar, o poeta lírico está igualmente livre dos *episódios*, embora possa se servir deles por um motivo inteiramente diferente que o poeta épico. Para a epopéia, eles residem no conceito da totalidade que autonomiza objetivamente seus lados e obtém, no que diz respeito ao progredir da [446] ação épica, ao mesmo tempo o sentido de retardos e de impedimentos. A sua legitimação lírica, ao contrário, é de espécie subjetiva. O indivíduo vivo, a saber, percorre seu mundo interior mais rapidamente, recorda-se das coisas as mais diversas nas ocasiões as mais diferentes, reúne o mais múltiplo e se deixa conduzir de um lado a outro por sua representação e intuição, sem se desviar desse modo do seu sentimento fundamental propriamente dito ou do objeto de sua reflexão. A mesma vitalidade compete também ao interior *poético*, embora muitas vezes seja difícil dizer se isto ou aquilo em um poema lírico deve ser tomado episodicamente ou não. Geralmente são permitidos aqui desvios, desde que eles não prejudiquem a unidade, e principalmente mudanças surpreendentes, combinações chistosas e transições repentinas, quase violentas, são algo próprio à lírica.

yy) Por isso, a espécie do progredir e da conexão pode ser igualmente neste âmbito da arte da poesia, em parte, diversa, em parte, de natureza inteiramente oposta. Em geral, a lírica, tampouco quanto a epopéia, não suporta nem o arbítrio da consciência comum nem a conseqüência meramente inteligível ou o progresso exposto especulativamente em sua necessidade do pensamento científico, mas requer uma liberdade e autonomia também das partes singulares. Todavia, se para a epopéia este isolamento relativo advém da Forma do aparecer real, em cujo tipo a poesia épica é tornada intuível, então o poeta lírico fornece inversamente aos sentimentos e às representações particulares, em que se expressa, novamente o caráter da singularização livre, pois cada um deles, embora todos sejam sustentados por disposição e modo de consideração semelhantes, preenche contudo o seu ânimo segundo sua particularidade e concentra o mesmo tão longamente neste ponto único até que o ânimo se volte para outras intuições e aspectos do sentimento. Aqui a conexão condutora pode ser de um decurso menos [447] interrupto, calmo, mas de igual maneira também transitar sem mediação, em ímpetos líricos de uma representação para uma outra, mais distante, de modo que o poeta aparentemente se lança desimpedidamente e, diante do entendimento reflexionante, se mostra neste vôo de entusiasmo ébrio tomado de um poder, cujo *pathos* domina a ele mesmo contra a sua vontade e o arrasta consigo. A oscilação e a luta de tal paixão é tão própria a algumas espécies da lírica que, por exemplo, Horácio se esforçou em muitos poemas em construir artisticamente com cálculo fino semelhantes ímpetos que aparentemente dissolviam a conexão. — Não poderei tratar aqui, por fim, dos diversos estágios intermediários do tratamento, que se encontram entre estes extremos, de um lado, da conexão a mais clara e do decurso calmo e, de outro lado, do ímpeto desenfreado da paixão e do entusiasmo.

y) A última coisa que ainda nos resta falar nesta esfera concerne à Forma e à realidade *exteriores* da obra de arte lírica. Entram aqui principalmente o *metro* e o *acompanhamento musical*.

αα) Pode ser facilmente compreendido que o hexâmetro em seu fluir uniforme, sustentado e todavia também vivo seja o elemento mais primoroso da métrica épica. Entretanto, temos de exigir para a lírica, ao mesmo tempo, a maior *multiplicidade* de metros diversos e a estrutura interna a mais variada dos mesmos. A matéria [*Stoff*] do poema lírico não é, a saber, o objeto em seu desdobramento real pertencente a ele mesmo, e sim o movimento interior subjetivo do poeta, cuja uniformidade ou alternância, inquietude ou repouso, fluir tranqüilo ou agitação e sobressaltos mais turbilhonantes, devem se exteriorizar também como movimento temporal dos sons da palavra em que o

interior se dá a conhecer. A espécie da disposição e do modo de concepção inteiro já tem de se revelar na métrica. Pois a efusão lírica se encontra numa relação muito mais próxima com o *tempo*, enquanto elemento exterior da comunicação, [448] do que a narrativa épica, a qual transfere as aparições reais para o passado e as justapõe e enreda em uma expansão mais espacial. A lírica, ao contrário, tem de expor o emergir momentâneo dos sentimentos e representações na seqüência temporal de seu surgimento e de seu desenvolvimento e, portanto, tem de configurar o movimento temporal variado de modo ele mesmo artístico. — A esta diferenciação pertence, *em primeiro lugar*, a sucessão mais variegada de longas e breves em uma desigualdade mais fragmentada dos pés rítmicos, *em segundo lugar*, as censuras mais diversas e, *em terceiro lugar*, o acabamento em estrofes, as quais podem ser, em si mesmas e em sua sucessão de alternância, mais ricas, tanto no que se refere ao comprimento e à brevidade dos versos isolados como no que diz respeito à figuração rítmica das mesmas.

ββ) Mais lírico do que este tratamento adequado à arte da duração temporal e de seu movimento rítmico é, *em segundo lugar*, o som enquanto tal das palavras e das sílabas. Situam-se aqui principalmente a aliteração, a rima e a assonância. Prevalece neste sistema da versificação, a saber, como já mostrei anteriormente de maneira detalhada, por um lado, a significação espiritual das sílabas, o acento do sentido que se livra por si mesmo do mero elemento natural das longas e breves fixas e determina a partir do espírito a duração, a acentuação e a desacentuação; por outro lado, distingue-se isoladamente o som que se concentra expressamente em determinadas letras, sílabas e palavras. Tanto esse espiritualizar por meio do significado interior quanto essa ênfase do som são pura e simplesmente adequados à lírica, na medida em que ela, em parte, acolhe e expressa aquilo que está aí e aparece apenas *no* sentido que o mesmo tem para o interior e, em parte, escolhe como material de sua própria comunicação principalmente o ressoar e o som. Certamente o elemento rítmico pode se irmanar neste âmbito com a rima, mas isso ocorre então de um modo ele mesmo novamente [449] próximo ao compasso musical. A rigor, a aplicação poética da assonância, da aliteração e da rima poderia ser limitada ao âmbito da lírica, pois, embora a epopéia medieval não possa se manter distante daquelas Formas por causa da natureza das novas línguas, isso só é possível principalmente pelo fato de que aqui o elemento lírico se torna mais eficaz desde sempre no interior da poesia épica mesma e abre caminho para si de maneira mais intensa ainda nas canções heróicas e nas narrativas da espécie do romance e da balada. Coisa semelhante ocorre na arte da poesia dramática. Mas aquilo

que pertence de modo mais peculiar à lírica é a figuração ramificada da rima, a qual — no que se refere ao retorno ou à alternância dos sons das letras, sílabas e palavras — se configura e aperfeiçoa em estrofes rimadas diversamente articuladas e limitadas. Sem dúvida, a poesia épica e a dramática se servem igualmente destas divisões, mas apenas pelo mesmo motivo por que não eliminam a rima. Assim, por exemplo, também os espanhóis deram na época mais instruída de seu desenvolvimento dramático um espaço inteiramente livre ao jogo delicado da paixão pouco dramática em sua expressão e incorporaram oitavas, sonetos etc. em suas métricas dramáticas ou mostraram, pelo menos nas assonâncias e rimas contínuas, a sua preferência pelo elemento sonoro da língua.

yy) *Em terceiro lugar*, e de um modo ainda mais intenso do que é possível por meio da mera rima, a poesia lírica volta-se para a música a fim de que a palavra se torne melodia efetiva e canto. Também essa propensão é completamente justificada. Quanto menos a matéria e o conteúdo líricos forem autônomos e objetivos por si mesmos, mas sim de preferência de espécie interior e enraizados apenas no sujeito enquanto tal, na medida em que ele torna necessário para a sua comunicação um ponto de apoio exterior, [450] tanto mais ele exige para a declamação uma exterioridade decidida. Pelo fato de permanecer mais interior, ele deve ser exteriormente mais estimulante. Apenas a música, todavia, é capaz de produzir esta estimulação sensível do ânimo.

Encontramos também, no que diz respeito à execução exterior, a poesia lírica quase que sem exceção em companhia da música. Todavia, não deve ser perdido de vista aqui uma gradação nessa união. Pois com as melodias propriamente ditas funde-se primeiramente a lírica romântica¹¹⁸ e, principalmente, a moderna, particularmente naquelas canções em que a disposição, o ânimo, permanecem o predominate e em que a música tem de intensificar e configurar em melodia este som interior da alma; tal como, por exemplo, a canção popular prefere e provoca um acompanhamento musical. Ao contrário, as *canzone*¹¹⁹, as elegias, as epístolas¹²⁰ etc. e inclusive os sonetos não encontrarão, facilmente, hoje um compositor. Onde, a saber, a representação e a reflexão ou tam-

118. Hegel, sem dúvida, não ignora que numerosas poesias da Idade Média eram cantadas: "romântico" deve aqui ser compreendido no sentido conceitual do termo nos *Cursos de Estética* (N. da T.).

119. Breve poema italiano dividido em estâncias iguais, à exceção da última, que é mais curta. As *canzone* mais conhecidas são as de Petrarca. O termo aplica-se aqui às canções de rua em geral (N. da T.).

120. Trata-se das cartas em versos, imitadas de Ovídio, de Horácio etc. A epístola é uma composição versejada, cujo autor exprime opiniões pessoais com relação a fatos que interessam ao destinatário (N. da T.).

bém o sentimento chegam na poesia mesma à explicação completa e, desse modo, se dispensa cada vez mais, em parte, a mera concentração do ânimo e, em parte, o elemento sensível da arte, a lírica ganha já como comunicação lingüística uma maior autonomia e não se submete tão docilmente à associação estreita com a música. Inversamente, quanto mais implícito é o interior que quer se expressar, tanto mais necessita da ajuda da melodia. O motivo pelo qual os antigos, apesar da clareza transparente de sua dicção, não obstante exigiam na declamação o suporte da música e em que medida o exigiam, teremos ainda oportunidade de tratar mais adiante.

c. As espécies da lírica propriamente dita

No que diz respeito, *em terceiro lugar*, às espécies particulares em que a poesia lírica se desdobra, já fiz considerações mais precisas sobre algumas que constituem a passagem da Forma narrativa da epopéia para o modo de exposição subjetivo. [451] Do lado oposto, poder-se-ia querer mostrar igualmente o surgimento do dramático; mas essa propensão para a vitalidade do drama se limita aqui essencialmente apenas ao fato de que o poema lírico, enquanto conversa a dois, sem progredir para uma ação movente plena de conflito, começa a acolher em si mesmo a Forma exterior do diálogo. Esses estágios de passagem e espécies híbridas queremos todavia deixar de lado e considerar brevemente apenas aquelas Formas em que o princípio autêntico da lírica se faz valer de maneira pura. A diferença das mesmas encontra o seu motivo na posição que a consciência poetizadora assume diante de seu objeto.

α) De um lado, a saber, o sujeito suprime a particularidade de seu sentimento e de sua representação e mergulha na intuição universal de Deus ou dos deuses, cuja grandeza e potência perpassa todo o interior e deixa que o poeta desapareça como indivíduo. Os hinos, os ditirambos, os peãs¹²¹, os salmos, pertencem a esta classe, a qual se configura então novamente de maneira variada nos diversos povos. Em geral, quero chamar a atenção apenas para a seguinte diferença.

αα) O poeta – que se eleva acima da limitação de seus próprios estados e situações interiores e exteriores e das representações associadas a eles e para isso torna objeto seu aquilo que aparece a ele e à sua nação como absoluto e

121. Canto ou hino coral de invocação, de celebração, de agradecimento, de triunfo ou de louvor e de exaltação dos antigos gregos. Embora tenha sido originariamente dedicado a Apolo, no seu epíteto de Peão, foi mais tarde estendido a outras divindades e personalidades como, por exemplo, a Artemis (N. da T.).

divino – pode *primeiramente* tornar acabado para si o divino em uma imagem objetiva e apresentar para os outros, em louvor à potência e excelência dos deuses cantados, a imagem proposta e executada para a intuição interior. Dessa espécie são, por exemplo, os hinos atribuídos a Homero. Eles contêm principalmente situações e histórias mitológicas de deuses – para cuja glória são compostos poeticamente –, não apreendidas apenas simbolicamente, mas configuradas em sólida intuitibilidade [*Anschaulichkeit*] épica.

[452] ββ) Inversamente, em segundo lugar, é mais lírico o ímpeto conforme ao ditirambo, enquanto elevação *subjetivamente* cultural, a qual, arrancada da violência de seu objeto, como que sacudida e atordoada no mais interior, não pode levar a um formar e configurar objetivos, mas permanece presa no júbilo da alma. O sujeito sai de si, eleva-se imediatamente para o absoluto e, preenchido pela sua essência e pelo seu poder, entoia jubiloso um elogio à infinitude em que mergulha e aos fenômenos em cujo esplendor se anunciam as profundezas da divindade.

Os gregos não se deram por satisfeitos, no interior de suas festividades religiosas, com tais meras invocações e aclamações, mas passaram a interromper semelhantes efusões por meio da narrativa de situações e ações míticas determinadas. Essas exposições inseridas entre os arrebatamentos líricos tornaram-se então cada vez mais a questão principal e, na medida em que se colocavam por si mesmas como ação viva fechada na Forma da ação, constituíram o drama, o qual, por seu lado, acolheu em si mesmo novamente a lírica dos coros como parte integrante.

Este ímpeto da elevação, esta contemplação, este júbilo e esta invocação da alma para o Único – onde o sujeito encontra a meta final de sua consciência e o objeto propriamente dito de toda a potência e verdade, de toda glória e louvor – ao contrário, encontramos em muitos dos *Salmos* mais sublimes do Antigo Testamento. Como, por exemplo, se lê no Salmo 33:

Regozijai-vos no Senhor, vós justos, pois aos retos convém o louvor. Louvai ao Senhor com harpa, cantai a ele com saltério de dez cordas. Cantai-lhe um cântico novo; tocai bem e com júbilo. Porque a palavra do Senhor é reta, e todas as suas obras são fiéis. Ele ama a justiça e o juízo; a terra está cheia da bondade do Senhor. [453] Pela palavra do Senhor foram feitos os céus, e todo o exército deles pelo espírito da sua boca etc.

De igual maneira no Salmo 29:

Dai ao Senhor, ó filhos dos poderosos, dai ao Senhor glória e força. Dai ao Senhor a glória devida ao seu nome, adorai ao Senhor na beleza da santidade. A voz do Senhor ouve-se sobre as

suas águas; o Deus da glória proveja; o Senhor está sobre as muitas águas. A voz do Senhor é poderosa; a voz do Senhor é cheia de majestade. A voz do Senhor quebra os cedros do Líbano. Ele os faz saltar como um bezerro; ao Líbano e Sírion, como novos unicórnios. A voz do Senhor separa as labaredas do fogo. A voz do Senhor faz tremer o deserto etc¹²².

Uma tal elevação e sublimidade lírica contém um ser-fora-de-si [*Außer-sichsein*] e se torna, por isso, menos um aprofundar-se no conteúdo concreto — de modo que a fantasia deixasse agir a coisa em satisfação calma, e se se alça muito mais para um entusiasmo indeterminado, o qual luta por levar ao sentimento e à intuição o que é indizível para a consciência. Nessa indeterminada, o interior subjetivo não pode representar para si o seu objeto inalcançável em beleza tranqüila e gozar de sua expressão na obra de arte; em vez de uma imagem calma, a fantasia reúne de mancira desregrada, esparsa, os fenômenos exteriores que ela apreende, e já que ela não alcança no interior articulação fixa alguma das representações particulares, se serve também no exterior apenas de um ritmo entoado com maior arbitrariedade.

Os *profetas*, que se colocam diante da comunidade, progridem então muito mais para a lírica parenética¹²³ — em grande parte no tom fundamental da dor e da lamúria sobre o estado de seu povo, nesta sensação do estranhamento e da queda, no ardor de sua mentalidade e de sua ira política.

Em épocas imitativas [*nachbildenden*] mais tardias, por causa de um calor excessivo, este fervor mais artístico se torna facilmente frio e [454] abstrato. Desse modo, por exemplo, muitos poemas da espécie de hinos e de salmos de Klopstock não têm nem profundidade de pensamento, nem desenvolveram calmamente algum conteúdo religioso, mas o que se expressa neles é principalmente a tentativa desta elevação para o infinito, o qual se dissolve, conforme a representação moderna, esclarecida, apenas na incomensurabilidade vazia e na potência, na grandeza e na excelência inconcebíveis de Deus, em oposição à impotência desse modo inteiramente concebível e à finitude subjugada do poeta.

β) Em um *segundo* ponto de vista se encontram aquelas espécies da poesia lírica que podem ser designadas pelo nome universal de *ode*, no sentido moderno da palavra. À diferença do estágio anterior, se coloca aqui imediatamente no topo a *subjetividade* ressaltada por si mesma do poeta como um lado principal e pode igualmente se fazer válida em relação dupla.

αα) Por um lado, a saber, o poeta escolhe para si, como até agora, também no interior desta Forma e modo de exteriorização novos, um conteúdo

122. Tradução de João Ferreira de Almeida (N. da T.).

123. Do grego *pareinetikós*, que designa a "exortação moral", ou seja, o poeta concita alguém a executar uma ação valorosa pela pátria (N. da T.).

em si mesmo importante, a glória e o louvor dos deuses, dos heróis, dos senhores, do amor, da beleza, da arte, da amizade etc., e mostra o seu interior *tão* perpassado, preenchido e arrebatado por este Conteúdo e a sua efetividade concreta, que parece que o objeto se apoderou de toda a alma neste ímpeto do entusiasmo e reina nela como a única potência determinante. Fosse completamente esse o caso, então a coisa poderia se configurar, se mover e se fechar, de modo por si mesmo objetivo, plasticamente em uma imagem escultórica épica. Inversamente, todavia, é exatamente sua própria subjetividade e a grandeza dela que o poeta tem de expressar para si e tornar objetiva, de modo que ele se apodera, por seu lado, do objeto, elabora-o interiormente, leva nele a si mesmo à exteriorização e, por isso, interrompe em autonomia livre o curso do desenvolvimento objetivo por meio de seu próprio sentimento ou reflexão, ilumina e altera-o subjetivamente e, desse modo, não deixa que predomine a coisa, mas [455] o entusiasmo *subjetivo* preenchido por ele mesmo. Com isso temos, todavia, dois lados diferentes, sim, opostos: a potência arrebatadora do conteúdo e a liberdade poética subjetiva, que irrompe na luta com o objeto que quer dominar. O ímpeto desta oposição é o que principalmente torna necessários a elevação e a ousadia da linguagem e das imagens, o desregramento aparente da construção e do decurso interiores, as digressões, os hiatos, as passagens repentinas etc. e garante a altura poética interior do poeta por meio da maestria com que ele permanece capaz de dissolver esta cisão em completude artística e de produzir um todo pleno de unidade em si mesmo, o qual o eleva, como *sua* obra, acima da grandeza de seu objeto.

Muitas das odes pindáricas nasceram desta espécie de entusiasmo lírico, cuja excelência interior vitoriosa se dá a conhecer igualmente no ritmo diversamente movido e, não obstante, regulado com uma medida fixa. Horácio, ao contrário, particularmente ali onde ele na maioria das vezes quer se elevar, é muito frio e insípido e de uma artificialidade imitativa, a qual em vão procura ocultar a fineza muito mais apenas inteligível da composição. Também o entusiasmo de Klopstock não permanece sempre autêntico, mas se torna constantemente algo produzido, embora algumas de suas odes sejam plenas de sentimentos verdadeiros e efetivos e de uma dignidade e força viris e arrebatadoras da expressão.

ββ) Por outro lado, todavia, o conteúdo não precisa ser pura e simplesmente pleno de Conteúdo e importante, mas, *em segundo lugar*, o poeta torna a si mesmo, em sua individualidade, de tal importância, que ele empresta uma dignidade, uma nobreza ou em geral ao menos um interesse mais elevado também a objetos mais insignificantes, pois *ele* faz deles o conteúdo de seu poetizar. Desta espécie é muito do que há nas odes de Horácio, e também Klopstock e outros colocaram-se neste ponto de vista. O poeta não luta aqui então com o

significativo do Conteúdo, [456] mas, ao contrário, ele eleva o que é por si mesmo destituído de significado em ocasiões exteriores, incidentes menores etc. à altura em que ele mesmo se sente e se representa.

y) Toda a multiplicidade infinita da disposição e da reflexão líricas se desdobra, finalmente, para o estágio da *canção*, na qual, por isso, aparece também do modo o mais completo a particularidade da nacionalidade e da peculiaridade poética. O mais diverso pode ser apreendido nisso e uma classificação precisa se torna sumamente difícil. No mais geral, podem ser distinguidas as seguintes diferenças.

αα) *Em primeiro lugar*, a canção *propriamente dita*, que é determinada para o cantar ou também apenas para o cantarolar para si mesmo e em sociedade. Aqui não se requer muito conteúdo, grandeza e elevação interiores; pelo contrário, a dignidade, a nobreza, a gravidade dos pensamentos, seriam apenas um impedimento para o prazer de se exteriorizar imediatamente. Reflexões grandiosas, pensamentos profundos, sentimentos sublimes, obrigam o sujeito a sair pura e simplesmente de sua individualidade imediata e de seus interesses e disposição anímica. Esta imediatez da alegria e da dor, o particular em intimidade [*Innigkeit*] desimpedida, devem encontrar a sua expressão exatamente na canção. Todo o povo sente-se, portanto, em suas canções, sobretudo familiarizado e confortável.

Por mais ilimitadamente que este âmbito se expanda na abrangência do conteúdo e na diversidade do som, diferencia-se, todavia, toda a canção daquelas espécies vistas até agora imediatamente por meio de sua simplicidade no que se refere à matéria, ao curso, ao metro, à linguagem, às imagens etc. Ela começa por si mesma no ânimo e não progride de algum modo num vôo entusiasmado de um objeto para outro, mas se prende em geral de maneira fechada em um único e mesmo conteúdo, seja ele uma situação singular ou alguma exteriorização determinada do prazer ou da tristeza, cuja [457] disposição e intuições possam por nosso coração. Neste sentimento ou situação, a canção permanece simples e calmamente parada sem desigualdade do vôo e do afeto, sem a audácia dos volteios e das passagens, e configura em um todo apenas este único em fluxo fácil da representação ora interrompida e concentrada, ora mais expandida e consqüente, bem como em ritmos cantáveis e de fácil apreensão, sem entrelaçamento múltiplo de rimas reinidentes. Por ela, na maioria dos casos, ter como seu conteúdo o em si e para si mais fugidio, não se deve todavia supor que uma nação deveria cantar ao longo dos séculos e milênios as mesmas canções. Qualquer povo que continua a se desenvolver não é tão pobre e necessitado, a ponto de ter apenas uma vez compositores de canções [*Liederdichter*] em seu meio; justamente a poesia das canções não morre completamente, à diferença da epopéia, mas desperta sempre renovada. Este cam-

po de flores renova-se em cada estação do ano, e apenas em povos oprimidos, excluídos de todo o progresso, que não chegam à alegria sempre renascida do poetizar, se conservam as canções antigas e arcaicas¹²⁴. A canção singular, bem como a disposição singular, nasce e morre, comove, alegre e é esquecida. Quem conhece e canta, por exemplo, ainda as canções que eram em geral conhecidas e amadas há cinqüenta anos? Toda época entoa o seu novo som da canção e o precedente extingue-se até emudecer por completo. Não obstante, toda canção deve menos ser uma exposição da personalidade do cantor como tal do que ter uma validade comum que nos toca variadamente, que agrada, que desperta o mesmo sentimento e assim também passa de boca em boca. Canções que não são cantadas por todos em sua época são raramente de espécie autêntica.

Quero ressaltar como a diferença essencial no modo de expressão da canção apenas dois lados principais, que já mencionei anteriormente. Por um lado, a saber, o poeta pode expressar o seu interior e os movimentos deste de modo inteiramente aberto e divertido, particularmente os [458] sentimentos e os estados alegres, de modo que ele comunica completamente tudo o que se passa nele; por outro lado, ele pode no extremo oposto, por assim dizer, deixar pressentir, apenas por meio de seu emudecer, o que se concentra em seu ânimo não aberto. A primeira espécie da expressão pertence principalmente ao Oriente e particularmente à serenidade despreocupada e expansão livre de desejo da poesia maometana, cuja intuição esplendorosa gosta de se voltar alternadamente em amplitude engenhosa e associações chistosas. A segunda, ao contrário, corresponde mais à interioridade nórdica concentrada em si mesma do ânimo, que é, em silêncio consistente, capaz muitas vezes de apreender apenas objetos inteiramente exteriores e indicar neles aquilo que o coração em si mesmo oprimido não pode expressar para si e se aliviar, mas, tal como a criança, com a qual o pai cavalga através da noite e do vento no *Rei dos Elfos*¹²⁵, define e sufoca em si mesma. Esta diferença, que de outro modo já se faz valer também no lírico de modo geral como poesia popular e artística, como ânimo e como reflexão mais abrangente, retorna também aqui no interior da canção com nuances e estágios intermediários variados.

Finalmente, no que diz respeito às espécies singulares que podem ser contadas aqui, quero mencionar apenas as seguintes.

124. Hegel tem aqui em vista a mania "conservadora" dos românticos Brentano e Arnim, autores de uma célebre coletânea da canção alemã (*Des Knaben Wunderhorn*), na qual refundiram e recriaram abundantemente o conteúdo nacional (N. da T.).

125. Trata-se da balada de Goethe: *Erkönig* (N. da T.).

Em primeiro lugar, as *canções populares*, que por causa de sua imediatez permanecem presas principalmente ao ponto de vista da canção e são, na maioria dos casos, cantáveis, aliás, precisam do acompanhamento da canção. Elas conservam na memória, em parte, os atos e os eventos nacionais em que o povo sente a sua vida mais própria, em parte, elas expressam imediatamente os sentimentos e as situações das diversas classes, a vida em comum com a natureza e as relações humanas mais próximas e entoam os sons os mais diversos da alegria ou da tristeza e da melancolia. — Em oposição a elas se encontram, *em segundo lugar*, as canções de uma cultura [*Bildung*] já enriquecida diversamente em si mesma, a qual se deleita, para a animação social com os brincadeiras as mais diversas, com volteios mais graciosos, [459] com ocorrências menores e outros revestimentos elegantes, ou se volta com maior sensibilidade para a natureza e para as situações da vida humana mais restrita e descreve estes objetos, bem como os sentimentos que ocorrem com eles ou são por eles suscitados, na medida em que o poeta retorna a si mesmo e se regala com sua própria subjetividade e as suas comoções do coração. Se semelhantes canções permanecem presas à mera descrição, particularmente à de objetos naturais, elas se tornam facilmente triviais e não atestam fantasia criadora alguma. A coisa não resulta melhor também com a descrição dos sentimentos sobre algo. O poeta não deve, sobretudo, permanecer mais em tal descrição dos objetos e dos sentimentos, na prisão dos caprichos e dos desejos imediatos, mas igualmente ter se elevado em liberdade teórica acima deles, de modo que se trata para ele apenas da satisfação que fornece a fantasia como tal. Essa liberdade despreocupada, essa expansão do coração e essa satisfação no elemento da representação fornecem, por exemplo, a muitas das canções anacreônticas, bem como a poemas de Hafis e ao *Divã Ocidental-Oriental* de Goethe, o encanto mais belo de liberdade e poesia espirituais. — *Em terceiro lugar*, não está excluído neste estágio um conteúdo universal mais elevado. A maioria dos cantos protestantes¹²⁶ para edificação religiosa, por exemplo, pertencem à categoria das canções. Eles exprimem a nostalgia por Deus, o pedido por seu perdão, o arrependimento, a esperança, a confiança, a dúvida, a fé etc. do coração protestante certamente como oportunidade e situação do ânimo singular, mas de maneria universal, no qual estes sentimentos e estados podem ou devem, ao mesmo tempo, ser em maior ou menor grau a oportunidade de cada um.

ββ) Podem ser creditados a um *segundo* grupo desse estágio abrangente os *sonetos*, as *sextinas*¹²⁷, as *elegias*, as *epístolas* etc. Essas espécies já se destacam

126. Trata-se, sem dúvida, dos cantos barrocos de Paul Gerhardt, Johann Rist e G. Neumark (N. da T.).

127. Composição poética medieval que Dante e Petrarca praticavam, com seis estrofes de seis versos decassílabos. A sextilha terminava por um remate com três versos (N. da T.).

no círculo abrangente considerado até agora da canção. A imediatez do sentir e do exteriorizar, a saber, se eleva aqui para a mediação da [460] reflexão e a consideração voltada a muitas direções e que concentra, sob pontos de vista mais universais, o singular da intuição e da experiência do coração; conhecimento, erudição, cultura em geral, devem se fazer válidos, e se mesmo em todas essas relações a subjetividade, que associa e comunica em si mesma o particular e o universal, permanece o dominante e o que se destaca, então o ponto de vista em que ela se coloca é mais universal e mais amplo do que na canção propriamente dita. Particularmente os italianos, por exemplo, forneceram em seus sonetos e sextinas um exemplo brilhante de um sentimento reflexivo refinado, que não exprime imediatamente em uma situação, com concentração íntima [*inniger*], meramente as disposições da nostalgia, da dor, da angústia etc. ou as intuições de objetos exteriores, mas se volta ao seu redor variadamente, olha ao seu redor com prudência para mitologias, para histórias, para o passado e para o presente e mesmo assim sempre retorna a si mesmo e se limita e se concentra. A esta espécie da formação não é permitida nem a simplicidade da canção, nem é concedida a elevação da ode, por meio do que então, por um lado, é suprimido o aspecto cantável e, por outro lado, como oposto do cantar de acompanhamento, a linguagem mesma se torna em seu soar e rimar artístico uma melodia sonora da palavra. A elegia, ao contrário, pode ser mantida de maneira épica na métrica, nas reflexões, nos ditos e na exposição descritiva dos sentimentos.

yy) O *terceiro* estágio nesta esfera é preenchido por meio de um modo de tratamento, cujo caráter surgiu recentemente entre nós alemães do modo o mais agudo com Schiller. A maioria de seus poemas líricos, tais como *Resignação*, *Os Ideais*, *O Reino das Sombras*, *Os Artistas*, *O Ideal e a Vida*¹²⁸, são tampouco canções propriamente ditas quanto odes ou hinos, epístolas, sonetos ou elegias no sentido antigo; eles assumem, ao contrário, um ponto de vista diverso de todas essas espécies. O que [461] os caracteriza é particularmente o pensamento fundamental grandioso de seu conteúdo, pelo qual o poeta não aparece nem arrebatado de modo ditirâmico, nem luta no ímpeto de seu entusiasmo com a grandeza de seu objeto, mas permanece mestre dele completamente e o explicita por todos os lados de modo pleno com reflexão poética própria, igualmente em sentimento rico de ímpeto como em amplitude abrangente da consideração, com violência arrebatadora nas palavras e nas imagens as mais esplendorosas e plenas de sonoridade, embora muitas vezes inteiramente simples, em ritmos e rimas convincentes. Esses pensamentos grandiosos e interesses profundos, aos quais

128. A fala dos poemas de Schiller segue a seguinte ordem: *Resignation* (1784); *Die Ideale* (1795); *Das Reich der Schatten* (?); *Die Künstler* (1789) e *Das Ideal und das Leben* (1795) (N. da T.).

dedicou toda a sua vida, aparecem, por isso, como a propriedade mais íntima [*innerste*] do seu espírito; mas ele não canta silenciosamente em si mesmo ou no círculo sociável como a boca rica em canções de Goethe, porém, como um cantor que apresenta um Conteúdo para ele mesmo digno de uma coleção do mais excelso e do melhor. Desta maneira soam as suas canções, tal como ele mesmo diz de seu sino:

Hoch überm niedern Erdenleben
Soll sie in blauem Himmelszelt,
Die Nachbarin des Donners, schweben
Und grenzen an die Sternenwelt,
Soll eine Stimme sein von oben
Wie der Gestirne helle Schar,
Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sei ihr metallner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen Schwingen
Berühr im Fluge sie die Zeit¹²⁹.

3. Desenvolvimento histórico da lírica

A partir daquilo que indiquei, em parte, sobre o caráter universal, em parte, sobre as determinações mais precisas que interessam no que se refere ao poeta, à obra de arte lírica e às [462] espécies da lírica, já se esclarece suficientemente que, particularmente neste âmbito da poesia, é possível um tratamento concreto apenas num modo ao mesmo tempo histórico. Pois o universal que pode ser estabelecido por si mesmo não permanece apenas limitado segundo a sua abrangência, mas também abstrato em seu valor, pois quase em nenhuma outra arte a particularidade do tempo e da nacionalidade, bem como a singularidade do gênio subjetivo, fornecem em igual medida o elemento determinante para o conteúdo e a Forma da obra de arte. Por mais que, todavia, cresça para nós a partir disso a exigência de não se voltar para uma tal exposição histórica, tanto mais devo, justamente por causa desta multiplicidade em que

129. "Nas alturas, acima da baixa vida terrena, /Deve ele, o vizinho do trovão, /Pairar na morada celeste azulada /E tanger o mundo das estrelas; /Deve ser uma voz do alto, /Tal como a massa clara das constelações, /Que em circunvolução louvam o seu criador /E conduzem o ano coroadado. /Apenas coisas eternas e sérias /São confiadas à sua boca metálica, /E de hora em hora com célere balanço /No vôo ele toca o tempo" (N. da T.).

a poesia lírica se dissolve, me limitar exclusivamente ao resumo breve daquilo que conheci neste círculo e onde poderei ter uma participação mais ativa.

O fundamento para o agrupamento universal dos variados produtos líricos nacionais e individuais temos de tomar, tal como na poesia épica, das Formas penetrantes em que a produção artística em geral se desdobra e que aprendemos a conhecer como arte simbólica, clássica e romântica. Como divisão principal devemos, por isso, também seguir neste âmbito as etapas que nos conduzem da lírica oriental para a lírica dos gregos e dos romanos e destes para os povos eslavos, romanos e germânicos.

a. A lírica oriental

Em primeiro lugar, no que diz respeito mais precisamente à lírica *oriental*, ela se diferencia da ocidental essencialmente pelo fato de que o Oriente, conforme o seu princípio universal, não conduz nem para a autonomia e liberdade individuais do sujeito, nem para aquela interiorização do conteúdo, cuja infinitude constitui em si mesma a profundidade do [463] ânimo romântico. Ao contrário, a consciência subjetiva se mostra, segundo o seu *conteúdo*, por um lado, imediatamente imersa no exterior e no singular e se exprime no estado e nas situações desta unidade indivisa, por outro lado, ela se volta, sem encontrar uma paragem firme em si mesma, contra aquilo que vale para ela na natureza e nas relações da existência humana como o poderoso e o substancial e luta para aproximar-se dele, sem poder atingi-lo nesta relação ora mais negativa, ora mais livre em sua representação e seu sentimento. — Por isso, segundo a *Forma*, encontramos aqui menos a exteriorização poética de representações autônomas sobre objetos e relações do que a descrição imediata daquela familiarização destituída de reflexão, por meio do qual o sujeito se dá a conhecer não em sua interioridade retraída, mas sim em seu ser-suprimido [*Aufgehobensein*] frente aos objetos [*Objekte*] e situações. Segundo este lado, a lírica oriental alcança constantemente, à diferença particularmente da romântica, um tom por assim dizer mais objetivo. Pois muitas vezes o sujeito não exprime as coisas e as relações tal como estão *nele*, mas *do modo* como ele é nas coisas, aos quais constantemente fornece também uma vida autônoma animada por si mesma; tal como Hafis exclama em certa passagem:

O komm! die Nachtigall von dem Gemüt Hafisens
Kömmt auf den Duft der Rosen des Genusses wieder¹³⁰

130. "Ó vem! O rouxinol do ânimo de Hafis /Retorna com o perfume das rosas do deleite" (N. da T.).

Por outro lado, essa lírica progride, na libertação do sujeito de si mesmo e de toda a singularidade e a particularidade em geral, para a expansão originária do interior, o qual se perde, todavia, facilmente no ilimitado e não pode penetrar numa expressão positiva daquilo que torna objeto para si, pois este conteúdo é ele mesmo o substancial não configurável. Nesta última consideração, a lírica oriental tem no todo, por isso – e particularmente nos hebreus, nos árabes e nos persas – o caráter de elevação hínica. Toda a grandeza, o poder e a excelência [464] da criatura são acumulados profusamente pela fantasia subjetiva, a fim de deixar desaparecer este brilho diante da majestade indizivelmente superior de Deus, ou ela não se mostra esgotada para pelo menos colocar lado a lado tudo o que é amável e belo em um colar precioso, o qual oferece como oferenda àquilo que é de valor unicamente ao poeta, seja ele sultão, amante ou taberneiro.

Finalmente, como *Forma* mais precisa da expressão, a *metáfora*, a *imagem* e o *símile* estão principalmente nesta esfera da poesia no seu lugar mais próprio. Pois, em parte, o *sujeito* – que no seu próprio interior não é livre por si mesmo – pode se dar a conhecer apenas em familiaridade comparativa com um outro e exterior; e, em parte, o *universal* e o substancial permanecem aqui abstratos, sem deixar que se fundam em individualidade livre com uma forma determinada, de modo que eles, por seu lado, chegam à intuição apenas em comparação com os fenômenos particulares do mundo, ao passo que esses fenômenos obtêm finalmente apenas o valor de poderem servir para uma comparabilidade aproximativa com o Único, o qual somente tem significado e é digno da glória e do louvor. Essas metáforas, essas imagens e esses símiles, para os quais se abre o interior saído quase que completamente para a intuição, não são todavia o sentimento e a coisa efetivos mesmos, porém uma expressão *produzida* apenas subjetivamente pelo poeta. Por isso, o que escapa aqui ao ânimo lírico em liberdade interior-livre, encontramos substituído pela liberdade da expressão, a qual se desenvolve a partir do desprendimento ingênuo em imagens e discursos de símiles [*Gleichnisreden*], através de variados estágios intermediários e até a audácia mais inacreditável e o chiste mais agudo de combinações novas e surpreendentes.

No que diz respeito, à guisa de conclusão, aos povos singulares que se distinguem na lírica oriental, devem ser mencionados aqui, em primeiro lugar, os *chineses*, em segundo lugar, os *indianos* e, em terceiro lugar, sobretudo os *hebreus*, os *árabes* e os *persas*, a cuja caracterização mais precisa não poderei me estender.

|465| b. A lírica dos gregos e dos romanos

É a individualidade *clássica* que constitui o traço característico penetrante do segundo estágio principal, a lírica dos gregos e dos romanos. Conforme a este princípio, a consciência singular, que se comunica de modo lírico, não termina nem no exterior e no objetivo, nem se eleva acima de si mesma para a conclamação sublime a todas as criaturas: "Tudo o que respira louva ao Senhor!" ou mergulha a si após o rompimento alegre de todas as cadeias da finitude no Único, o qual perpassa e anima a tudo, e sim o sujeito se une com o universal enquanto a substância de seu próprio espírito e traz a si interiormente à consciência poética esta união individual.

A lírica dos gregos e dos romanos se diferencia tanto da lírica *oriental*, quanto da *romântica*. Pois, em vez de se aprofundar até a intimidade [*Innigkeit*] de disposições e situações particulares, ela elabora, ao contrário, o interior até a explicação mais clara de sua paixão, sua intuição e suas considerações individuais. Desse modo, também ela – mesmo como exteriorização do espírito interior, na medida em que isso é permitido à lírica – conserva o tipo plástico da Forma de arte clássica. O que ela, a saber, expõe sobre os pontos de vista sobre a vida, sobre as máximas de sabedoria etc., não carece todavia, não obstante toda a universalidade transparente, da individualidade livre da mentalidade e do modo de apreensão autônomos e se expressa menos ricamente imagens e menos metaforicamente do que de modo direto e propriamente dito, ao passo que também o sentimento subjetivo se torna objetivo em si mesmo em parte de modo universal, em parte em forma intuível. Na mesma individualidade, as espécies particulares se separam umas das outras no que se refere à concepção, à expressão, ao dialeto e à métrica, a fim de alcançar o ponto culminante de sua formação em autonomia fechada; e, tal como o interior e as suas representações, também a |466| declamação exterior é de espécie mais plástica, na medida em que a mesma, no que se refere ao aspecto musical, ressalta menos a melodia interior do sentimento da alma do que o som sensível da palavra na medida rítmica de seu movimento e, além disso, finalmente ainda deixa surgir os entrelaçamentos da dança.

α) A lírica *grega* configura este caráter artístico completamente no mais rico e originário desenvolvimento. Em primeiro lugar, como *hinos* ainda conservados de maneira épica, os quais expressam no metro da epopéia menos o entusiasmo interior, do que colocam em traços objetivos firmes, tal como já indiquei anteriormente, uma imagem plástica dos deuses diante da alma. – O próximo passo é constituído, segundo o metro, pela medida silábica *elegíaca*,

a qual acrescenta o pentâmetro e mostra o primeiro começo de um aperfeiçoamento estrófico por meio da ligação, repetida regularmente, do mesmo com o hexâmetro e com cesuras iguais. Assim, também a elegia já é mais lírica em toda a sua tonalidade, tanto a elegia política quanto a erótica, embora ela particularmente, como elegia gnômica, ainda esteja próxima do ressaltamento e da expressão épica do substancial enquanto tal e, portanto, pertence quase exclusivamente aos jônios, nos quais prevalece a intuição objetiva. Também no que diz respeito ao aspecto musical, é principalmente apenas o lado rítmico que se desenvolve. — Ao lado disso, *em terceiro lugar*, desenvolve-se para uma nova métrica o poema jâmbico, que adota uma direção já mais subjetiva por meio da agudeza de suas injúrias.

A reflexão e a paixão líricas propriamente ditas, todavia, se desenvolvem primeiramente para a assim denominada lírica *mélica*¹³¹; os metros se tornam de espécie mais diferente, mais alternantes, as estrofes mais ricas, os elementos do acompanhamento musical mais completos por meio da inserção da modulação; todo poeta faz para si uma métrica correspondente ao seu caráter lírico: Safo para as suas efusões suaves, inflamadas pelo ardor da paixão e intensificadas eficazmente na expressão; Alceu para as suas odes viris mais audazes, [467] — e particularmente os escólios¹³² permitem também uma nuance variada da dicção e do metro na multiplicidade de seu conteúdo e de seu tom.

A lírica *coral*, por fim, desdobra-se do modo o mais rico tanto no que se refere à riqueza da representação e da reflexão, à audácia das passagens, das associações etc., quanto no que diz respeito à declamação exterior. O canto coral pode alternar com vozes singulares, e o movimento interior não se satisfaz com o mero ritmo da linguagem e com as modulações da música, mas também recorre ainda à ajuda dos movimentos da dança como elemento plástico, de modo que aqui o lado subjetivo da lírica alcança por meio da execução um equilíbrio completo em seu tornar-se sensível. Os objetos desta espécie de entusiasmo são os mais substanciais e os mais importantes, a glorificação dos deuses, bem como dos vencedores dos jogos de luta, nos quais os gregos, frequentemente divididos no que se refere à política, encontravam a intuição objetiva de sua unidade nacional; e assim não falta em elementos épicos e objetivos também pelo lado do modo de apreensão interior. Píndaro, por exem-

131. Do grego *mélikos*: que concerne ao canto (N. da T.).

132. Na Grécia antiga, composição cantada pelos participantes de um banquete. Sua origem era popular e foi estilizada por Píndaro. Os convivas alternavam-se no canto de cada estrofe ou mesmo de um verso. Todos os poetas gregos, e até mesmo Aristóteles, compuseram este tipo de poema (N. da T.).

plo, que alcança neste âmbito o topo da perfeição, passa, como já indiquei anteriormente, facilmente das oportunidades oferecidas exteriormente para sentenças profundas sobre a natureza universal do ético, do divino, e então dos heróis, dos atos heróicos, das fundações dos Estados etc. e tem em seu poder inteiramente a intuitibilidade plástica, bem como o ímpeto subjetivo da fantasia. Por isso, não é a coisa [*Sache*] que se desenvolve por si mesma epicamente, mas o entusiasmo subjetivo, apreendido por seu objeto, de modo que este aparece inversamente sustentado e produzido pelo ânimo.

A lírica mais tardia dos poetas alexandrinos é então menos um desenvolvimento autônomo do que uma imitação mais instruída e um esforço pela elegância e correção da expressão, até que ela, por fim, se espalha em graciosidades, gracejos menores etc. ou procura nos [468] epigramas vincular de modo novo flores já existentes da arte e da vida por meio de um laço do sentimento e da idéia subjetiva [*Einfalls*] e torná-las frescas por meio do chiste do elogio ou da sátira.

β) Nos *romanos*, em segundo lugar, certamente a poesia lírica encontra um solo multiplamente cultivado, todavia menos frutífero na origem. A sua época de esplendor limita-se, por conseguinte, em parte, principalmente ao tempo de Augusto, no qual ela foi exercida como exteriorização teórica e deleite instruído do espírito, em parte, ela permanece mais uma questão da habilidade de traduzir e de copiar e um fruto do esforço e do gosto como o sentimento fresco e a concepção artística, original. Todavia, a despeito da erudição e da mitologia estrangeira, bem como da cópia de preferência de modelos alexandrinos mais frios, destacam-se novamente, de maneira autônoma, ao mesmo tempo a peculiaridade romana em geral e o caráter e o espírito individuais dos poetas singulares, os quais fornecem, se se abstrair da alma mais interior da poesia e da arte, algo completamente acabado e consumado em si mesmo tanto no campo da ode quanto no da epístola, da sátira e da elegia. A sátira mais tardia, ao contrário, que se deixa introduzir aqui, em seu amargor contra a corrupção do tempo, em sua indignação estimulante e em sua virtude declamatória, penetra tanto menos no círculo propriamente dito da intuição poética transparente, quanto mais ela não tem nada a opor à imagem de um presente abjeto do que justamente aquela indignação e retórica abstrata de um zelo virtuoso.

c. A lírica romântica

Tal como na poesia épica, também na lírica entra, portanto, um conteúdo e um espírito originários primeiramente por meio do surgimento de nações novas. Esse é o caso nas populações germânicas, romanas e eslavas, que constituem, já em seu período pagão, mas principalmente depois [469] de sua con-

versão ao cristianismo – tanto na Idade Média quanto nos últimos séculos –, sempre de maneira mais variada e rica uma *terceira* direção principal da lírica no caráter universal da Forma de arte *romântica*.

Neste terceiro círculo, a poesia lírica torna-se de importância tão predominante, que o seu princípio – em primeiro lugar particularmente no que se refere à epopéia, mas então em um desenvolvimento mais tardio, também no que diz respeito ao Drama – se faz valer de um modo muito mais profundo do que era possível nos gregos e nos romanos, sim, inclusive o elemento épico propriamente dito é tratado inteiramente em alguns povos no tipo da lírica narrativa e, desse modo, dá origem a produtos nos quais pode parecer duvidoso se devem ser creditados a este ou àquele gênero. [Esse inclinar-se para a concepção lírica encontra o seu motivo essencial no fato de que a vida inteira destas nações se desenvolve a partir do princípio da subjetividade, a qual é constringida a produzir e configurar a partir de si o substancial e o objetivo como algo seu e se torna cada vez mais consciente deste aprofundamento subjetivo em si mesmo] Este princípio permanece eficiente do modo o mais claro e completo nas estirpes germânicas, ao passo que, inversamente, as estirpes eslavas têm de se livrar primeiro da imersão oriental no substancial e no universal. No centro estão os povos romanos, que nas províncias conquistadas do Império Romano encontram diante de si não apenas os restos dos conhecimentos e da cultura romana em geral, mas em todas as direções estados e relações elaborados e, na medida em que se fundem com eles, devem abandonar uma parcela de sua natureza originária. – No que diz respeito ao conteúdo, são quase todos os estágios do desenvolvimento da existência nacional e individual que se expressam, no que concerne à religião e à vida mundana destes povos e séculos abertos para um reino cada vez maior no reflexo do interior enquanto estados e [470] situações subjetivas. Segundo a Forma, o tipo fundamental é constituído, em parte, pela expressão do ânimo concentrado na intimidade [*Innigkeit*] – seja pelo fato de que o mesmo se introduz em ocorrências nacionais e de outro tipo, na natureza e no ambiente exterior, ou permanece pura e simplesmente ocupado consigo mesmo –, em parte, pela reflexão que se aprofunda subjetivamente em si mesma e em sua cultura [*Bildung*] mais ampliada. No exterior, a plástica [*Plastik*] da versificação rítmica se transforma na música da aliteração, da assonância e dos encadeamentos mais diversos da rima e emprega estes elementos novos, por um lado, de modo sumamente simples e despretencioso, por outro lado, com muita arte e inventividade de Formas firmemente cunhadas, ao passo que também a declamação exterior do acompanhamento musical propriamente dito do canto melódico e dos instrumentos é configurado sempre de modo mais consumado.

Finalmente, na divisão destes grupos abrangentes podemos seguir essencialmente o curso que já indiquei no que diz respeito à poesia épica.

De um lado, se encontra a lírica dos povos novos em sua originalidade ainda *pagã*.

Em segundo lugar, se expande de modo mais rico a lírica da Idade Média *cristã*.

Em terceiro lugar, finalmente, exercem influência essencial, em parte, o estudo renascido da arte *antiga*, em parte, o princípio moderno do *protestantismo*.

Não poderei, todavia, entrar agora numa caracterização mais precisa destes estágios principais e quero me limitar apenas, a título de conclusão, a destacar ainda um poeta alemão, a partir do qual a lírica da nossa pátria retomou em tempo recente novamente um ímpeto grandioso e cujos méritos foram muito pouco apreciados: refiro-me ao cantor¹³³ do *Messias*. Klopstock¹³⁴ é um dos grandes alemães que ajudaram a começar a nova época artística em seu povo; uma grande figura que arrancou com entusiasmo corajoso e orgulho interior a poesia da enorme insignificância da época de Gottsched — a qual tornou completamente raso, com a própria superficialidade a mais rígida, [471] aquilo que ainda era nobre e digno no espírito alemão — e forneceu, pleno da sacralidade do ofício poético, poemas em Forma sólida, ainda que crua, dos quais uma grande parte é permanentemente clássica. — Suas odes da juventude são, em parte, dirigidas a uma *amizade* nobre, que era para ele algo elevado, firme, nobre, o orgulho de sua alma, um templo do espírito; em parte, elas são dirigidas a um *amor* pleno de profundidade e de sentimento, embora justamente a este campo pertençam muitos produtos que têm de ser considerados como plenamente prosaicos: tal como, por exemplo, *Selmar e Selma*, uma disputa triste, entendiente, entre amantes, que gira, não sem muito choro, tristeza, nostalgia vazia e sentimento melancólico inútil, ao redor de pensamentos ociosos e inânimes sobre se Selmar ou Selma deve morrer primeiro. — Mas principalmente destaca-se em Klopstock o *sentimento pátrio* nas mais diversas relações. Como protes-

133. *Sänger*: tanto o aedo grego quanto o cantor, o poeta (N. da T.).

134. Friedrich Gottlieb Klopstock (nascido em 2/7/1724 em Quedlinbrug — morto em 14/3/1803 em Hamburg). O *Messias* é a grande obra de Klopstock, que ele inicia em 1745, quando compõe seus três primeiros cantos e que, ao término, comportará vinte cantos. Neste vasto poema épico que trata da vida, da morte e da ressurreição do Messias, Klopstock parte de uma dimensão estritamente épica que se desenvolve para um lirismo de êxtase que entusiasma seus leitores pietistas, mas também o jovem Goethe e mais amplamente toda uma geração fascinada por "este jovem homem puro". Publicados em 1748, estes três primeiros cantos lhe garantem uma glória imediata. Na mesma época ele inicia — em um registro temático vizinho — a longa série de *Odes* imitativas de Horácio que influenciaram tanto Goethe quanto mais tarde o jovem Hölderlin (N. da T.).

tante, a mitologia cristã, as legendas dos santos etc. (excluídos os anjos, diante dos quais ele tem um grande respeito poético, embora eles permaneçam abstratos e mortos na poesia da efetividade viva) não poderiam bastar para ele nem para a seriedade ética da arte nem para a força da vida e de um espírito não meramente triste e humilde, mas positivamente piedoso, que preenche a si mesmo. Todavia, como poeta, foi compelido pela necessidade de uma mitologia e, na verdade, de uma mitologia pagã, cujos nomes e configurações já estavam dados para a fantasia como um solo firme. Este elemento pátrio deriva para nós dos deuses gregos, e assim Klopstock, pode-se dizer que a partir de um orgulho nacional, tentou renovar a antiga mitologia de Vodan, de Hertha etc. Para um efeito e uma validade objetivos, contudo, ele pode contribuir tão pouco com estes nomes divinos — que certamente *foram* germânicos, mas não mais o *são* — como poderia ser o ideal da nossa existência política atual a Assembléia Imperial em Regensburg¹³⁵. Por maior que também tenha sido a necessidade de ter diante de si poética e efetivamente uma mitologia popular universal, [472] a verdade da natureza e do espírito em configuração nacional, aqueles deuses decaídos permaneciam algo completamente oco e sem verdade, e residia uma espécie de hipocrisia pueril na pretensão de agir como se houvesse nisso seriedade para a razão e a crença nacional. Para a mera fantasia, todavia, as formas da mitologia grega são configuradas de modo infinitamente mais amável, sereno, humanamente livre e diverso. No lírico, contudo, é o *cantor* que se expõe, e devemos louvá-lo em Klopstock por causa daquela necessidade e tentativa pátria, que foi suficientemente eficaz para ter ainda frutos tardios e dirigir também no poético a direção instruída para objetos semelhantes. — O sentimento [*Gefühl*] pátrio de Klopstock destaca-se por fim de modo inteiramente puro, belo e pleno de eficácia em seu entusiasmo pela honra e pela dignidade da língua alemã e pelas antigas formas históricas alemãs, por exemplo, de Hermann e principalmente de alguns imperadores alemães que honraram a si mesmos por meio da arte dos poetas. Desse modo, tornou-se vivo nele sempre de maneira mais legítima o orgulho da musa alemã e a sua coragem crescente de se medir na autoconsciência alegre de sua força com os gregos, os romanos e os ingleses. Tão atual e patriota é a direção de seu olhar para os príncipes da Alemanha, para as esperanças de que o seu caráter poderia despertar oportunidades públicas e grandes fins espirituais no que se refere à honra universal, à arte e à ciência. Por um lado, ele exprimiu desprezo a estes nossos príncipes, que estariam “em cadeira macia, incensados pelos cortesãos, agora desconhecidos e outrora ainda mais desconhecidos”, por outro lado, a sua dor, que mesmo Frederico II

135. Que se organiza em julho/outubro de 1630 (N. da T.).

Nicht sah, daß Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,
Aus fester Wurzel daurendem Stamm, und weit
Der Äste Schatten warf! —¹³⁶

[473] E de igual modo dolorosas são para ele as esperanças vãs que permitiram que ele entrevisse no imperador José a ascensão de um novo mundo do espírito. Finalmente, não constitui menos honra para o coração do ancião a participação no fenômeno de que um povo rompeu as cadeias de toda a espécie, expulsou a injustiça milenar e pela primeira vez quis fundar a sua vida política na razão e no direito. Ele saúda este novo

Labende, selbst nicht geträumte Sonne.
Gesegnet sei mir du, das mein Haupt bedeckt,
Mein graues Haar, die Kraft, die nach sechzigen
Fortdauert; denn sie wars, so weit hin
Brachte sie mich, daß ich dies erlebte!¹³⁷

Sim, ele se dirige inclusive aos franceses com as seguintes palavras:

Verzeiht, o Franken (Name der Brüder ist
Der edle Name, daß ich den Deutschen einst
Zurufte, das zu fliehen, warum ich
Ihnen jetzt flehe, euch nachzuahmen.¹³⁸

Entretanto, um rancor ainda mais severo tomou o poeta, quando esta bela manhã da liberdade se transformou em um dia tenebroso, sangrento, assassino da liberdade. Mas Klopstock não foi capaz, contudo, de configurar poeticamente esta dor e a expressou tanto mais prosaica, inconsistente e descontroladamente quanto não sabia contrapor à sua esperança iludida nada de mais elevado, já que não apareceu para o seu ânimo exigência racional alguma mais rica na efetividade.

Desse modo, Klopstock desempenha grande importância no sentido da nação, da liberdade, da amizade, do amor e da firmeza protestante, digno de honra

136. "Não viu, que a arte da poesia alemã rapidamente se elevou. /De raiz firme com tronco duradouro, e longe /Lançou a aste a sombra!" (N. da T.).

137. "Sou delicioso, nunca ele mesmo sonhado. /Abençoado és para mim, tu que cobres minha cabeça. /Meu cabelo grisalho, a força que, depois dos sessenta, /Ainda perdura: pois foi ela que tão longe /Me levou, que pude vivenciar isso!" (N. da T.).

138. "Desculpai-me, oh! franceses (o nome do irmão é /O nobre nome), que eu outrora tenha os alemães /Invocado, a fugir daquilo que eu /Agora os exorto a imitar-vos". Extrato do poema *Os Estados Gerais* (N. da T.).

na nobreza de sua alma e de sua poesia, em seu esforço e na sua consumação, e se ele também permanece segundo alguns aspectos preso à limitação de sua época e compôs muitas odes meramente críticas, gramaticais e métricas, frias, todavia desde então, [474] afora Schiller, ninguém surgiu novamente com tal figura nobre independente em mentalidade viril séria.

Ao contrário, Schiller e Goethe viveram não meramente como tais cantores de seu tempo, mas como poetas mais abrangentes e particularmente as canções de Goethe são o que há de mais excelente, profundo e eficaz que nós alemães dos dias de hoje possuímos, pois elas pertencem inteiramente a ele e ao seu povo e, tal como cresceram no solo familiar, correspondem também completamente ao tom fundamental de nosso espírito.

III. A poesia dramática

O drama, porque se desenvolve tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua Forma até a totalidade a mais perfeita, deve ser considerado como o supremo estágio da poesia e da arte em geral. Diante das outras matérias sensíveis, diante da rocha, da madeira, da cor, do som, o discurso é ele sozinho o elemento digno para a exposição [*Exposition*] do espírito e, dentre os gêneros particulares da arte discursiva, a poesia dramática é, por seu lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe [*darstellt*] em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões. Esta mediação do épico, por meio da interioridade do sujeito como o que age no presente, não permite ao drama, porém, descrever de modo épico o lado exterior do local, do ambiente, bem como do agir e do acontecimento e, por isso, exige a encenação cênica completa do mesmo, para que toda a obra de arte chegue à verdadeira vitalidade. A ação mesma, por fim, na totalidade de sua efetividade interior e exterior, é capaz de uma apreensão pura e simplesmente oposta, [475] cujo princípio dominante, tal como o trágico e o cômico, faz das diferenças de gênero da poesia dramática um terceiro lado principal.

A partir destes pontos de vista universais resulta, para as nossas discussões, o seguinte percurso:

Em primeiro lugar, temos de considerar a obra de arte dramática, segundo seu caráter universal e particular, à diferença da épica e da lírica.

Em segundo lugar, temos de dirigir a nossa atenção para a exposição cênica e sua necessidade e

Em terceiro lugar, temos de passar pelas diversas espécies da poesia dramática em sua efetividade histórica concreta.

1. O drama como obra de arte poética

A primeira coisa que temos de ressaltar mais determinadamente por si mesmo concerne ao lado *poético* como tal da obra dramática, independentemente do fato de que a mesma tem de ser colocada em cena para a intuição imediata. Aqui se situam como temas [*Gegenstände*] mais precisos de nossa consideração:

Em primeiro lugar, o princípio universal da poesia dramática;

Em segundo lugar, as determinações particulares da obra de arte dramática;

Em terceiro lugar, a relação da mesma com o público.

a. O princípio da poesia dramática

A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização, desse modo lingüística, das personagens que expressam a ação. Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão. [476] O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente — tudo no instante de uma exteriorização recíproca — bem como o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em repouso.

O modo de apreensão poético deste novo conteúdo, tal como já indiquei, deve ser uma união mediadora dos princípios artísticos épicos e líricos.

a) A primeira coisa que podemos estabelecer a este respeito concerne ao *tempo*, no qual a poesia dramática pode se fazer valer como gênero destacado. O drama é o produto de uma vida nacional já desenvolvida em si mesma. Pois ele pressupõe essencialmente como passado tanto os dias poéticos originários

da epopéia propriamente dita, quanto a subjetividade autônoma da efusão lírica, de tal sorte que, concentrando ambas, não é suficiente em nenhuma destas esferas por si mesmas separadas. Para esta ligação poética, a autoconsciência livre dos fins, das complicações e dos destinos humanos já deve ter sido despertada completamente e estar desenvolvida de um modo que apenas é possível nas épocas de desenvolvimento medianas tardias da existência nacional. Assim, os primeiros grandes feitos e eventos dos povos são frequentemente mais de natureza épica do que dramática — expedições comunitárias ao exterior, tal como a guerra de Tróia, a proliferação da migração dos povos ou defesas coletivas da pátria diante do estrangeiro, tal como as guerras contra os persas —, e apenas mais tarde surgem aqueles heróis solitários mais autônomos, os quais concebem a partir de si mesmos fins autônomos e executam empreendimentos.

β) No que se refere à *mediação, em segundo lugar, do princípio épico e lírico*, temos de representar a mesma da seguinte maneira.

[477] Já a epopéia nos apresenta diante dos olhos uma ação, mas como totalidade substancial de um espírito nacional na Forma de eventos e feitos determinados objetivos, nos quais mantêm o equilíbrio o querer subjetivo, a finalidade individual e a exterioridade das circunstâncias, com seus obstáculos reais. Na lírica, ao contrário, é o sujeito que se apresenta por si mesmo e se expressa em sua interioridade autônoma.

Se o drama deve manter em si mesmo unidos ambos os lados, então

α) *Em primeiro lugar*, tem de levar à intuição, tal como a epopéia, um acontecimento, um atuar, um agir; mas sobretudo naquilo que ocorre deve eliminar a exterioridade e colocar em seu lugar, como fundamento e eficácia, o indivíduo autoconsciente e ativo. Pois o drama não se desfaz em um interior lírico, em oposição ao exterior, e sim expõe um interior e a *sua* realização exterior. Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos. Da mesma maneira, contudo, o indivíduo não permanece preso apenas à sua autonomia fechada, e sim se encontra colocado em oposição e em luta contra outros, por meio da espécie das circunstâncias sob as quais toma seu caráter e finalidade como conteúdo de seu querer, bem como por meio da natureza desta finalidade individual. Assim, o agir é entregue aos enredamentos e às colisões que, por seu lado, contra a vontade e o propósito dos caracteres agentes, eles mesmos novamente conduzem a um desenlace, no qual se apresentam a essência interior própria dos fins, dos caracteres e dos conflitos humanos. Este elemento substancial, que se faz valer nos indivíduos autônomos que agem

a partir de si mesmos, é o outro lado do épico, que se revela eficaz e vivo no princípio da poesia dramática.

ββ) Por isso, por mais que o indivíduo, segundo o seu interior, também [478] se torne o ponto central, a representação [*Darstellung*] dramática não pode, porém, se satisfazer com as situações meramente líricas do ânimo e o sujeito permitir a descrição de feitos já realizados, em participação ociosa, ou em geral decrever gozos, intuições e sentimentos inativos; e sim o drama deve mostrar as situações e sua disposição determinadas por meio do caráter individual, que se decide por fins particulares e faz destes o conteúdo prático de seu si-mesmo volitivo. Por isso, no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica. Mas a aparição exterior, em vez de entrar na existência como mero acontecimento, contém para o indivíduo mesmo os propósitos e os fins dele; a ação é a vontade executada, que ao mesmo tempo é algo *sabido*, tanto no que se refere à sua origem e ponto de partida no interior quanto no que se refere ao seu resultado final. O que provém do feito, a saber, provém disso para o indivíduo mesmo e exerce seu contragolpe sobre o caráter subjetivo e seus estados. Esta referência constante da realidade inteira ao interior do indivíduo, que se determina a partir de si mesmo e é igualmente o fundamento dela, uma vez que ele a recolhe em si mesmo, é o princípio propriamente lírico na poesia dramática.

γγ) É deste modo unicamente que se mostra a ação como *ação*, como execução efetiva de propósitos e fins interiores, com cuja realidade se reúne o sujeito enquanto consigo mesmo e nisso quer e desfruta a si mesmo e também deve responder com todo o seu si mesmo por aquilo que passa dele para a existência exterior. O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos.

Mas, na medida em que o interesse se limita à finalidade interior, cujo herói é o indivíduo agente, e [479] do exterior precisa ser apenas acolhido na obra de arte o que tem uma relação essencial com esta finalidade que procede da autoconsciência, então o drama é, *em primeiro lugar*, mais abstrato do que a epopéia. Pois, de um lado, a ação, na medida em que repousa na autoconsciência do caráter e deve se deduzir deste ponto de irrupção interior, não tem como pressuposto o terreno épico de uma concepção de mundo total, que se espalha objetivamente segundo todos os seus lados e ramificações, e sim se retrai para a simplicidade de circunstâncias determinadas, sob as quais o sujeito se decide para o seu fim e o executa; de outro lado, não é a individualidade que deve se desen-

volver diante de nós no complexo *total* de suas propriedades nacionais épicas, e sim o caráter no que diz respeito ao seu *agir*, que para a alma universal possui uma finalidade *determinada*. Esta finalidade, a questão [*Sache*] de que se trata, se situa acima da amplitude particular do indivíduo, que apenas aparece como órgão vivo e suporte vivificador. Um desdobramento ulterior do caráter individual, segundo os mais diversos lados, que com seu agir concentrado em *um único* ponto não se encontram em conexão alguma ou apenas distantes, seria um excesso, de tal sorte que, portanto, também no que se refere à individualidade agente, a poesia dramática deve estar mais simplesmente concentrada do que a épica. O mesmo vale para a quantidade e a diversidade das personagens que entram em cena. Pois, como foi dito, o drama não progride sobre o terreno de uma efetividade nacional em si mesma total, que deve vir para nós à intuição em sua coletividade multifacetada de diferentes estamentos, idades, gerações, atividades etc., e sim, inversamente, tem de dirigir constantemente a nossa visão para a *única* finalidade e sua execução. Sendo assim, essa separação objetiva displicente seria tanto cansativa quanto aborrecida.

Ao mesmo tempo, porém, a finalidade e o conteúdo de uma ação, *em segundo lugar*, são apenas dramáticos pelo fato de que, por meio de sua [480] determinidade, em cuja particularização o caráter individual mesmo apenas pode novamente agarrá-los sob circunstâncias determinadas, em outros indivíduos provocam outros fins e paixões opostos. Certamente este *pathos* impulsionador, em cada um dos que agem, pode ser as potências espirituais, éticas, divinas, o direito, o amor pela pátria, pelos pais, pelos irmãos, pela esposa etc.; mas se este conteúdo essencial do sentimento e da atividade humanos deve, todavia, aparecer de modo dramático, então em sua particularização ele deve surgir *de modo oposto* como fins distintos, de tal sorte que, em geral, a ação tem de experimentar obstáculos pelo lado de outros indivíduos agentes e entrar em enredamentos e oposições que põem o sucesso e a imposição reciprocamente em conflito. O verdadeiro conteúdo, o que propriamente faz efeito pelo todo, são por conseguinte as potências eternas, o ético em si e para si, os deuses da efetividade viva, o divino e o verdadeiro em geral, mas não em sua potência calma, na qual, em vez de agirem, os deuses imóveis permanecem felizes mergulhados em si mesmos como imagens escultóricas silenciosas, e sim o divino em sua comunidade como conteúdo e finalidade da individualidade humana, como existência [*Dasein*] concreta levada à existência [*Existenz*] e oferecida à ação e posta em movimento¹³⁹.

139. *Dasein* significa o estar-aí/ser-aí que, saindo de si, entra na *Existenz*, ou seja, constitui uma configuração na exterioridade (N. da T.).

Se, contudo, o divino deste modo constitui a verdade objetiva a mais interior na objetividade exterior do agir, então, *em terceiro lugar*, a decisão sobre o decurso e o desenlace das intrigas e conflitos não pode residir nos indivíduos singulares, que estão um diante do outro, e sim no divino ele mesmo como totalidade em si mesma, e assim também o drama, seja de que maneira for, deve nos apresentar o efeito vivo de uma necessidade repousando em si mesma, que soluciona toda luta e contradição.

g) Ao *poeta* dramático como sujeito produtor coloca-se sobretudo a exigência de que ele tenha o pleno conhecimento daquilo que de interior e universal está na base dos fins, das lutas e dos destinos humanos. [481] Ele deve trazer para si à consciência as oposições e as intrigas, de acordo com a natureza da questão [*Sache*], nas quais o agir pode surgir, tanto segundo o lado da paixão e individualidade subjetivas dos caracteres quanto segundo o lado do conteúdo de projetos e resoluções humanos e de relações e circunstâncias concretas exteriores; e ao mesmo tempo ele tem de ser capaz de reconhecer quais são as potências imperantes que concedem aos homens a sorte justa por suas realizações. O direito, assim como a aberração das paixões, que se agitam no peito humano e impulsionam para o agir, têm de estar diante dele em idêntica clareza, para que ali onde, segundo a visão comum apenas parece dominar a obscuridade, a contingência e a confusão, se revele para ele a realização própria do racional e efetivo em si e para si mesmos. Por isso, o poeta dramático deve tampouco ficar preso à tecitura meramente indeterminada das profundezas do ânimo como à apreensão unilateral de qualquer disposição exclusiva e da parcialidade restrita no modo de sentir e na concepção de mundo, e sim necessita da maior abertura e da amplitude a mais abrangente do espírito. Pois as potências espirituais apenas diferentes na epopéia mitológica e que foram se tornando mais indeterminadas em seu *significado* por meio da individualização *real* multifacetada, se apresentam no dramático, segundo seu conteúdo substancial simples, como *pathos* de indivíduos *uns contra os outros*, e o drama é a dissolução da unilateralidade destas potências, que se autonomizam nos indivíduos; seja na tragédia, onde elas se apresentam inimigas umas das outras, seja na comédia, onde se mostram nelas mesmas imediatamente se dissolvendo a si mesmas.

b. A obra de arte dramática

No que concerne, *em segundo lugar*, ao drama como obra de arte concreta, os pontos principais que eu pretendo ressaltar são brevemente os seguintes:

[482] *Em primeiro lugar*, a unidade do mesmo, à diferença da epopéia e do poema lírico;

Em segundo lugar, a espécie da articulação e do desdobramento;

Em terceiro lugar, o lado exterior da dicção, do diálogo e da métrica.

α) A primeira coisa e a mais geral que se pode estabelecer sobre a *unidade* do drama, diz respeito à observação já indicada anteriormente, a saber, que a poesia dramática, diante da epopéia, tem de se concentrar mais rigorosamente em si mesma. Pois, embora a epopéia também tenha um acontecimento individual como ponto de unidade, a mesma se passa, porém, sobre um terreno variadamente estendido de uma ampla efetividade do povo e pode se desdobrar em episódios multifacetados e em sua autonomia objetiva. A aparência semelhante de uma conexão apenas solta era permitida, pelo motivo oposto, a algumas espécies da lírica. Mas, uma vez que no dramático, de um lado, aquela base épica está suprimida, tal com já vimos e, de outro lado, os indivíduos não se expressam em singularidade meramente lírica, e sim entram numa relação tão próxima um com o outro, por meio das oposições de seus caracteres e fins, que esta referência individual justamente constitui o terreno de sua existência dramática, então aqui já se mostra a necessidade de um fechamento mais firme de toda a obra. Esta coesão mais estreita é de natureza tanto objetiva quanto subjetiva: objetiva segundo o lado do conteúdo concreto [*sachlichen*] dos fins, que os indivíduos em luta executam; subjetiva pelo fato de que este Conteúdo em si mesmo substancial aparece no dramático como paixão dos caracteres particulares, de modo que o sucesso ou o insucesso, a felicidade ou a infelicidade, a vitória ou o declínio atingem em sua finalidade essencialmente os indivíduos mesmos.

Como leis mais precisas podem ser indicadas as conhecidas prescrições da assim chamada unidade de lugar, de tempo e de ação.

[483] αα) A imutabilidade de um local fechado para a ação determinada pertence àquelas regras rígidas que particularmente foram abstraídas pelos franceses da tragédia antiga e das observações de Aristóteles. Aristóteles, porém, diz (*Poética*, cap. V), sobre a tragédia, que a duração de sua ação não deve em geral ultrapassar um dia¹⁴⁰; a unidade de lugar, ao contrário, ele não menciona, e também os poetas antigos não a seguiram no sentido francês estrito como, por exemplo, a cena se modifica nas *Eumênides* de Ésquilo e no *Ajax* de Sófocles. Muito menos pode a poesia dramática recente se submeter ao jugo de uma mesmidade abstrata do lugar, quando ela deve expor uma rique-

140. A passagem correspondente da *Poética*, cap. V, soa: "A tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo" (1449b, 12-13; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

za de colisões, caracteres, personagens episódicas e eventos intermediários, em geral uma ação cuja plenitude interior também requer um desdobramento exterior. A poesia moderna, na medida em que poetiza segundo o tipo romântico, que pode ser mais variegado e arbitrário no exterior, se libertou, por conseguinte, desta exigência. Mas se a ação é verdadeiramente concentrada em poucos e grandes motivos, de modo que ela também pode ser simples no exterior, então ela também não necessita de nenhuma mudança variada do palco. É assim ela procede corretamente. Por mais falsa que possa ser, a saber, aquela prescrição meramente convencional, reside nela, todavia, a representação correta de que a mudança constante, para lá e para cá sem fundamento, de um lugar para o outro igualmente deve parecer inoportuno. Pois, de um lado, a concentração dramática da ação também tem de se fazer valer segundo este propósito exterior — diante da epopéia, que pode se dar de muitas maneiras no espaço em ampla comodidade e mudança; por outro lado, o drama não é composto [*gedichtet*] como a epopéia apenas para a representação interior, e sim para o intuir imediato. Em nossa fantasia podemos nos deslocar facilmente de um lugar para o outro; mas na intuição real a imaginação não deve ser sobrecarregada [484] com o que contradiz a visão sensível. Shakespeare, por exemplo, em cujas tragédias e comédias o cenário muda muitas vezes, ergueu postes com placas nas quais se lia em que lugar a cena se passava. Este é um recurso apenas débil e permanece sempre uma dispersão. Por isso, recomenda-se a unidade de lugar pelo menos como algo por si mesmo compreensível e cômodo, na medida em que assim toda falta de clareza permanece eliminada. À fantasia podem sem dúvida serem confiadas muitas coisas que vão contra a intuição e a verosimilhança meramente empíricas, e a relação a mais adequada irá sempre consistir, no que diz respeito a isso, em percorrer um feliz caminho intermediário, isto é, nem ofender o direito da efetividade nem exigir uma apreensão demasiadamente exata da mesma.

ββ) O mesmo vale inteiramente para a unidade de *tempo*. Pois na representação por si mesma podem, na verdade, serem concentrados grandes espaços de tempo sem dificuldade, mas na intuição sensível alguns anos não podem ser saltados tão rapidamente. Se, por conseguinte, a ação, segundo todo o seu conteúdo e conflito, é inteiramente simples, a melhor coisa será também concentrar de modo simples o tempo de sua luta até a decisão. Se, ao contrário, ela necessita de caracteres consistentes, cujos estágios de desenvolvimento tornam necessárias muitas situações separadas no tempo, então se torna em si e para si impossível a unidade formal de uma duração sempre apenas relativa e totalmente convencional; e querer afastar uma tal representação [*Darstellung*] do âmbito da poesia

dramática porque vai contra aquela unidade de tempo estabelecida, não significaria nada mais senão instituir como última instância de decisão a prosa da efetividade sensível sobre a verdade da poesia. O que menos deve acontecer é conceder a autoridade à verossimilhança meramente empírica, no fato de que, como espectadores, em poucas horas vemos passar diante de nós, em presença sensível, também um curto espaço de tempo. Pois justamente onde [485] o poeta está mais empenhado em se adaptar a ela, nascem novamente, segundo outros lados quase incontornáveis, as piores inverossimilhanças.

yy) A verdadeira lei inviolável, em contrapartida, é a unidade da *ação*. Mas, sobre onde propriamente reside essa unidade, em relação a isso podem surgir as mais variadas discussões, e eu pretendo, por isso, me explicar mais precisamente sobre o sentido da mesma. Toda ação deve em geral já ter uma finalidade *determinada* que ela executa, pois mediante a ação o homem penetra ativamente na efetividade concreta, na qual também o mais universal se condensa e se limita imediatamente em aparição particular. Segundo este lado, portanto, a unidade deveria ser procurada na realização de uma finalidade em si mesma determinada e, sob circunstâncias e relações particulares, conduzida concretamente ao alvo. Mas, como já vimos, as circunstâncias são para o agir dramático de tal espécie que a finalidade individual experimenta desse modo obstáculos da parte dos indivíduos, na medida em que se põe no caminho dela uma finalidade oposta, que igualmente procura criar para si uma existência, de tal sorte que nesta contraposição resultam conflitos recíprocos e suas complicações. Por isso, a ação dramática reside essencialmente num agir *colidente*, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição. Esta solução, como a ação ela mesma, deve ser ao mesmo tempo subjetiva e objetiva. Por um lado, a saber, a luta dos *fins* que se opõem encontra o seu equilíbrio; por outro lado, os *indivíduos* em maior ou menor grau introduziram todo o seu querer e ser em seu empreendimento a ser realizado, de modo que, portanto, o sucesso e o insucesso do mesmo, a execução plena ou limitada, o declínio necessário ou a união pacífica também determinam com propósitos aparentemente opostos [486] a sorte do indivíduo, na medida em que ele se entrelaçou com aquilo que era forçado a realizar. Um fim verdadeiro, por isso, apenas será alcançado quando a finalidade e o interesse da ação, em torno dos quais gira o todo, são idênticos com os indivíduos e estão pura e simplesmente ligados a eles. — Dependendo do fato de a diferença e a oposição dos caracteres agentes dramáticos serem sustentados simplesmente ou ramificados em ações se-

cundárias e personagens variadamente episódicas, a unidade pode novamente ser mais rigorosa ou mais solta. A comédia, por exemplo, não necessita em suas intrigas enredadas segundo muitos lados se fechar tão firmemente do que a tragédia muitas vezes motivada em grandiosa simplicidade. Entretanto, a tragédia romântica também a este respeito é mais variegada e em sua unidade mais solta do que a antiga. Mas mesmo aqui a relação dos episódios e das personagens secundárias tem de permanecer reconhecível e, com o término, o todo também deve ser fechado e acabado segundo a coisa [*Sache*]. Assim, por exemplo, em *Romeu e Julieta*, a discórdia entre as famílias, que reside no exterior dos amantes e de sua finalidade, certamente é o terreno da ação, mas não o ponto do qual propriamente se trata, e no fim Shakespeare dedica ao término da mesma uma atenção todavia necessária, mesmo que insignificante. Igualmente no *Hamlet* o destino da coroa dinamarquesa permanece apenas um interesse subordinado, contudo ela aparece examinada com o surgimento de Fortimbras e alcança sua conclusão satisfatória.

No fim determinado, que soluciona colisões, pode sem dúvida novamente ser dada a possibilidade de novos interesses e conflitos; a colisão *única*, contudo, da qual se tratava, tem de encontrar a sua realização na obra por si mesma acabada. Desta espécie são, por exemplo, em Sófocles as três tragédias do círculo mítico tebano. A primeira contém a descoberta de Édipo como assassino de Laio, a segunda sua morte pacífica no bosque das [487] Eumênides, a terceira o destino de Antígona; e todavia cada uma destas três tragédias, independentemente das outras, é um todo em si mesmo autônomo¹⁴¹.

β) No que se refere, *em segundo lugar*, ao modo de desdobramento concreto da obra de arte dramática, temos de ressaltar principalmente três pontos, nos quais o drama se distingue da epopéia e do canto¹⁴²: a saber, a abrangência, a espécie da progressão e a divisão em cenas e atos.

αα) Já vimos anteriormente que o drama não deve se estender até a mesma amplitude necessária à epopéia propriamente dita. Por isso, além da ausência já mencionada do estado de mundo, descrito segundo a sua totalidade na epopéia, e o sobressair da colisão mais simples, que fornece o conteúdo dramático essencial, quero apenas ainda indicar o fundamento ulterior do fato de que no drama, de um lado, a maior parte daquilo que o poeta épico deve descrever em ociosidade demorada para a intuição, deve ser deixado à execução efetiva, ao passo que, do outro lado, não é o fazer real que constitui o lado principal, e sim a exposição da paixão interior. Mas, diante da amplitude do fenô-

141. Trata-se das peças *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona* (N. da T.).

142. *Liede*: Hegel se refere com este termo ao gênero lírico (N. da T.).

meno real, o interior se concentra em sentimentos, sentenças, resoluções etc. simples e faz valer também a este respeito, à diferença da separação recíproca épica e do passado temporal, o princípio da concentração lírica e do nascimento e do auto-expressar-se atuais das paixões e representações. Entretanto, a poesia dramática não se satisfaz com a apresentação de uma *única* situação, e sim expõe ao mesmo tempo agindo o que não é sensível [*Unsinliche*] do ânimo e do espírito, como uma totalidade de estados e fins de caracteres diferenciados, os quais, em conjunto, expressam o que se passa em seu interior, em relação a seu agir, de modo que, em comparação com o poema lírico, o drama novamente se separa e se torna acabado em uma abrangência muito maior. De modo geral, a relação pode ser assim determinada: a poesia dramática [488] se encontra a meio caminho entre a extensão da epopéia e a concentração da lírica.

ββ) Mais importante do que este lado da medida exterior é, *em segundo lugar*, a espécie da *progressão dramática*, diante do modo de desenvolvimento da epopéia. A Forma da objetividade épica exige, em geral, como vimos, um demorar-se descritivo, que então ainda deve se aguçar em obstáculos efetivos. Na verdade, à primeira vista poderia parecer que a poesia dramática, na medida em que, em sua exposição, outros fins e caracteres se opõem à *única* finalidade e caráter, deveria justamente tomar como seu princípio esta demora e impedimento. O decurso propriamente dramático é o *movimento de progressão* constante até a catástrofe final. Isso se esclarece simplesmente a partir do fato de que a *colisão* constitui o ponto crucial que se destaca. Por um lado, a saber, tudo aspira para a expressão deste conflito, por outro lado, justamente a discórdia e a contradição de modos de pensar opostos, de fins e de atividades carecem pura e simplesmente de uma solução e são impelidos para este resultado. Com isso não deve ser dito que a mera precipitação no avanço já é em si e por si mesma uma beleza dramática; pelo contrário, também o poeta dramático deve se permitir o ócio de deixar que cada situação se configure por si mesma com todos os motivos que nela residem. Cenas episódicas, porém, que apenas freiam a progressão sem levar adiante a ação, são contrárias ao caráter do drama.

γγ) A divisão, por fim, no decurso da obra dramática, se constitui de modo o mais natural por meio dos momentos principais que estão fundamentados no conceito do movimento dramático mesmo. Quanto a isso, Aristóteles já afirma (*Poética*, cap.VII) que um todo é o que tem início, meio e fim: início é o que é necessário por si mesmo, não por um outro, do qual, entretanto, decorre e surge um outro; fim é o oposto, o que é necessário ou em geral nasce por meio de um

outro, e que não tem nada como consequência; [489] meio é tanto o que nasce de um outro quanto do qual nasce um outro¹⁴³. — Na efetividade empírica certamente toda ação contém pressuposições variadas, de modo que é difícil determinar em que ponto tem de ser encontrado o início propriamente dito; mas, na medida em que a ação dramática reside essencialmente sobre uma colisão determinada, o ponto de partida adequado irá residir *naquela* situação a partir da qual, todavia, deve se desenvolver, no decurso ulterior, aquele conflito, embora ele ainda não tenha irrompido. O fim, ao contrário, será alcançado quando a solução da discórdia e da intriga tiver ocorrido em todos os sentidos. No meio deste desenlace e fim recaem a luta dos fins e a discórdia dos caracteres colidentes. Estes elos distintos no dramático, como momentos da ação, são eles mesmos ações, para as quais, por isso, a designação de *atos* é inteiramente adequada. Agora, na verdade, eles são chamados vez por outra de pausas, e certo príncipe que queria ter pressa e que queria ser entretido sem interrupção, certa vez no teatro brigou com o camareiro pelo fato de haver mais uma pausa. — Em termos *numéricos*, cada drama, de acordo com o que é mais adequado à coisa, tem *três* destes atos, dos quais o *primeiro* ato expõe [*exponiert*] o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona. Para esta articulação natural nos antigos, nos quais as seções dramáticas permanecem em geral mais indeterminadas, podem ser indicadas como análogo correspondente as trilogias de Ésquilo, nas quais todavia cada parte se arredonda em um todo por si mesmo acabado¹⁴⁴. Na poesia moderna, os espanhóis, principalmente, seguem a divisão em três atos; os ingleses, os franceses e os alemães, em contrapartida, dividem o todo geralmente em *cinco* atos, na medida em que a exposição [*Exposition*] recai no primeiro ato, ao passo que os três intermediários apresentam os variados [490] ataques e revides, as intrigas e as lutas dos partidos que se contrapõem e somente no quinto a colisão alcança um término completo.

y) A última coisa da qual ainda temos de falar agora concerne aos *meios exteriores*, cujo emprego para a poesia dramática é livre, na medida em que, independentemente da encenação efetiva, ela permanece em seu próprio âmbito. Eles se limitam à espécie peculiar da dicção em geral, dramaticamente eficaz, à

143. Todo este período é uma citação literal da *Poética*, cap. VII, 1450b, 26-32 (N. da T.).

144. A referência se dirige menos à única trilogia inteira de Ésquilo: *A Orestéia*, formada por *Agamenon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*, do que às peças *Sete contra Tebas*, *Prometeu Acorrentado* e *As Suplicantes*, que mais facilmente se tomam como autônomas, embora tenham pertencido cada uma a trilogias, cujas peças restantes encontram-se perdidas (N. da T.).

diferença específica do monólogo, do diálogo etc. e à métrica. Tal como já indiquei várias vezes, o lado principal no drama, a saber, não é o agir real, e sim a exposição [*Exposition*] do espírito interior da ação, tanto no que se refere aos caracteres agentes e sua paixão, seu *pathos*, sua resolução, sua reação recíproca e sua mediação, quanto no que diz respeito à natureza universal da ação em sua luta e destino. Este espírito interior, até onde a poesia o configura como poesia, encontra, por conseguinte, uma expressão adequada de preferência na palavra poética da exteriorização a mais espiritual de sentimentos e representações.

αα) Mas assim como o drama concentra em si mesmo o princípio da epopéia e da lírica, também a dicção dramática tem de trazer e ressaltar em si mesma tanto elementos líricos quanto épicos. O lado lírico encontra particularmente no drama moderno o seu lugar, em geral onde a subjetividade se entrega a si mesma e sempre quer conservar consigo mesma, em sua resolução e fazer, o sentimento de si de sua interioridade; entretanto, a expectoração do próprio coração, se deve permanecer dramática, não deve ser mera ocupação com sentimentos vagos, com recordações e considerações, e sim conservar-se numa referência constante com a ação e ter como resultado e acompanhar os diferentes momentos da mesma. — Em oposição a este *pathos* subjetivo, o patético objetivo, como elemento épico, concerne principalmente ao desenvolvimento, mais voltado [491] para o espectador, do substancial das relações, dos fins e dos caracteres. Também este lado pode novamente assumir um tom em parte mais lírico e permanece apenas dramático na medida em que não sai, autonomamente por si mesmo, fora do decurso da ação e da relação com a mesma. Além disso, como segundo traço da poesia épica, podem então ser entremesclados relatos narrativos, descrições de batalhas e outras coisas do gênero; contudo, também estes no dramático têm de ser, em geral, ora mais concentrados e móveis, ora se mostrar, por seu lado, igualmente necessários por si mesmos para a progressão da ação mesma. — O dramático propriamente dito, por fim, é a expressão dos indivíduos na luta de seus interesses e na cisão de seus caracteres e paixões. Aqui, os dois primeiros elementos podem se interpenetrar em sua mediação verdadeiramente dramática, aos quais se acrescenta ainda o lado do acontecimento exterior, que da mesma maneira acolhe em si mesmo a palavra; como, por exemplo, a entrada e a saída dos personagens muitas vezes são anunciadas anteriormente e também, de resto, com frequência o seu comportamento exterior é indicado por outros indivíduos. — Uma diferença principal em todos estes aspectos é o modo de expressão da assim chamada naturalidade, em oposição a uma linguagem teatral convencional e sua retórica. Na época moderna, Diderot, Lessing e também Goethe e Schiller,

em sua juventude, se voltaram principalmente para o lado da naturalidade real: Lessing com formação plena e fineza de observação, Schiller e Goethe com uma predileção pela vitalidade imediata da rudeza e força indecorosas¹⁴⁵. Considerava-se não natural o fato de homens poderem conversar uns com os outros, como nas comédias e nas tragédias gregas, mas principalmente nas francesas – e certamente em relação a estas estavam certos. Mas esta espécie de naturalidade, em uma profusão de traços meramente reais, pode facilmente de novo, segundo um outro lado, recair em uma segura e prosaísmo, na medida em que os caracteres não [492] desenvolvem a substância de seu ânimo e de sua ação, e sim apenas levam ao exterior o que sentem na vitalidade inteiramente imediata de sua individualidade, sem consciência mais elevada sobre si e suas relações. Quanto mais naturais permanecem a este respeito os indivíduos, mais procaicos eles se tornam. Pois homens naturais se comportam, em suas interpelações e conflitos, predominantemente como personagens meramente *singulares*, os quais, quando devem ser descritos segundo a sua particularidade imediata, não são capazes de se apresentar em sua forma substancial. Nesse nível, a grosseria e a cortesia, no que se refere à essência da questão da qual se trata, por fim são a mesma coisa. Se a grosseria, a saber, decorre da personalidade particular, que se abandona às inspirações de um modo de pensar e sentir sem formação, inversamente, a cortesia apenas se dirige ao universal abstrato e ao que é formal na atenção, no reconhecimento da personalidade, do amor, da honra etc., sem que com isso fosse expressado algo de objetivo e pleno de conteúdo. Entre esta universalidade meramente formal [*formellen*] e aquela exteriorização natural de particularidades pouco lapidadas está o universal verdadeiro, que não permanece nem formal nem sem individualidade, e sim encontra sua realização dupla na determinidade do caráter e da objetividade dos modos de pensar e dos fins. O autenticamente poético, por isso, irá consistir em elevar o característico e o individual da realidade imediata ao elemento purificador da universalidade e deixar ambos os lados se medirem reciprocamente. Então também sentimos, no que se refere à dicção que, sem deixar o terreno da efetividade e de seus traços verdadeiros, nos encontramos, contudo, em uma outra esfera, a saber, no âmbito ideal [*Ideellen*] da arte. Desta

145. Referência a meados do século XVIII, principalmente ao ambiente do movimento pré-romântico *Tempetade e Impeto* [*Sturm und Drang*] quando a cultura alemã se encontrava em vias de formação. Neste período, Lessing criticava em sua *Dramaturgia de Hamburgo* o classicismo francês, tido por ele como frio e artificial. No campo da poesia, Goethe compõe a peça *Götz von Berlichingen*, seguindo o modelo de Shakespeare, ao passo que Schiller, um pouco mais tarde, escreveu *Os Bandidos*. Nestas duas peças, é predominante a linguagem plena de interjeições e exclamações (N. da T.).

espécie é a linguagem da poesia dramática grega, a linguagem tardia de Goethe, em parte também a de Schiller e, a seu modo, também a de Shakespeare, embora este, de acordo com o estado do [493] teatro daquela época, vez por outra teve de confiar uma parte do discurso ao dom de inventividade do ator.

ββ) *Em segundo lugar*, o modo dramático de exteriorização se divide mais precisamente em efusões do canto coral, em monólogos e diálogos. — A diferença entre o coro e o diálogo, como é conhecido, foi desenvolvido privilegiadamente pelo drama antigo, ao passo que no drama moderno esta diferença desaparece, na medida em que aquilo que era expressado pelo coro nos antigos é colocado mais na boca das personagens agentes mesmas. O *canto coral*, a saber, em oposição aos caracteres individuais e seu conflito interior e exterior, expressa os modos de pensar e os sentimentos universais em um modo que ora se volta para a substancialidade de enunciados épicos, ora para o movimento da lírica. Nos *monólogos*, inversamente, é o interior singular que se torna por si mesmo objetivo em uma situação determinada da ação. Por conseguinte, eles têm particularmente sua posição autenticamente dramática nos momentos em que o ânimo se concentra em si mesmo de modo simples, a partir dos acontecimentos anteriores, dá conta de sua diferença diante de outros ou de sua própria cisão, ou também conduz com vagar resoluções maduras ou repentinas a uma última decisão. — Entretanto, a Forma completamente dramática, *em terceiro lugar*, é o *diálogo*. Pois nele somente os indivíduos agentes podem expressar *reciprocamente* seu caráter e finalidade, tanto no que se refere à sua particularidade quanto no que diz respeito ao substancial de seu *pathos*, entrar em luta e com isso levar adiante a ação em movimento efetivo. No diálogo, pode igualmente ser de novo distinguida a expressão de um *pathos subjetivo e objetivo*. O primeiro pertence mais à paixão particular contingente, permaneça ela em si mesma comprimida e apenas se exteriorize aforisticamente ou também seja capaz de se manifestar e de se explicitar completamente. Poetas que querem colocar em movimento o sentimento subjetivo, por meio de cenas comoventes, [494] se servem particularmente desta espécie de *pathos*. Por mais que eles então queiram também pintar o sofrimento pessoal e a paixão selvagem ou a discórdia interior irreconciliável da alma, o ânimo humano verdadeiro será assim menos movido do que por meio do *pathos* no qual ao mesmo tempo se desenvolve um Conteúdo objetivo. Por causa disso, as primeiras peças de Goethe¹⁴⁶, por exemplo, por mais profunda que seja a matéria em si mesma [*an sich selber*], por mais naturalmente dialogadas que sejam as

146. Trata-se essencialmente de *Götz von Berlichingen*, de *Clavigo* e de *Egmont* (N. da T.).

cenar, no todo despertam pouca impressão. Da mesma maneira, as irrupções da cisão irreconciliável e da cólera sem sustentação comovem em grau insignificante um sentido saudável; particularmente, o horrível esfria mais do que aquece. E, assim, de nada adianta ao poeta descrever a paixão da maneira a mais tocante: sentimos apenas o coração despedaçado e nos afastamos disso. Pois nisso não reside o positivo, a reconciliação, que não deve nunca faltar à arte. Os antigos, ao contrário, eram eficazes em sua tragédia principalmente por meio do lado objetivo do *pathos*, ao qual ao mesmo tempo não falta também a individualidade humana, tal como a Antigüidade a exige. Também as peças de Schiller têm este *pathos* de um grande ânimo, um *pathos* que é penetrante e em todos os lugares se mostra e se expressa como base da ação. Particularmente a esta circunstância tem de ser atribuído o efeito duradouro das tragédias de Schiller, principalmente quanto ao palco, que também hoje em dia ainda não perderam sua atualidade. Pois o que faz efeito universal, contínuo, profundamente dramático, é apenas o substancial na ação: como conteúdo determinado o ético, como formal a grandeza do espírito e do caráter, no qual novamente se sobressai Shakespeare.

yy) Sobre a *métrica*, por fim, quero acrescentar apenas poucas observações. O metro dramático conserva de preferência o meio entre o fluir calmo, uniforme do hexâmetro e a medida silábica lírica mais quebrada e cortada. A este respeito recomenda-se sobretudo o metro jâmbico. [495] Pois o jambo acompanha mais adequadamente em seu ritmo progressivo — que, de um lado, por meio de anapestos pode ser mais ruidoso e rápido e, de outro lado, por meio do espondeu, pode ser mais importante¹⁴⁷ — o curso progressivo da ação, e particularmente o cenário¹⁴⁸ possui um tom importante de uma paixão nobre, moderada. Entre os modernos, os espanhóis se servem, inversamente, dos calmos e demorados troques de quatro pés, os quais, em parte com muitas rimas ocultas e assonâncias, em parte sem rima, se mostram sumamente apropriados para a fantasia que se abandona em imagens e as discussões acirradas [*verständig-spitzen*], que mais seguram do que incentivam a ação, ao passo que ainda misturam, para os jogos propriamente ditos de uma acuidade lírica, sonetos, oitavas etc. De modo semelhante, o alexandrino francês combina com a decência formal e a retórica declamatória das paixões, ora mais comedidas ora mais calorosas, cuja expressão convencional o drama

147. O metro jâmbico ou jambo é constituído pelo pé de duas sílabas, a primeira breve, a segunda longa. O caráter do metro jâmbico é a gravidade com seu curso lento. O espondeu (pé formado de duas sílabas longas) e o anapesto (pé formado de duas sílabas breves e uma longa. Por exemplo: a-ma-nhã) são formas do metro jâmbico (N. da T.).

148. Verso latino constante de seis pés (N. da T.).

francês esteve empenhado em configurar artisticamente. Os ingleses mais realistas, ao contrário, a quem também nós alemães seguimos na época moderna, se prenderam novamente à métrica jâmbica, que Aristóteles (*Poética*, cap. IV) já designa como o μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων¹⁴⁹, mas não como trímetro, e sim tratado com muita liberdade em um caráter menos patético.

c. A relação da obra de arte dramática com o público

Embora os méritos e as deficiências da dicção e da métrica também sejam importantes na poesia épica e lírica, a eles ainda deve ser acrescentado nas obras de arte dramáticas um efeito mais decisivo, mediante a circunstância de que aqui temos de lidar com modos de pensar, caracteres e ações, os quais devem chegar a nós em sua efetividade viva. Uma comédia de Calderón, por exemplo, com todo o jogo espirituoso de imagens de sua dicção ora picante e racional, ora grandiloqüente, [496] e com a alternância de sua métrica variadamente lírica, já por causa deste modo de exteriorização, apenas dificilmente receberia uma simpatia universal entre nós. Por causa desta presença e proximidade sensíveis, os demais lados do conteúdo, bem como a Forma dramática, conquistam igualmente uma relação muito mais direta com o público a quem eles são oferecidos. Sobre esta relação queremos ainda lançar um breve olhar.

Obras científicas ou poemas épicos e líricos não possuem, por assim dizer, um público especializado ou é indiferente e contingente a quem se destinam tais poemas ou outros escritos. Se um livro não agrada, pode-se colocá-lo de lado, assim como pode-se passar por pinturas ou estátuas que não nos dizem nada, e ao autor ainda resta, em maior ou menor grau, a desculpa de que sua obra não foi escrita para este ou aquele. Com as produções dramáticas ocorre algo diferente. Aqui, a saber, há um público determinado, para o qual deve ser escrito, em presença, e o poeta está comprometido com ele. Pois o público tem o direito ao agrado ou desagrado, uma vez que lhe é oferecido como totalidade presente uma obra que deve desfrutar neste lugar, nesta época, com participação viva. Um tal público, assim como se reúne como coletivo para um juízo, é de espécie sumamente heterogênea; distinto na formação, nos interesses, nos hábitos do

149. Em grego no original: "o metro que mais se conforma ao discurso". Hegel se refere à passagem em que Aristóteles na *Poética*, cap. IV, afirma que "o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes preferirmos jâmbicos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum" (1449a, 20-22; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

gosto, nas predileções etc., de tal sorte que, inclusive, vez por outra, para agradar completamente, é necessário um talento para o que é ruim e uma certa falta de vergonha, no que diz respeito às puras exigências da arte autêntica. Ao poeta dramático certamente permanece também a saída de desprezar o público; mas então, justamente no que concerne ao modo do efeito mais próprio, ele sempre erra a sua finalidade. Particularmente entre nós alemães, desde a época de Tieck, essa teimosia contra o público se tornou moda. O autor alemão quer se expressar segundo sua individualidade particular, mas não tornar sua questão agradável ao ouvinte e espectador. [497] Pelo contrário, em sua teimosia alemã, cada um deve ter alguma coisa diferente do que o outro, para se mostrar como original. Assim, por exemplo, Tieck e os senhores Schlegel que, em seu propósito irônico do ânimo e do espírito, não souberam estar à altura de sua nação e de seu tempo, se puseram principalmente contra Schiller e falaram mal dele porque acertou o tom correto para nós alemães e se tornou mais popular. Nossos vizinhos, os franceses, fazem o contrário; eles escrevem para o efeito presente e conservam constantemente seu público diante dos olhos que, por sua vez, é e pode ser para o autor um crítico severo e impiedoso, uma vez que na França se estabeleceu um gosto artístico determinado, ao passo que entre nós reina uma anarquia, na qual cada um, tal como é, julga segundo a contingência de sua visão, sentimento e humor individuais e distribui ou condena aplausos.

Mas, na medida em que reside na natureza propriamente dita da obra dramática a determinação de possuir nela mesma a vitalidade, que também lhe garante uma acolhida positiva em seu povo, então sobretudo o poeta dramático tem de se submeter às exigências que podem assegurar, de acordo com a arte, este sucesso necessário, independentemente de outras direções contingentes e circunstâncias de época. Eu quero a este respeito apenas chamar a atenção para os pontos os mais universais.

α) *Em primeiro lugar*, os fins, que entram em conflito na ação dramática e solucionam a sua luta, devem possuir como base ou um interesse universal humano ou então um *pathos* que, no povo, para o qual produz o poeta, é um *pathos* válido, substancial. Mas aqui o humano universal e o especificamente nacional, no que se refere ao substancial das colisões, pode estar muito distante um do outro. Obras que num povo estão no topo da arte dramática e no desenvolvimento podem, por isso, ser inteiramente não desfrutáveis para uma outra época e nação. [498] Da lírica indiana, por exemplo, muitas coisas ainda hoje nos irão parecer sumamente graciosas, suaves e de doçura estimulante, sem que com isso sintamos uma diferença repulsiva; a colisão, ao contrário, da qual trata a ação do *Sakuntala*, a maldição colérica do brâmane contra

o Sakuntala, porque ele não o vê demonstrar o seu respeito, pode apenas nos parecer absurdo, de modo que, a despeito de todos os outros méritos deste poema maravilhosamente agradável, não podemos, contudo, ter interesse algum no ponto central essencial da ação¹⁵⁰. O mesmo vale para o modo segundo o qual os espanhóis tratam vez por outra o motivo da honra pessoal, em uma abstração de agudeza e conseqüência cuja crueldade ofende profundamente nossa representação e sentimento. Lembro-me, por exemplo, da tentativa de levar ao palco uma das peças de Calderón, pouco conhecida entre nós, intitulada *Vingança Secreta para uma Afronta Secreta*¹⁵¹, uma tentativa que apenas por este motivo sucumbiu inteiramente. Uma outra tragédia, por sua vez, que no círculo semelhante expõe, contudo, um conflito humano mais profundo, *O Médico de sua Honra*¹⁵², com algumas modificações. é mais penetrante do que *O Príncipe Constante*¹⁵³, no qual novamente incomoda seu princípio católico rígido e abstrato. Na direção oposta, inversamente, as tragédias e comédias de Shakespeare conquistaram um público sempre maior, porque nelas, independentemente de toda nacionalidade, predomina em muito, todavia, o elemento humano universal, de modo que Shakespeare apenas não encontrou aceitação onde as convenções artísticas nacionais são de espécie tão estreita e específica que, ou excluem completamente, ou pelo menos deformam também a fruição de tais obras. Um privilégio semelhante aos dramas de Shakespeare também terão os trágicos antigos, afora os hábitos modificados no que diz respeito à representação [*Darstellung*] cênica e a alguns lados das intuições nacionais, [499] caso não exigíssemos uma profundidade mais subjetiva da interioridade e uma amplitude da caracterização particular. As *matérias* antigas, em contrapartida, não irão em época alguma perder seu efeito. Por conseguinte, pode-se em geral supor que uma obra dramática, quanto mais ela escolhe como conteúdo caracteres e paixões inteiramente específicos, tal como são apenas condicionados por meio de direções temporais e nacionais determinadas, em vez de tratar de interesses humanos substanciais, tanto mais ela se torna passageira, não obstante toda a outra excelência.

150. Hegel trata de um modo mais extenso do *Sakuntala* no interior da Forma de arte simbólica. *Cursos de estética*, vol. II, p. 63, em cuja passagem foi feita a nota que a seguir transcrevemos novamente: *Sakuntala: Abhij'āna 'Sākuntala*, drama em sete atos do poeta indiano Kalidasa (séculos IV-V a.C.), que Goethe apreciava particularmente. J. G. Herder também escreveu sobre esta obra. Sakuntala é a mãe de Bharata, legendário soberano da Índia (N. da T.).

151. Peça de 1637, cujo título em espanhol é *A Sevreto Agravio, Secreta Venganza* (N. da T.).

152. Peça de 1637, cujo título em espanhol é *El Medico de su Honora* (N. da T.).

153. Peça de 1629, cujo título em espanhol é *El Principe Constante* (N. da T.).

β) Tais fins e ações humanos universais devem, *em segundo lugar*, porém, ser poeticamente individualizados para uma efetividade viva. Pois a obra dramática não tem de falar apenas ao sentido vivo, que certamente não deve faltar no público, e sim deve em si mesma existir como uma efetividade viva de situações, estados, caracteres e ações.

αα) No que concerne, a este respeito, ao ambiente local, aos costumes, aos usos e às outras exterioridades, no interior da ação executada diante dos olhos, eu já falei amplamente sobre isso em um outro lugar (vol. I, pp. 266-281). A individualização dramática deve aqui ser ou completamente poética, viva e rica de interesses, de modo que abstraímos do que é estranho e nos sentimos atraídos, por meio desta vitalidade, pelo interesse pela mesma, ou ela pode se querer fazer valer apenas como Forma exterior, que é superada pelo espiritual e universal que nela residem.

ββ) Mais importante do que este lado exterior é a vitalidade dos *caracteres*, que não devem ser interesses meramente personificados, tal como, por exemplo, ocorre com muita freqüência em nossos poetas dramáticos atuais. Tais abstrações de paixões e fins determinados permanecem pura e simplesmente sem efeito; também uma individualização meramente superficial não é de modo algum suficiente, na medida em que então, segundo a espécie das figuras alegóricas, Forma e conteúdo se separam. Sentimentos e pensamentos profundos, grandes modos de pensar e palavras não podem [500] oferecer substituto algum para esta deficiência. O indivíduo dramático, ao contrário, deve ser nele mesmo [*an ihm selber*] plenamente vivo, uma totalidade acabada, cujo modo de pensar e caráter concordam com sua finalidade e agir. Aqui a mera amplitude de traços de caracteres não constitui a questão principal, e sim a individualidade penetrante, que concentra tudo na unidade que ela mesma é, e manifesta esta individualidade no discurso como no agir como o único e idêntico ponto de irrupção, do qual decorre toda palavra particular, cada traço singular do modo de pensar, do ato e do modo de se comportar. Uma mera combinação de propriedades e ações, mesmo que reunidas em um todo, não fornecem ainda caráter algum vivo, que pressupõe, em contrapartida, da parte do poeta mesmo, uma criação viva e rica em fantasia. Desta espécie são, por exemplo, os indivíduos das tragédias de Sófocles, embora eles não contenham a mesma riqueza de traços particulares, nos quais surgem diante de nós os heróis épicos de Homero. Entre os modernos, particularmente Shakespeare e Goethe constituíram os caracteres mais plenos de vida, face aos quais os franceses, particularmente em sua primeira poesia dramática, se mostram mais satisfeitos com representantes formais [*formellen*] e abstratos de gêneros e paixões universais do que com indivíduos verdadeiramente vivos.

yy) *Em terceiro lugar*, porém, a questão também não se resolve com esta vitalidade dos caracteres. A *Ifigênia* e o *Tasso* de Goethe, por exemplo, são, segundo este lado, ambos excelentes e, todavia, tomados no sentido mais estrito, não são dramaticamente vivos e móveis. Assim já diz Schiller da *Ifigênia* que nela o ético, o que se passa no coração, o modo de pensar, foi transformado em ação e nos é levado, por assim dizer, diante dos olhos¹⁵⁴. E, de fato, a pintura e a expressão do mundo interior de caracteres distintos em situações determinadas ainda não é suficiente, e sim sua colisão de fins deve se destacar e [501] se impulsionar e impelir para frente. Por isso, Schiller encontra na *Ifigênia* um curso demasiadamente calmo, uma demora muito grande, de modo que inclusive diz que ela passa claramente para o campo épico, tão logo é confrontada com o conceito rigoroso da tragédia. O que faz efeito dramaticamente, a saber, é a ação como ação e não a exposição [*Exposition*] do caráter como tal, mais independente da finalidade determinada e sua execução. Na epopéia a amplitude e a multilateralidade do caráter, das circunstâncias, dos eventos e dos acontecimentos podem conquistar para si espaço, no drama, ao contrário, a concentração sobre a colisão determinada e sua luta faz efeito do modo o mais completo. Neste sentido, Aristóteles tem razão quando sustenta (*Poética*, cap. VI) que há duas fontes (αἴτια δύο) da ação na tragédia, o modo de pensar e o caráter (διάνοια καὶ ἦθος), mas a questão principal é a finalidade (τέλος) e os indivíduos agem não para a exposição dos caracteres, e sim estes são considerados por causa da ação¹⁵⁵.

y) Um último lado que aqui ainda pode ser levado em consideração concerne ao poeta dramático na relação com o público. A poesia épica exige em sua autêntica originalidade que o poeta se suprima como sujeito diante de sua obra objetivamente existente e que nos forneça apenas a questão [*Sache*]; o cantor lírico, ao contrário, expressa seu próprio ânimo e sua concepção de mundo subjetiva.

154. Referência extraída da carta de Schiller a Goethe de 22/1/1802, onde se lê: "Pertence ao caráter próprio desta peça que aquilo que se designa como sendo a ação propriamente dita se passa fora do palco e o que é ético, o que se passa no coração, o modo de pensar, é tornado a ação e, por assim dizer, colocado diante dos olhos". Em *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. von Richard Müller-Freienfels, Berlin, Wegweiser, 1924, vol. II, p. 461 (N. da T.).

155. Aristóteles afirma na *Poética*, cap. IV, que "duas são as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações tem origem a boa ou a má fortuna dos homens" (1450a, 1-3) e logo a seguir complementa: "os homens possuem tal ou tal qualidade conformente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações" (1450a, 19-21; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

αα) Na medida em que o drama nos apresenta a ação em atualidade sensível e os indivíduos discursam e são ativos em seu próprio nome, poderia parecer que, neste âmbito, o poeta, mais ainda do que na epopéia, onde ele ao menos se apresenta como narrador dos acontecimentos, deveria se retrair completamente. Esta suposição, todavia, é apenas relativamente correta. Pois como eu já disse no início, o drama apenas deve a sua origem às épocas nas quais a autoconsciência subjetiva, tanto no que se refere à concepção de mundo quanto [502] ao desenvolvimento artístico, já alcançou um elevado estágio de desenvolvimento. A obra dramática, por isso, tal como o épico, não deve trazer em si mesma a aparência de que nasceu da consciência popular como tal, para cuja questão o poeta apenas foi, por assim dizer, o órgão destituído de subjetividade; e sim nós queremos reconhecer na obra consumada, ao mesmo tempo, o produto da criação autoconsciente e original e, por isso, também a arte e a virtuosidade de um poeta individual. Apenas desse modo os testemunhos dramáticos conquistam, à diferença de ações e acontecimentos efetivos, seu topo propriamente dito de vitalidade artística e determinidade. Por conseguinte, nunca houve o mesmo conflito sobre o poeta de obras dramáticas do que sobre os fundadores das epopéias originárias.

ββ) Segundo o outro lado, porém, o público, quando ainda conservou em si mesmo o sentido e o espírito autênticos da arte, não quer ter diante de si, em um drama, os caprichos e as disposições contingentes, as tendências individuais e a concepção de mundo unilateral deste ou daquele sujeito, cuja exteriorização em maior ou menor grau deve ser permitida ao poeta lírico, e sim ele tem o direito de exigir que se mostre consumada, no decurso e no desenlace da ação dramática, trágica ou comicamente a realização do que é em si e para si mesmo racional e verdadeiro. Neste sentido, eu já coloquei anteriormente, sobretudo em relação ao poeta dramático, a exigência de que ele tem de conquistar, de modo o mais profundo, a intelecção da essência do agir humano e do governo divino do mundo, bem como da exposição, igualmente clara como plena de vida, desta substância eterna de todos os caracteres, paixões e destinos humanos. Com esta intelecção de fato alcançada e com o poder vivo individual da arte o poeta pode, sem dúvida, sob certas circunstâncias, vez por outra entrar em conflito com as representações limitadas e anti-artísticas de sua época e nação; neste caso, [503] porém, a culpa da cisão não deve ser impingida a ele e sim ao público. Ele mesmo não tem outro dever senão seguir a verdade e o gênio que o impele e ao qual, quando apenas é de espécie correta, a vitória em última instância não irá faltar, como em todos os lugares onde se trata da verdade.

γγ) No que concerne à medida na qual o poeta dramático deve surgir como indivíduo diante de seu público, pouca coisa de determinada pode ser estabelecida

sobre isso. Por isso, eu gostaria de lembrar, apenas de modo geral, que em muitas épocas a poesia dramática, particularmente, também era utilizada para conquistar um acesso vivo a novas representações de época, no que concerne à política, à eticidade, à poesia, à religião etc. Já Aristófanos polemiza, em suas primeiras comédias, contra os estados internos de Atenas e a guerra do Peloponeso; Voltaire, por sua vez, procura com freqüência divulgar seus princípios iluministas também por meio de obras dramáticas; sobretudo Lessing está empenhado, em seu *Natã*¹⁵⁶, em justificar sua fé moral em oposição à ortodoxia limitadamente religiosa. E na época recente também Goethe aspirou a lutar, em seus primeiros produtos, contra a prosa¹⁵⁷ na visão alemã da vida e da arte, no que foi então seguido de várias maneiras por Tieck. Se uma tal intuição individual do poeta se mostra como um ponto de vista mais elevado e se ela não sai, em intencionalidade autônoma, da ação exposta, de modo que esta não aparece rebaixada a um meio, então não há injustiça alguma e prejuízo para a arte; mas, se a liberdade poética da obra é ameaçada, então o poeta pode, na verdade, por meio desta projeção de suas tendências – mesmo se verdadeiras, mas mais independentes do produto artístico – certamente produzir uma grande impressão sobre o público; o interesse que ele suscita, contudo, será então apenas de tipo material e tem pouco em comum com a arte mesma. Um caso análogo, mais difícil, surge quando o poeta [504] quer adular, em intencionalidade igual, uma falsa direção que predomina no público, por causa do mero agrado e, com isso, erra duplamente, tanto contra a verdade quanto contra a arte. – A fim de acrescentar, por fim, ainda uma observação mais precisa, gostaria de dizer que, dentre as diferentes espécies da poesia dramática, a tragédia permite um espaço de atuação menor para o livre surgimento da subjetividade do poeta do que a comédia, na qual a contingência e a arbitrariedade do subjetivo já é desde sempre o princípio. Assim, por exemplo, Aristófanos, nas *Parabases*¹⁵⁸, ocupa-se variadamente com o público ateniense, na medida em que ele ora não oculta suas posições políticas sobre os eventos e os estados da época e oferece aos seus concidadãos conselhos prudentes, ora procura eliminar seu adversário e concorrente na arte, e por vezes até abandona abertamente a sua própria pessoa e a sua contingência.

156. *Natã, o sábio*. Obra do ano de 1779, encenada pela primeira vez em 1783 em Berlim. Com essa peça, Lessing, que já havia composto antes a tragédia *Emília Galotti* (1772) e a comédia *Mimna von Barnhelm* (1767), atinge a sua maturidade como poeta dramático (N. da T.).

157. *Prosa* tem aqui o sentido de "prosaísmo" (N. da T.).

158. Discurso digressivo do corifeu em uma comédia grega, no qual o autor defende algumas de suas opiniões pessoais (N. da T.).

2. A execução exterior da obra de arte dramática

Dentre todas as artes, apenas a poesia carece da realidade plena, também sensível, do fenômeno exterior. Na medida em que o drama não narra atos do passado para a intuição espiritual ou expressa o mundo subjetivo interior para a representação e o ânimo, e sim está empenhado em expor uma ação atual, segundo a sua presença e efetividade, então ele entraria em contradição com seus próprios fins se tivesse de permanecer restrito aos meios que a *poesia* como tal é capaz de oferecer. Pois a ação atual pertence na verdade inteiramente ao interior e se deixa, segundo este lado, exprimir inteiramente por meio da palavra; inversamente, porém, o agir se move também para a realidade exterior e exige o ser humano inteiro em sua existência, atuar, comportamento também corpóreos, em seu movimento corporal e em sua expressão fisionômica dos sentimentos e das paixões, tanto por si mesmos quanto na influência [505] do homem sobre o homem e as reações que podem surgir desse modo. O indivíduo que se expõe na realidade efetiva torna então necessários, além disso, um ambiente exterior, um local determinado, no qual ele se move e é ativo; e assim a poesia dramática – na medida em que nenhum destes lados pode ser abandonado em sua contingência imediata, e sim como momento da arte deve ele mesmo ser configurado artisticamente – necessita do auxílio de quase todas as artes restantes. A cena em torno é, como o templo, ora um ambiente arquitetônico, ora a natureza exterior, ambos apreendidos e executados pictoricamente. Neste local surgem então animadas as figuras escultóricas e em desenvolvimento artístico tornam objetivos o seu querer e sentir, tanto por meio da recitação plena de expressão quanto por meio de uma mímica pictórica e posições e movimentos do corpo restante, formados desde o interior. – A este respeito pode-se apresentar mais precisamente uma diferença que recorda o que anteriormente já designei no campo da música como oposição entre o declamatório e o melódico. Assim como na música declamatória, a saber, a palavra em seu significado espiritual é a questão principal, cuja expressão característica se submete inteiramente ao lado musical, ao passo que a melodia, embora ela possa acolher em si mesma o conteúdo das palavras, se libera e se desdobra livremente por si mesma em seu próprio elemento, assim a poesia dramática também se serve, de um lado, daquelas artes irmãs apenas como uma base e ambiente sensíveis, nos quais a palavra poética se ressalta como o ponto intermediário destacado, do qual propriamente se trata; de outro lado, porém, aquilo que apenas tinha validade como acessório e acompanhamento, se torna finalidade por si mesma e se configura em seu próprio âmbito para uma bele-

za autônoma; a declamação passa para o canto, a ação [Aktion] para a dança mímica, e o cenário, por meio de seu luxo e atrativos pictóricos, [506] reivindica por si mesmo uma consumação artística. Se opusermos, como ocorreu de várias maneiras particularmente na época moderna, o poético como tal à execução dramática exterior há pouco mencionada, então resultam, para as discussões ulteriores deste âmbito, os seguintes pontos de vista:

Em primeiro lugar, a poesia dramática que quer se limitar a si mesma como poesia e, por isso, abstrai da execução dramática de suas obras;

Em segundo lugar, a arte do ator propriamente dita, na medida em que se limita de tal maneira à recitação, à mímica e à ação que a palavra poética pode inteiramente permanecer o determinante e o predominante;

Em terceiro lugar, por fim, aquela execução que se serve de todos os meios do cenário, da música e da dança e deixa os mesmos se autonomizarem diante da palavra poética.

a. A leitura e a recitação das obras dramáticas

O material propriamente sensível da poesia dramática, como já vimos, não é a voz humana e a palavra falada, e sim todo o homem, que não apenas exterioriza sentimentos, representações e pensamentos, e sim, entretecido em uma ação concreta, segundo sua existência total, faz efeito sobre representações, propósitos, o atuar e o comportamento de outros e experimenta efeitos contrários semelhantes ou se impõe contra eles.

α) Em oposição a esta determinação, que está fundamentada na essência da poesia dramática mesma, faz parte agora, entre nós alemães, de nossas opiniões correntes, considerar como um acréscimo não essencial a organização de um drama para a execução, embora propriamente todos os autores dramáticos, mesmo quando são indiferentes ou nada fazem contra isso, nutrem o desejo e a esperança de colocar a sua obra em cena. Assim, pois, também a maior parte dos nossos dramas recentes nunca consegue ver um palco, pela simples razão de que não são dramáticos. Certamente não deve ser suposto que um [507] produto dramático não possa ser poeticamente suficiente somente por seu valor interno, mas esse valor dramático interno é dado essencialmente apenas por meio de um tratamento, mediante o qual um drama se torna excelente para a encenação. A melhor prova para tanto fornecem as tragédias gregas, que nós na verdade não vemos mais no teatro, mas que, se considerarmos a questão mais atentamente, em parte justamente garantem uma satisfação completa porque foram em sua época pura e simplesmente elaboradas para o palco. O que

as afasta do teatro atual reside, porém, menos em sua organização dramática, que se distingue da organização comum entre nós principalmente por meio do emprego do coro, do que muito mais nos pressupostos e nas relações nacionais, sobre os quais frequentemente são construídas, segundo o conteúdo, e nos quais, devido à sua estranheza, não podemos mais nos sentir familiares com a nossa consciência atual. A doença de Filoctetes, por exemplo, as feridas fedorentas em seu pé, seus gemidos e gritos, iremos tampouco gostar de ver e de ouvir, assim como as flechas de Hércules, das quais principalmente se trata, não podem inspirar em nós um interesse. De modo semelhante, aceitamos certamente na ópera a barbárie do sacrifício humano da Ifigênia em Áulida e Táurida, mas na tragédia, ao contrário, este lado teria de ser conduzido de maneira inteiramente diferente, tal como foi feito por Goethe.

β) A diversidade de nosso costume, porém, de ora apenas lermos sozinhos, ora vemos executada a obra vivamente como totalidade, conduziu ao desvio ulterior de que os poetas eles mesmos determinam a sua obra também em parte apenas para a *leitura*, na opinião de que esta circunstância não exerce influência alguma sobre a natureza da composição. Mas, há sem dúvida a este respeito lados singulares que apenas se referem ao exterior, que estão contidos no que se chama de conhecimento do palco e que, ao serem violados, a obra dramática, tomada poeticamente, não diminui em seu valor. Aqui se situa, por exemplo, o cálculo de compor uma cena de tal maneira [508] que uma outra cena, que requer grandes preparativos no cenário, pode seguir-se comodamente à anterior, ou dar tempo ao ator para a troca de roupa necessária ou para a sua recuperação etc. Tais conhecimentos e habilidades não fornecem privilégio ou desvantagem poéticos e dependem em maior ou menor grau das instalações elas mesmas mutáveis e convencionais do teatro. Inversamente, porém, existem outros pontos em relação aos quais o poeta, para ser verdadeiramente dramático, deve ter essencialmente diante dos olhos a encenação viva e deixar falar e agir seus caracteres no sentido da mesma, isto é, no sentido de uma ação [*Aktion*] atual e efetiva. Segundo este lado, a execução teatral é uma prova efetiva. Pois, diante do tribunal superior de um público sadio e experimentado em termos artísticos, os meros discursos e as tiradas da chamada bela dicção, caso lhes faltem a verdade dramática, não se sustentam. De tempos em tempos também o público pode, na verdade, ser contaminado por meio da formação tida como elevada, isto é, por meio da intromissão [*Sich-in-den-Kopf-setzen*] de opiniões e idiossincrasias enviesadas de conhecedores e críticos; mas se ele ainda tem qualquer sentido autêntico em si mesmo, então ele apenas se satisfaz quando os caracteres se exteriorizam e agem

tal como requer e implica a efetividade viva, tanto da natureza quanto da arte. Quando, ao contrário, o poeta quer apenas escrever para um leitor solitário, ele pode facilmente chegar a ponto de deixar suas figuras discursarem e se comportarem tal como se passa conosco em cartas. Se uma pessoa qualquer escreve para nós os motivos de seus propósitos e feitos, se nos dá seguranças ou abre de outro modo seu coração diante de nós, então se introduzem inúmeras reflexões e representações para aquilo que queremos responder ou não, entre o recebimento da carta e nossa resposta efetiva. Pois a representação abarca um campo mais amplo de possibilidades. No discurso e na resposta ao discurso *atuais*, porém, vale o pressuposto de que no homem sua vontade e coração, sua excitação e [509] resolução são de espécie direta, que são em geral acolhidos e respondidos sem aquele desvio de reflexões mais amplas, com o ânimo imediato olho no olho, boca na boca, ouvido no ouvido. Então, a saber, as ações e os discursos em cada situação decorrem vivamente do caráter como tal, que não mais têm à sua disposição o tempo, desde as mais variadas possibilidades. — Segundo este aspecto, não é de importância menor para o poeta e sua composição ficar atento ao palco, que torna necessário uma tal vitalidade dramática; aliás, segundo minha opinião, nenhuma peça dramática deveria ser imprimida, e sim, mais ou menos como nos antigos, ser confiada como manuscrito ao repertório do palco e apenas conquistar uma circulação sumamente insignificante. Nós então, pelo menos, não veríamos aparecer tantos dramas que certamente têm uma língua culta, belos sentimentos, reflexões excelentes e pensamentos profundos, mas aos quais falta justamente aquilo que torna o drama dramático, a saber, a ação e sua vitalidade móvel.

γ) Na *leitura* e na *recitação* de obras dramáticas é difícil decidir se elas são da espécie que também não perdem o seu efeito fora do palco. Mesmo Goethe, que nos anos tardios possuía uma grande experiência de palco, era neste ponto muito inseguro, particularmente na confusão monstruosa de nosso gosto, que permite o mais heterogêneo. Se o caráter e a finalidade das personagens agentes são por si mesmos grandes e substanciais, então sem dúvida a apreensão se torna mais fácil; mas o movimento dos interesses, do estágio da ação, da tensão e do enredamento das situações, a medida correta segundo a qual os caracteres fazem efeito uns sobre os outros, a dignidade e a verdade de seu comportamento e discurso — sobre isso é difícil, com a mera leitura e sem uma execução teatral, emitir um juízo sólido. A recitação também oferece apenas um auxílio relativo. Pois [510] o discurso reclama no drama indivíduos distintos e não apenas *um único* tom, por mais que o mesmo também seja artisticamente nuançado e modificado. Além disso, na recitação sempre incomoda o

embaraço de que todas as vezes as personagens falantes devem ser nomeadas ou não, e ambas as coisas são um inconveniente. Se a recitação é monótona, então o nomear e os nomes pertencem indispensavelmente à compreensibilidade, mas à expressão do *pathos* sempre é impressa violência; se a recitação é, ao contrário, dramaticamente viva, de modo que ela nos introduz completamente na situação efetiva, então pode facilmente ser produzida uma nova contradição. Com a satisfação do ouvido, a saber, logo o olhar também faz imediatamente as suas exigências. Quando ouvimos uma ação, também queremos ver as personagens agentes, seus gestos, seu ambiente etc., o olhar quer uma completude e não tem nada diante de si senão alguém que lê, que se encontra sentado em meio a uma sociedade privada ou está quieto em pé. Assim, a recitação sempre é algo de intermediário e insatisfatório, entre o leitor próprio sem nenhuma reivindicação, junto ao qual o lado real desaparece completamente e está entregue à fantasia e à execução total.

b. A arte do ator

Com a execução dramática efetiva está dada, pois, ao lado da música, uma segunda arte de execução, a *arte do ator*, a qual somente se desenvolveu completamente na época moderna. Seu princípio consiste no fato de que ela certamente solicita os gestos, a ação, a declamação, a música, a dança e o cenário, mas deixa subsistir o *discurso* e sua expressão poética como a potência dominante. Essa é a relação unicamente justa para a poesia como poesia. Pois, tão logo a mímica ou a canção e a dança começam a se configurar autonomamente, a poesia como arte da poesia é rebaixada a um meio e perde seu domínio sobre estas artes que, de outra maneira, apenas a acompanham. A este respeito podem ser distinguidos os seguintes pontos de vista.

[511] α) Num *primeiro* estágio encontramos a arte do ator dos gregos. Aqui, a saber, unem-se, de um lado, a arte discursiva com a escultura; o indivíduo agente se apresenta com imagem objetiva em corporalidade total. Mas, na medida em que a estátua se anima, assume e exprime em si mesma o conteúdo da poesia, penetra em cada movimento interior das paixões e, ao mesmo tempo, as deixa se tornarem palavra e voz, esta exposição é mais animada e mais clara do que toda a estátua e toda a pintura. No que se refere a esta animação, podemos distinguir dois lados.

αα) *Em primeiro lugar*, a declamação como fala artística. Ela era pouco desenvolvida nos gregos; a compreensibilidade constituía a questão principal, ao passo que nós queremos reconhecer toda a objetividade do ânimo e a pecu-

liaridade do caráter nas mais finas nuances e passagens, assim como nas oposições mais agudas e nos contrastes, no som e na expressão da voz e na espécie da recitação. Ao contrário, os antigos acrescentavam o acompanhamento musical à declamação, em parte para destacar o ritmo, em parte para a expressão mais rica de modulação das palavras, mesmo quando estas também permanecem o elemento predominante. Mas, provavelmente, o diálogo era falado ou apenas levemente acompanhado, os coros, ao contrário, eram recitados de um modo musical lírico. O canto, por meio de sua acentuação mais aguda, deve ter tornado mais compreensível o significado literal das estrofes dos coros, pois senão eu pelo menos não saberia dizer como era possível aos gregos compreender os coros de Ésquilo e de Sófocles. Pois mesmo se eles também não tinham a necessidade de se atormentar com isso como nós, devo, todavia, dizer: embora entenda alemão e consiga compreender alguma coisa, sempre permaneceria para mim obscura uma lírica alemã escrita no estilo semelhante, falada de cima do palco e cantada inteiramente.

ββ) Um *segundo* elemento era fornecido pelo gesto e pelo movimento corporais. A este respeito é imediatamente digno de nota [512] que aos gregos, já que seus atores usavam máscaras, faltava completamente a mímica. Os traços faciais forneciam uma imagem escultórica imutável, cuja plástica acolhia tampouco em si mesma a expressão vivaz de disposições anímicas particulares como os caracteres agentes, que defendiam um *pathos* universal firme em suas lutas dramáticas e não deixavam se aprofundar a substância deste *pathos* nem para a interioridade [*Innigkeit*] do ânimo moderno nem se expandir para a particularidade dos caracteres dramáticos de hoje. Igualmente simples era a ação, motivo pelo qual também não sabemos nada sobre os famosos mimos¹⁵⁹ gregos. Ora eram os poetas mesmos os atores, tal como, por exemplo, o foram Sófocles e Aristófanes, ora apresentavam-se na tragédia cidadãos que não faziam da arte profissão alguma. Ao contrário, os cantos corais eram acompanhados pela dança, o que nós alemães, no estágio atual da dança, poderíamos considerar como leviano, ao passo que nos gregos pertencia pura e simplesmente à totalidade sensível de suas encenações teatrais.

γγ) Assim, fica nos antigos, para a fala [*Wort*] e a exteriorização espiritual das paixões substanciais, um direito poético igualmente pleno, quanto a realidade exterior alcança por meio do acompanhamento musical e pela dança o mais completo desenvolvimento. Esta unidade concreta fornece a toda a

159. No antigo teatro greco-romano, farsa popular, entremeada de danças e jogos, na qual se imitavam os caracteres e os costumes da época (N. da T.).

representação [*Darstellung*] um caráter plástico, na medida em que o espiritual não se interioriza por si mesmo e nesta subjetividade particularizada chega à expressão, e sim se irmana e se reconcilia perfeitamente com o lado exterior, legitimado na mesma medida, do fenômeno sensível.

β) Sob a música e a dança, contudo, sofre o discurso, na medida em que ele deve permanecer a exteriorização *espiritual* do espírito, e assim também a arte moderna do ator soube se libertar destes elementos. O poeta alcança aqui, por isso, apenas ainda uma relação com o ator como tal, que deve levar a obra poética à aparição sensível, por meio da declamação, da mímica e da gestualidade. [513] Esta relação do autor com o material exterior é, todavia, diante das outras artes, de espécie inteiramente peculiar. Na pintura e na escultura é o artista mesmo que executa suas concepções em cores, bronze ou mármore, e quando a execução musical necessita de mãos e gargantas estranhas, predomina aqui, todavia, embora a alma da apresentação não deva faltar, em maior ou menor grau a habilidade artística e a virtuosidade mecânicas. O ator, ao contrário, se introduz na obra de arte como indivíduo inteiro, com sua figura [*Gestal*], fisionomia, voz etc. e alcança a tarefa de se fundir completamente com o caráter que ele expõe.

αα) O poeta, a este respeito, tem o direito de exigir do ator que ele se coloque inteiramente no papel que lhe foi confiado, sem acrescentar algo que é somente dele, e o execute da maneira como o poeta o concebeu e configurou poeticamente. O ator deve ser, por assim dizer, o instrumento com o qual o autor toca, uma esponja que acolhe todas as cores e as restitui sem modificações. Nos antigos isso era mais fácil, já que a declamação se restringia principalmente à clareza e o lado do ritmo etc. era preparado pela música, ao passo que as máscaras cobriam os traços do rosto e também não ficava um grande espaço para a ação cênica [*Aktion*]. Desse modo, o ator podia sem dificuldade se adaptar à declamação [*Vortrag*] de um *pathos* trágico universal, e quando também tinham de ser representados [*dargestellt*] na comédia retratos de personagens vivas, como por exemplo de Sócrates, de Nísias¹⁶⁰, de Cleonte¹⁶¹ etc. ora as máscaras reproduziam corretamente estes traços individuais, ora uma individualização mais precisa era menos necessária, na medida em que Aristófanes somente utilizava tais caracteres para representar [*repräsentieren*] tendências universais da época.

ββ) Outra coisa ocorre no drama moderno. Aqui, a saber, as máscaras e o acompanhamento musical não existem, e em seu lugar surgem a mímica, a

160. General ateniense (N. da T.).

161. Estadista ateniense (N. da T.).

multiplicidade [514] dos gestos e a declamação ricamente nuançada. Pois, por um lado, as paixões, mesmo quando são expressas mais universalmente pelo poeta em caracterização adaptada ao gênero, mas se dão a conhecer, todavia, como subjetivamente vivas e internas, por outro lado, os caracteres alcançam, em sua maioria, uma particularização bem mais ampla, cuja exteriorização peculiar deve igualmente se colocar diante de nossos olhos em efetividade viva. As figuras de Shakespeare, principalmente, são homens inteiros por si mesmos prontos, fechados, de tal modo que pedimos ao ator que ele, por seu lado, os leve igualmente nesta totalidade plena diante da nossa intuição. O som da voz, a espécie da recitação, a gesticulação, a fisionomia, em suma, toda a aparição interior e exterior exige, por isso, uma peculiaridade adaptada ao papel determinado. Desse modo, afora o discurso, também a mímica realçada segundo muitos lados assume um significado inteiramente diferente, aliás, o poeta deixa aqui aos gestos do ator muitas coisas que os antigos iriam expressar em palavras. Isso se passa, por exemplo, no fim do *Wallenstein*¹⁶². O velho Otávio contribuiu essencialmente para a ruína de Wallenstein; ele o encontra assassinado traiçoeiramente sob a instigação de Butler e, no mesmo instante em que a condessa Terzky anuncia que tomou veneno, surge um comunicado imperial; Gordon leu o endereço e entrega a carta a Otávio com um olhar de recriminação, ao dizer: "Ao príncipe Piccolomini" Otávio fica sufocado e olha dolorosamente para o céu¹⁶³. O que Otávio sente nesta recompensa por um serviço, em cujo desenlace sangrento ele mesmo tem de carregar a maior parte da culpa, não está aqui expresso em palavras, e sim a expressão está referida inteiramente à mímica do ator. — Nestas exigências da moderna arte dramática do ator, a poesia pode muitas vezes, diante do material de sua exposição, entrar em dificuldades desconhecidas para os antigos. O ator, a saber, como homem vivo, [515] no que diz respeito ao órgão, à expressão fisionômica, possui como cada indivíduo sua peculiaridade inata, a qual ele é forçado ora a ressaltar diante da expressão de um *pathos* universal e uma caracterização concordante com o gênero, ora a colocar em sintonia com as formas mais plenas de uma poesia mais ricamente individualizada.

162. Trata-se da trilogia de Schiller, encenada pela primeira vez em 1798-1799 em Weimar (N. da T.).

163. Todo este trecho é uma descrição da última cena da peça *Wallenstein*. O olhar de recriminação de Butler adquire um sentido mais forte pelo fato de que na cena anterior Otávio queria se eximir da morte de Wallenstein, embora a tenha instigado. Butler afirmara então: "O senhor me censura por quê? Qual foi meu crime? Eu fiz uma boa ação, libertei o reino de um inimigo assustador e reivindico uma recompensa. A única diferença entre a *vossa* e a *minha* ação é essa: o senhor afiou a seta e eu a lancei" (N. da T.).

yy) Chama-se agora os atores de artistas e se confere a eles toda a honra de uma vocação artística; ser um ator, segundo a nossa mentalidade atual, não é uma mácula nem moral nem social. E, na verdade, com razão, pois esta arte exige muito talento, inteligência, tenacidade, aplicação, exercício, conhecimento e, num certo ponto culminante, até mesmo um gênio ricamente dotado. Pois o artista não necessita apenas penetrar profundamente no espírito do poeta e do papel e tornar sua própria individualidade inteiramente adequada ao mesmo no interior e no exterior, mas ele também deve com a própria produtividade contribuir em muitos pontos, preencher lacunas, encontrar transições e, em geral, por meio de seu desempenho, nos esclarecer o poeta, na medida em que visivelmente coloca para fora e toma compreensíveis, para uma presença viva, todas as intenções secretas e traços de mestre mais profundamente situados.

c. A arte teatral mais independente da poesia

Um *terceiro* ponto de vista, por fim, a arte da execução compreende pelo fato de se soltar do domínio existente até agora da poesia e transformar o que até agora era em maior ou menor grau mero acompanhamento e meio em finalidade autônoma e permitir que chegue por si mesmo a uma formação. No decurso do desenvolvimento dramático, tanto a música quanto a dança, bem como também a arte propriamente dita do ator, progredem para esta emancipação.

α) No que se refere inicialmente a essa arte do ator, existem em geral dois sistemas para ela. O primeiro, segundo o qual o ator [*Darsteller*] somente deve ser o órgão espiritual e corporalmente vivo [516] do poeta, já foi abordado anteriormente. Os franceses, que valorizam muito os papéis-tipos e as escolas e, em geral, são mais típicos em suas representações [*Darstellungen*] teatrais, mostraram-se particularmente fiéis a este sistema em sua tragédia e *haute comédie*¹⁶⁴. A posição inversa da arte do ator tem de ser procurada no fato de que tudo o que o poeta fornece é somente um acessório e a moldura para a índole [*Naturell*], a habilidade e a arte do ator. Muitas vezes podemos ouvir o pedido do ator: os poetas deveriam escrever para eles. A poesia necessita então apenas dar a oportunidade ao artista de mostrar a sua alma e arte, este aspecto último de sua subjetividade, e permitir que chegue a um desdobramento brilhante. Desta espécie já era entre os italianos a *commedia dell'arte*, na qual certamente estavam fixados os caracteres do *arlechino*, *dottore* etc. e as situações e seqüências de cenas estavam dadas, porém, a execução ulterior

164. Em francês no original: "comédia elevada" (N. da T.).

era quase inteiramente confiada aos atores. Entre nós, as peças de Iffland e Kotzebue – em geral uma grande quantidade delas por si mesmas insignificantes, se consideradas pelo lado da poesia, aliás, produtos bem ruins – são ora uma tal ocasião para a produtividade livre do ator, que deve primeiramente, a partir destas obras artificiais, tratadas freqüentemente como esboço, configurar e formar algo que, por causa desta realização viva, autônoma, alcança um interesse peculiar, justamente ligado a este e a nenhum outro artista. Aqui também tem seu lugar, pois, particularmente, a naturalidade, muito apreciada entre nós, que em certas épocas foi levada tão longe que se admitia como um desempenho excelente o que era um murmurar e balbuciar de palavras que ninguém compreendia. Goethe, na direção inteiramente oposta, traduziu o *Tancredo* e o *Maomé* de Voltaire para o teatro de Weimar, a fim de livrar seus atores da naturalidade ordinária e acostumá-los a um tom mais elevado. É o que ocorre com os franceses que, mesmo no centro da vitalidade da poesia, em geral sempre mantém o público diante dos olhos [517] e permanecem referidos a ele. Com a mera naturalidade e sua rotina viva a questão também de fato tampouco se resolve, bem como com a mera compreensibilidade e habilidade da caracterização; e sim, quando o ator quer, neste círculo, fazer efeito de modo artístico e verdadeiro, ele deve se elevar a uma virtuosidade analogamente genial a que já designei anteriormente por ocasião da execução musical (vol. III, pp. 338-341).

β) O *segundo* âmbito, que pode ser incluído neste círculo, é a *ópera* moderna, segundo a direção determinada que ela sempre mais e mais começa a assumir. Se na ópera, a saber, a música já é a questão principal – que certamente alcança o seu conteúdo concedido pela poesia e pelo discurso, mas trata do mesmo e o executa livremente segundo os seus fins – na época recente ela se tornou, particularmente entre nós, mais e mais uma questão de luxo e conduziu a uma autonomia preponderante os acessórios, o esplendor da decoração, a pompa dos vestidos, a plenitude dos coros e seu agrupamento. Sobre a pompa semelhante, que hoje é muito criticada, Cícero já se queixava a propósito da tragédia romana. Na tragédia [*Trauerspiel*] moderna, onde sempre a poesia deve permanecer a substância, tal incremento do lado exterior sensível não encontra a sua posição adequada, embora Schiller, em sua *A Donzela de Orleans*, tenha recaído neste desvio¹⁶⁵. Na ópera, ao contrário, no esplendor sensitivo do canto e do coro das

165. A tragédia romântica *Die Jungfrau von Orleans* foi encenada pela primeira vez em Leipzig no ano de 1801. O adjetivo "romântico" adquire seu sentido pelo fato de forças sobrenaturais e representações suprasensíveis determinarem o curso da ação: o chamado de Joana, a origem enigmática do escudo, o cavaleiro preto, os raios na cena da coroação, a visão da mãe de Deus

vozes sonoro ressoante e dos instrumentos, pode-se bem permitir este encanto que se ressalta por si mesmo da decoração e da execução. Pois, se as decorações são luxuosas, então, para que lhes seja oferecido o que há de mais elevado, os trajes também não podem ser menos luxuosos, e assim também o restante tem de estar em sintonia com isso. Uma tal pompa sensível, que na verdade todas as vezes é o sinal de uma decadência que já se impôs da arte autêntica, corresponde então, como o conteúdo adequado, particularmente o maravilhoso, o fantástico, o lendário, arrancados das conexões do entendimento [518], dos quais Mozart em sua *Flauta Mágica* nos deu o exemplo mais bem executado com plena medida e arte. Mas se todas as artes do cenário, do costume, da instrumentação etc. são esgotadas, então o melhor é o conteúdo propriamente dramático não ser levado plenamente a sério e sermos estimulados como se estivéssemos lendo contos do livro *As Mil e uma Noites*.

y) Algo semelhante vale para o *balé* atual, ao qual corresponde sobretudo o que é lendário e maravilhoso. Também aqui, por um lado, afora a beleza pictórica do agrupamento e dos quadros, tornou-se principalmente a questão principal o luxo alternante e o encanto das decorações, dos costumes e da iluminação, de modo que pelo menos nos encontramos situados em um âmbito no qual o entendimento da prosa e a necessidade e a opressão do cotidiano se encontram muito longe de nós. Por outro lado, os conhecedores se regozijam com a bravura a mais desenvolvida e com a habilidade das pernas, que na dança de hoje em dia desempenham o primeiro papel. Mas se por meio desta mera habilidade, que agora se perde até no extremo do que é destituído de sentido e da pobreza de espírito, ainda deve transparecer uma expressão espiritual, então pertence a ela, depois da vitória completa sobre todas as dificuldades técnicas, uma medida e uma eufonia da alma no movimento, uma liberdade e graça, que é de suprema raridade. Como segundo elemento se acrescenta então à dança, que se coloca aqui no lugar dos coros e das partes dos solos da ópera, como expressão propriamente dita da ação, a pantomima, a qual, todavia, quanto mais a dança moderna aumentou em artificialidade técnica, decaiu em seu valor e entrou em decadência, de modo que no balé atual sempre mais ameaça desaparecer o que poderia sozinho ser capaz de elevá-la ao âmbito livre da arte.

na morte etc. Hegel deve estar pensando no efeito teatral destes elementos da peça de Schiller, quando se refere ao "incremento do lado exterior sensível". Note-se, por outro lado, que no texto de Hegel o adjetivo "romântico" em geral remete à Forma de arte romântica, relativa à arte de toda a era cristã (N. da T.).

[519] 3. *As espécies da poesia dramática e seus momentos históricos principais*

Se olharmos brevemente para o percurso que fizemos até agora em nossa consideração, vimos então que, *em primeiro lugar*, estabelecemos o princípio da poesia dramática segundo suas determinações universais e particulares, bem como em sua relação com o público; *em segundo lugar*, vimos que o drama, na medida em que apresenta uma ação fechada em seu desenvolvimento presente, necessita essencialmente de uma exposição completamente sensível, a qual ele somente alcança de modo artístico por meio da execução teatral efetiva. Mas para que a ação possa, todavia, penetrar nesta realidade exterior, é necessário que ela esteja em si mesma [*an sich selbst*] pura e simplesmente determinada e pronta, segundo o lado da concepção e execução poéticas. Isso apenas pode ser realizado se a poesia dramática, *em terceiro lugar*, se separa em *espécies* particulares, que tiram o seu tipo, em parte oposto em parte mediando esta oposição, da diferença na qual chegam à aparição tanto a finalidade quanto os caracteres, bem como a luta e o resultado de toda a ação. Os lados principais que provêm desta diferença e conduzem a um desenvolvimento histórico variado são o trágico e o cômico, bem como o nivelamento de ambos os modos de apreensão, que apenas na poesia dramática se tornam de importância tão essencial, de tal modo que podem fornecer a base para a divisão das diferentes espécies.

Se agora entrarmos na discussão mais precisa destes pontos, então temos:

Em primeiro lugar, de ressaltar o princípio universal da tragédia, da comédia e do assim chamado drama;

Em segundo lugar, de designar o caráter da poesia dramática antiga e moderna, para cuja oposição se separam as espécies denominadas em seu desenvolvimento efetivo; e

[520] *Em terceiro lugar*, queremos por fim considerar as Formas concretas que a comédia e a tragédia particularmente são capazes de assumir no interior desta oposição.

a. O princípio da tragédia, da comédia e do drama

Para as espécies da poesia épica, o fundamento de divisão reside essencialmente na diferença de o substancial em si mesmo, que chega à exposição épica, ser expresso em sua universalidade ou ser relatado na Forma de caracteres, feitos e acontecimentos objetivos. Inversamente, a lírica se articula em uma gradação de diferentes modos de expressão, por meio do grau e da

espécie segundo os quais o conteúdo está entrelaçado mais firme ou mais solto com a subjetividade, de cujo interior o mesmo se dá a conhecer. A poesia dramática, por fim, que constitui como ponto central as colisões de fins e de caracteres, bem como a dissolução necessária de uma tal luta, apenas pode deduzir o princípio de suas diferentes espécies da relação na qual se encontram os *indivíduos* com seus *fins* e o conteúdo destes. A determinidade desta relação, a saber, é também o decisivo para o modo particular da cisão e do desenlace dramáticos e, assim, fornece o tipo essencial de todo o decurso em sua exposição artística viva. Como os pontos de sustentação principais, que a este respeito são considerados, temos de ressaltar, de modo geral, aqueles momentos cuja mediação constitui o essencial em toda ação verdadeira: por um lado, o que é valoroso, grandioso, segundo a *substância*, a base da divindade mundana efetiva como o Conteúdo autêntico e em si e para si mesmo eterno do caráter e da finalidade individuais; por outro lado, a *subjetividade* como tal em sua autodeterminação e liberdade sem vínculos. O vero em si e para si mesmo certamente se revela na poesia dramática como o que propriamente [521] predomina, seja em que Forma ela também sempre é capaz de conduzir o agir para a aparição; mas a espécie determinada na qual esta eficácia chega à intuição, alcança uma forma diferenciada, inclusive oposta, dependendo do modo como são apreendidos nos indivíduos, nas ações e nos conflitos, como a Forma determinante, o lado do substancial ou, inversamente, o lado do arbitrio subjetivo, da tolice e do engano.

Neste contexto temos de tratar do princípio das seguintes espécies:

Em primeiro lugar, da tragédia, segundo o seu tipo originário substancial;

Em segundo lugar, da comédia, na qual a subjetividade como tal, no querer e no agir, bem como a contingência exterior, se tornam senhoras de todas as relações e finalidades;

Em terceiro lugar, do drama, o espetáculo teatral [*Schauspiel*] no sentido estrito da palavra, com o estágio central entre estas duas primeiras espécies.

α) No que se refere inicialmente à *tragédia*, pretendo aqui apenas mencionar as determinações as mais universais, cuja particularização mais concreta pode somente se mostrar por meio da diversidade dos estágios históricos do desenvolvimento.

αα) O conteúdo verídico do agir trágico é fornecido aos *fins*, assumidos pelos indivíduos trágicos, pelo círculo das potências por si mesmas legítimas, substanciais no querer humano: o amor familiar dos cônjugues, dos pais, dos filhos, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador; além disso, a existência da igreja, não no sentido de

uma piedade resignadora diante das ações ou como decreto divino no peito do homem acerca do que é bom e mau no agir, e sim, ao contrário, como intervenção ativa e exigência de interesses e relações efetivos. Os *caracteres* autenticamente trágicos são também de vigor semelhante. Eles são inteiramente aquilo que podem e devem ser de acordo com o seu conceito: não uma totalidade múltipla, dispersada epicamente, [522] e sim, mesmo que em si mesma viva e individual, todavia apenas a *única* potência deste caráter determinado, na qual o mesmo, segundo a sua individualidade, se ligou inseparavelmente a algum lado particular daquele conteúdo consistente da vida e por ele quer responder. Nesta altura, na qual desaparecem as meras contingências da individualidade imediata, estão os heróis trágicos da arte dramática, sejam eles os representantes vivos das esferas substanciais da vida ou já de outro modo, por meio do livre repousar sobre si, grandes e firmes indivíduos, elevados, por assim dizer, a obras de escultura; e assim, segundo este lado, as estátuas e as imagens de deuses em si mesmas [*an sich selbst*] mais abstratas esclarecem também melhor os caracteres elevados dos gregos do que todos os outros esclarecimentos e notas.

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

ββ) No que diz respeito ao seu conteúdo e à sua aparição individual, as potências éticas, bem como os caracteres agentes, são *diferenciados* por meio do princípio da particularização, ao qual está submetido tudo o que se impele para a objetividade real. Mas se estas forças particulares, [523] tal como o exige a poesia dramática, são chamadas para a atividade fenomênica e se elas se efetivam como finalidade determinada de um *pathos* humano, que passa para a ação, então sua concordância está suprimida [*aufgehoben*], e elas aparecem em fechamento *recíproco* umas contra as outras. O agir individual quer então, sob circunstâncias determinadas, executar uma finalidade ou o caráter, o qual, sob estes pressupostos, porque ele se isola unilateralmente em sua determinidade

por si mesma abstrata, necessariamente instiga o *pathos* oposto contra si e, com isso, suscita conflitos inevitáveis. O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*.

Eu já mencionei anteriormente o fundamento universal da necessidade destes conflitos. A substância ética, como unidade concreta, é uma totalidade de relações e potências *diferenciadas*, as quais, todavia, apenas em estado destituído de atividade, como deuses felizes, realizam a obra do espírito no gozo de uma vida imperturbada. Inversamente, porém, no conceito desta totalidade mesma reside igualmente a transformação de sua idealidade inicialmente ainda abstrata em efetividade real e aparição mundana. É por meio da natureza deste elemento que a mera diversidade, apreendida por caracteres individuais sobre o terreno de circunstâncias determinadas, deve transformar-se em oposição e colisão. Somente assim há seriedade verídica com aqueles deuses, que apenas no Olimpo e no céu da fantasia e da representação religiosa persistem em seu repouso e unidade pacíficos; mas se eles agora chegam efetivamente à vida, como *pathos* determinado de uma individualidade humana, [524] eles levam à culpa e à inocência, independentemente de toda legitimidade; por meio de sua particularidade determinada e oposição desta contra algo outro.

yy) Com isso, todavia, é posta uma contradição não mediada, que na verdade pode sair para a realidade, mas nela, contudo, não pode se conservar como o substancial e o efetivo verídico, e sim encontra o seu direito propriamente dito apenas no fato de se *suprimir* [*aufhebt*] como contradição. Tão legítimos como a finalidade e o caráter trágicos, tão necessária como a colisão trágica é, por conseguinte, *em terceiro lugar*, também a solução trágica desta discórdia. Por meio dela, a saber, a eterna justiça se exerce nos fins e nos indivíduos, de tal modo que ela produz a substância e a unidade éticas por meio do declínio da individualidade que perturba tal repouso. Pois, embora os caracteres assumam o que é em si mesmo válido, eles, contudo, apenas podem executá-lo tragicamente em unilateralidade ofensiva de modo contraditório. O substancial verídico, que tem de chegar à efetividade, não é, contudo, a luta das particularidades, por mais que a mesma também encontre seu fundamento essencial no conceito da realidade mundana e do agir humano, e sim a reconciliação, na qual as finalidades e os indivíduos determinados, sem ofensa e oposição, se exercem em plena concordância. O que, por conseguinte, é suprimido [*aufgehoben*] no desenlace

trágico é apenas a particularidade *unilateral*, que não conseguiu se adaptar a esta harmonia e que na tragédia de seu agir, quando não pode abandonar a si mesma e seu propósito, se vê entregue, segundo toda a sua totalidade, ao declínio ou pelo menos se vê forçada a resignar, quando disso é capaz, diante da realização de sua finalidade. A este respeito, Aristóteles, como é sabido, situou o efeito verídico da tragédia no fato de que ela deve suscitar e purificar o *temor* e a *compaixão*¹⁶⁶. Mediante esta afirmação, Aristóteles não entendia o mero sentimento de assentimento ou de não assentimento com a minha subjetividade, o agradável ou o desagradável, o atraente ou o repulsivo, isso que é o mais superficial de todas as [525] determinações, as quais apenas na época moderna se quis tornar princípio de concordância ou discordância. Pois à obra de arte cabe somente expor o que concorda com a razão e a verdade do espírito, e a fim de investigar o princípio disso é preciso direcionar sua atenção para pontos de vista inteiramente diferentes. Também neste enunciado de Aristóteles não devemos nos fixar no mero sentimento do temor e da compaixão, e sim no princípio do *conteúdo*, cuja aparição artística deve purificar estes sentimentos. O homem pode, por um lado, se atemorizar diante da potência do exterior e do finito, por outro lado, porém, diante da violência do que é em si e para si. O que o homem tem de temer verdadeiramente não é a violência exterior e sua opressão, e sim a potência ética, que é uma determinação de sua própria razão livre e, ao mesmo tempo, o eterno e que não pode ser violado, o qual o homem, quando se volta contra o eterno, o invoca contra si mesmo. Assim como o temor, também a compaixão tem dois tipos de objetos. O primeiro concerne à comoção usual, isto é, à simpatia com o infortúnio e o sofrimento dos outros, que é sentido como algo finito e negativo. Particularmente as mulheres provincianas logo recorrem a este tipo de piedade. Mas o grande e nobre homem não quer ser deste modo objeto de compaixão e piedade. Pois, na medida em que apenas o lado nulo, o negativo do infortúnio é ressaltado, reside nisso uma degradação do infortunado. A verdadeira compaixão é, ao contrário, a simpatia pela legitimidade ao mesmo tempo ética daquele que sofre, pelo afirmativo e substancial que deve nele estar presente. Esta espécie de compaixão não pode ser inspirada em nós por patifes e velhacos. Se, por isso, o caráter trágico, tal como ele nos inspirou o temor diante da potência da eticidade violada, deve despertar em seu infortúnio uma sim-

166. Na *Poética*, cap. VI, Aristóteles define a tragédia como: "imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror (*phóbos*) e piedade (*éleos*), tem por efeito a purificação dessas emoções" (1449b, 24-27, trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

patia trágica, então ele deve ser em si mesmo pleno de Conteúdo e valoroso. Pois apenas um Conteúdo verdadeiro toca o [526] peito nobre do ser humano e o abala em suas profundezas. Por conseguinte, não devemos também confundir o interesse pelo desenlace trágico com a simples satisfação com o fato de que uma história infeliz, um infortúnio como infortúnio, deve exigir a nossa participação. Tais lástimas podem acometer o homem sem sua contribuição e culpa, por meio de meras conjunturas das contingências exteriores e por meio de circunstâncias relativas, por meio de doenças, da perda de um bem, da morte e assim por diante, e o interesse mais próprio que nos deveria tocar, nesse caso, é apenas o zelo de rapidamente ir ao socorro. Se não somos capazes disso, então as pinturas da lamúria e da miséria são apenas dilacerantes. Um sofrimento verdadeiramente trágico, ao contrário, é apenas sentenciado, por sobre os indivíduos agentes, como consequência de seu próprio feito, tanto legitimado quanto cheio de culpa por meio de sua colisão, pelo qual eles também têm de responder com todo o seu eu [*Selbst*].

Acima do mero temor e da simpatia trágica está, por isso, o sentimento da *reconciliação*, que a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça, que em seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais, porque ela não pode tolerar que o conflito e a contradição das potências éticas, unas segundo o seu conceito, se imponham vitoriosos na efetividade verdadeira e conquistem consistência.

Na medida em que o trágico, de acordo com este princípio, reside principalmente na intuição de um tal conflito e de sua solução, somente a poesia dramática, segundo todo o seu modo de representação [*Darstellungsweise*], está ao mesmo tempo capacitada a fazer do trágico, em sua abrangência e decurso totais, um princípio da obra de arte e configurá-lo completamente. Por causa disso, eu apenas agora também aproveitei a oportunidade de falar do modo de intuir trágico, embora ele, na verdade em grau menor, também estenda multiplemente sua eficácia para as outras artes.

[527] β) Se na tragédia o eternamente substancial surge vitorioso de modo reconciliador, na medida em que elimina da individualidade conflitante apenas a unilateralidade falsa, mas expõe o positivo, o qual ela queria, em sua mediação não mais cindida, afirmativa, como o que tem de ser conservado, então na *comédia*, inversamente, é a *subjetividade* que em sua segurança infinita conquista o domínio. Pois apenas estes dois momentos fundamentais da ação, na separação da poesia dramática, podem surgir um diante do outro em espécies distintas. Na tragédia, os indivíduos se destroem por meio da unilateralidade de seu querer e caráter consistentes, ou devem resignados acolher em si

mesmos aquilo contra o que eles mesmos se opuseram de modo substancial; na comédia, no riso dos indivíduos que solucionam tudo por meio de si e em si mesmos, intuímos a vitória de sua subjetividade que, contudo, ainda se apresenta segura em si mesma.

αα) O terreno universal da comédia é, por conseguinte, um mundo no qual o homem como sujeito se fez mestre completo de tudo o que de outro modo lhe vale como o Conteúdo essencial de seu saber e realizar; um mundo cujos fins, por isso, se destroem por meio de sua própria não essencialidade. Um povo democrático, por exemplo, com cidadãos egoístas, briguento, negligente, presunçoso, sem fé e conhecimento, tagarela, vanglorioso e vaidoso, a um tal povo não se pode ajudar; ele se dissolve em sua própria tolice. Todavia, nem todo agir destituído de substância já é, por causa desta nulidade, cômico. A este respeito confunde-se com freqüência o *risível* com o *cômico* propriamente dito. Risível pode ser todo contraste entre o essencial e a sua aparição, entre a finalidade e o meio, uma contradição por meio da qual o fenômeno se suprime a si mesmo e a finalidade em sua realização se perde a si mesma diante de sua meta. Para o cômico, porém, temos de fazer ainda uma exigência mais profunda. Os vícios dos homens, por exemplo, não são nada de cômico. [528] A sátira, quanto mais ela pinta em cores acentuadas a contradição entre o mundo efetivo e o que o homem virtuoso deveria ser, nos oferece sobre isso uma prova bastante árida. As loucuras, os atos insanos, a estupidez, tomados em si e para si, não necessitam igualmente ser cômicos, embora se ria deles. Em geral não se pode encontrar nada mais oposto do que as coisas sobre o que os homens riem. A coisa mais simplória e sem gosto pode movê-los a isso, e muitas vezes eles riem igualmente sobre o que é o mais importante e profundo, basta que se mostre nisso qualquer lado inteiramente insignificante, que está em contradição com o seu costume e intuição cotidiana. O riso é então apenas a exteriorização da inteligência agradável, um sinal de que eles também são sábios o suficiente para reconhecer tal contraste e de sabê-lo. Existe igualmente um riso de troça, de escárnio, de desespero etc. Ao cômico, pelo contrário, pertence em geral a coragem [*Wohlgemutheit*] e a confiança infinitas de estar inteiramente acima de sua própria contradição e de não ser, por assim dizer, amargo e infeliz, pertence a felicidade e o bem-estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações. O entendimento rígido é disso o menos capaz, justamente onde ele em seu comportamento se torna o mais ridículo para os outros.

ββ) No que se refere mais precisamente à espécie do conteúdo que pode oferecer o objeto da ação cômica, pretendo sobre isso tocar de modo geral apenas nos seguintes pontos.

De um lado, *em primeiro lugar*, os fins e os caracteres são em si e para si mesmos destituídos de substância e contraditórios e, desse modo, incapazes de se imporem. A avareza, por exemplo, tanto no que se refere ao que ela objetiva quanto no que se refere aos meios menores da qual se serve, aparece desde sempre como em si mesma nula. Pois ela toma a abstração morta da riqueza, o dinheiro como tal, como a realidade última, à qual ela permanece presa, e procura este gozo frio se privando de alcançar qualquer outra satisfação concreta, [529] ao passo que nesta onipotência de sua finalidade, como de seus meios contra a astúcia, o engodo etc., todavia não pode chegar ao alvo. Mas se o indivíduo concentra *seriamente* toda a sua subjetividade em tal conteúdo em si mesmo falso, enquanto todo o Conteúdo de sua existência, de modo que, se o mesmo é retirado sob os seus pés, tanto mais ele se agarra a ele quanto mais desaba infeliz em si mesmo, então falta em tal exposição o núcleo propriamente dito da comicidade, como em todos os lugares onde ainda conservam espaço, de um lado, o aspecto penoso das relações, de outro lado, a mera troça e a alegria maligna. Mais cômico, por conseguinte, é quando fins em si mesmos pequenos e nulos devem ser realizados, na verdade com a aparência de grande seriedade e amplos preparativos, mas para o sujeito, quando erra em seu desígnio, justamente porque queria algo em si mesmo insignificante, de fato nada sucumbe, de modo que ele pode se elevar deste declínio em livre serenidade.

A relação inversa, *em segundo lugar*, ocorre quando os indivíduos se imaginam como fins e caracteres *substanciais*, para cuja realização eles, contudo, como indivíduos, são pura e simplesmente o instrumento oposto. Neste caso, o substancial tornou-se mera imaginação e, para si e para os outros, uma aparência, que na verdade dá a si mesma a visão e o valor do essencial mesmo, mas justamente desse modo enreda em uma contradição a finalidade e o indivíduo, a ação e o caráter, por meio dos quais se destrói a si mesmo o alcance da finalidade e do caráter imaginados. Desta espécie são, por exemplo, as *Eclesiasusa*¹⁶⁷ de Aristófanes, na medida em que as mulheres, que querem aconselhar e fundamentar a nova constituição do Estado, conservam todo o capricho e a paixão das mulheres.

Um *terceiro* elemento, diante destes dois primeiros, é constituído pelo emprego das circunstâncias exteriores, por meio de cujo enredo variado e peculiar surgem situações nas quais os fins e sua execução, o caráter interior [530] e suas circunstâncias exteriores são colocados em contraste cômico e conduzem a uma solução igualmente cômica.

167. Trata-se da comédia *A Assembléia das Mulheres*, de 392 a.C., que é uma sátira de teorias comunitárias (N. da T.).

yy) Na medida em que o cômico, desde sempre, repousa em geral sobre contrastes contraditórios, tanto dos fins em si mesmos quanto do conteúdo dos mesmos, diante da contingência da subjetividade e das circunstâncias exteriores, a ação cômica necessita de uma *solução*, por assim dizer, mais urgentemente do que a ação trágica. A contradição, a saber, entre o que é em si mesmo verídico e sua realidade individual, apresenta-se ainda mais profundamente na ação cômica.

Mas o que se destrói nesta solução não pode ser nem o *substancial* nem a *subjetividade* como tal.

Pois como arte verdadeira, a comédia também tem de se submeter à tarefa de levar à aparição, por meio de sua exposição, não o racional, por assim dizer, em si e para si, como aquilo que é em si mesmo errado e que desmorona, e sim, ao contrário, como aquilo que não permite nem uma vitória final, também na efetividade, à tolice e à irracionalidade, às falsas oposições e às contradições. Aristóфанes, por exemplo, não faz troça sobre o que é verdadeiramente ético na vida do povo ateniense, da autêntica filosofia, da verdadeira crença nos deuses, da arte sólida; porém, das degenerescências da democracia, da qual a crença e o costume antigos desapareceram, da sofística, da choradeira e da lamúria da tragédia, da zombaria superficial, das brigas etc. Esta oposição crua a uma efetividade verídica de um Estado, da religião e da arte, é o que ele coloca diante dos olhos em sua tolice que se soluciona por meio de si mesma. Somente em nossa época pôde dar certo a Kotzebue fornecer um preço a uma excelência moral, a qual é uma baixaria, e de embelezar e sustentar o que apenas pode estar aí para ser destruído.

Tampouco, porém, a subjetividade como tal pode sucumbir [531] na comédia. Se, a saber, apenas se apresenta a aparência e a imaginação do substancial ou o que é em si e para si mesmo equivocado e mesquinho, então o princípio mais elevado permanece a subjetividade firme em si mesma, a qual em sua liberdade sobre a ruína de toda esta finitude está em si mesma segura e feliz. A subjetividade cômica tornou-se senhora daquilo que aparece na efetividade. A presença real adequada do substancial desapareceu; se o que é em si mesmo destituído de essência se perde a si mesmo devido à sua existência aparente, então o sujeito se faz mestre também dessa dissolução e permanece em si mesmo inatingível e bem disposto.

γ) No centro, entre a tragédia e a comédia, está uma *terceira* espécie principal da poesia dramática, que é, todavia, de importância menos penetrante, embora nela se aspire a mediar a diferença entre o trágico e o cômico, ou pelo menos ambos os lados se reúnem e constituem um todo concreto, sem se isolar pura e simplesmente em oposição um ao outro.

α) Aqui se situa, por exemplo, entre os antigos, o drama satírico¹⁶⁸, no qual a ação principal mesma, embora não trágica, permanece de espécie séria, o coro dos sátiros, ao contrário, é tratado de maneira cômica. Também a tragicomédia pode ser inserida nesta classe; da qual Plauto, em seu *Anfitrião*¹⁶⁹, nos dá um exemplo, e anuncia isso já no Prólogo por meio de Mercúrio, na medida em que este exclama para os espectadores:

Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam
Dixi futuram han? Deus sum: conmutavero
Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex tragodia
Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus...
Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia¹⁷⁰.

[532] E como fundamento desta mistura ele apresenta a circunstância de que, de um lado, os deuses e os reis surgem como personagens agentes, do outro lado, a figura cômica do escravo Sosia. Mais ainda se mesclam o trágico e o cômico na poesia dramática moderna, porque também aqui na tragédia o princípio da subjetividade, que no cômico se torna por si mesmo livre, desde sempre se revela como dominante e reprime a substancialidade do conteúdo das potências éticas.

β) A mediação mais profunda, porém, da concepção trágica e cômica, para um novo todo, não consiste na justaposição ou na transformação destas oposições, e sim em seu equilíbrio reciprocamente alternado. A subjetividade, em vez de agir em seu engano [*Verkehrtheit*] cômico, se preenche com a seriedade de relações consistentes e caracteres sustentáveis, ao passo que a firmeza trágica do querer e a profundidade das colisões se suaviza e nivela de tal maneira que pode chegar a uma reconciliação dos interesses e a uma unificação harmoniosa entre os fins e os indivíduos. Particularmente, o espetáculo dramático [*Schauspiel*] e o drama modernos têm seu fundamento de nascimento em tal modo de concepção. A profundidade de tal princípio é a intuição de que, apesar das diferenças dos interesses, das paixões e dos caracteres, se rea-

168. Os dramas satíricos são peças tragicômicas extraídas do culto de Dioniso (N. da T.).

169. Peça de 190 a.C. (?), que trata de Anfitrião sendo corneado por Júpiter e de sua mulher Alcumena, que acaba gerando gêmeos do deus, um deles Hércules. O sucesso desta peça deve-se à mistura de seriedade e comicidade, o que fascinou muitos escritores de teatro, como Molière, Kleist e Giraudoux (N. da T.).

170. "Vocês se aborrecem? Porque eu disse/ Que é uma tragédia? Eu sou um deus/ Posso mudá-lo, caso queiram! Imediatamente/ Faço uma comédia da tragédia... /Esta peça deve, por isso, ser uma tragicomédia", (v. 52-55 e 59, tradução alemã de E. R. Leander). Mercúrio diz estas palavras encarnando o escravo de Anfitrião, chamado Sosia, enquanto monta guarda da casa onde Júpiter, encarnando Anfitrião, visita a mulher deste, Alcumena (N. da T.).

liza, todavia, por meio do agir humano, uma efetividade em si mesma plena de sintonia. Já os antigos possuem tragédias que assumem um desenlace semelhante, na medida em que os indivíduos não são sacrificados, mas conservam sua vida; como, por exemplo, o Aerópago nas *Eumênides* de Ésquilo concede a ambos os lados, a Apolo bem como às virgens vingadoras, o direito de veneração¹⁷¹. Também no *Filoctetes* a luta se resolve entre Neptólemo e Filoctetes por meio do aparecimento divino e conselho de Hércules, e eles se dirigem unidos contra Tróia¹⁷². Mas aqui o equilíbrio ocorre desde o exterior por meio da ordem dos deuses etc. e não tem nos partidos mesmos seu ponto de origem interior, ao passo que no espetáculo dramático [*Schauspiel*] moderno [533] os indivíduos mesmos se encontram conduzidos, por meio do decurso de sua própria ação, a esta desistência do conflito e à reconciliação recíproca de sua finalidade ou do caráter. Segundo este aspecto, a *Ifigênia* de Goethe é uma imagem poética exemplar de um espetáculo dramático, mais ainda do que o *Tasso*¹⁷³, no qual, de um lado, a reconciliação com Antônio é mais uma questão do ânimo e do reconhecimento subjetivo pelo fato de que Antônio possui o entendimento real da vida, que falta ao caráter de Tasso, de outro lado, o direito da vida ideal – que Tasso sustentou no conflito com a efetividade, a habilidade, a decência – principalmente apenas obtém razão, de modo subjetivo, no espectador e surge exteriormente no máximo como indulgência pelo poeta¹⁷⁴ e participação em sua sorte.

yy) Mas, no todo, os limites deste gênero intermediário são ora mais oscilantes do que os da tragédia e da comédia, ora coloca-se o perigo de ou se sair do tipo autenticamente dramático ou de se penetrar no prosaico. Na medida em que, a saber, os conflitos, uma vez que devem chegar a um término apaziguador por meio de sua própria cisão, desde o início não estão colocados um contra o outro num aguçamento trágico, o poeta se vê facilmente instado

171. Trata-se do desenlace da última peça da trilogia *Orestéia*, quando, pelo "voto de Minerva", Orestes é absolvido de seu crime de morte e as Fúrias recebem a honra da veneração como deusas (N. da T.).

172. O desenlace de *Filoctetes* ocorre por meio do *deus ex machina* Hércules, que surge para aconselhar a Filoctetes e Neptólemo que abandonem a ilha onde se encontram para se dirigirem a Tróia e não de volta a Grécia, para onde ambos pretendiam ir após se revoltarem contra Odisseu. Filoctetes segue então o conselho do deus e sai da ilha onde estava sofrendo por causa de suas feridas (N. da T.).

173. A peça *Torquato Tasso* foi encenada pela primeira vez em 1807 em Weimar, embora tenha sido projetada por Goethe em 1780, desenvolvida em sua viagem à Itália e concluída em Weimar em 1789. Nesta peça Goethe acentua – por meio das duas principais personagens, o poeta Tasso e o homem do mundo Antônio – o conflito entre a esfera espiritual-artística e a esfera política prática da vida (N. da T.).

174. O poeta é aqui o próprio Tasso (N. da T.).

a dirigir toda a força de sua exposição para o lado interior dos caracteres e de fazer do curso das situações um mero meio para esta descrição de caracteres; ou, inversamente, ele permite um espaço de jogo preponderante para o lado exterior das circunstâncias espaciais e temporais; e se ambas as coisas são muito difíceis para ele, então ele se limita a manter a atenção apenas por meio do mero interesse do enredo de acontecimentos tensos. A este círculo pertence, por isso, também uma massa das peças teatrais recentes, as quais reivindicam menos a poesia do que o efeito teatral e que, em vez de se dirigirem para a comoção verdadeiramente poética, apenas se dirigem para a comoção meramente humana, ou transformam em finalidade, de um lado, apenas o divertimento, de outro lado, a edificação moral do público, mas nisso [534] em grande parte dão oportunidade variada ao ator para expor de modo brilhante sua virtuosidade plenamente desenvolvida.

b. A diferença entre a poesia
dramática antiga e a moderna

O mesmo princípio que nos forneceu o fundamento da separação da arte dramática em tragédia e comédia, também nos dá os pontos de apoio essenciais para a história do desenvolvimento das mesmas. Pois a progressão neste desdobramento pode apenas consistir na separação e no desenvolvimento dos momentos principais, que residem no conceito da ação dramática, de modo que, de um lado, toda a apreensão e execução revela o *substancial* em seus fins, conflitos e caracteres, ao passo que, do outro lado, a interioridade *subjetiva* e a *particularidade* constituem o ponto central.

α) A este respeito, podemos aqui, onde não se trata de uma história da arte completa, a princípio deixar de lado aqueles inícios da arte dramática que encontramos no *Oriente*. Por mais que a poesia oriental tenha alcançado avanços também na epopéia e em algumas espécies da lírica, toda a concepção de mundo oriental, entretanto, impede desde sempre um desenvolvimento da arte *dramática*. Pois para o agir verdadeiramente *trágico* é necessário que já tenha despertado o princípio da liberdade e da autonomia *individuais* ou pelo menos a autodeterminação de querer responder livremente, a partir de si mesmo, pelo próprio ato e suas conseqüências; e num grau ainda mais elevado, para o surgimento da comédia, deve ter se mostrado o direito da subjetividade e seu domínio certo de si mesmo. As duas coisas não ocorrem no Oriente, e particularmente a sublimidade esplêndida da poesia maometana — embora nela, por um lado, a autonomia individual já se possa fazer valer de modo mais enérgi-

co – está, todavia, inteiramente afastada de toda tentativa de se expressar [535] dramaticamente, uma vez que, por outro lado, a *única* potência substancial submete a si tanto mais conseqüentemente toda criatura e decide seu destino em alternância destituída de consideração. A legitimidade de um conteúdo particular da ação individual e da subjetividade que se aprofunda em si mesma não pode, por isso, surgir aqui, tal como exige a arte dramática, aliás, a submissão do sujeito sob a vontade de Deus permanece justamente na poesia maometana tanto mais abstrata quanto mais abstramente universal é a única potência dominadora, que se encontra sobre o todo e não deixa, por fim, emergir particularidade alguma. Nós encontramos, por isso, inícios dramáticos apenas nos *chineses* e nos *indianos*, porém, também aqui, de acordo com as poucas provas que se tornaram até agora conhecidas, não como a execução de um agir livre, individual, e sim apenas como uma corporificação de acontecimentos e sentimentos para situações determinadas, que são representadas no decurso presente.

β) O começo propriamente dito da poesia dramática temos de procurar, por isso, nos *gregos*, nos quais, em geral, o princípio da individualidade livre torna pela primeira vez possível a consumação da Forma de arte clássica. De acordo com este tipo, contudo, no que concerne à ação, o indivíduo também aqui pode apenas surgir até onde exige imediatamente a livre vitalidade do Conteúdo substancial dos fins humanos. Por conseguinte, no drama, na tragédia e na comédia antigos trata-se essencialmente do universal e do essencial da finalidade que os indivíduos realizam; na tragédia é o direito ético da consciência em vista da ação determinada, a legitimidade do ato em si e para si mesmo; e na comédia antiga pelo menos são igualmente os interesses públicos universais que são ressaltados: os homens do Estado e seu modo de dirigir o Estado, a guerra e a paz, o povo e seus estados éticos, a filosofia e sua corrupção etc. [536] Desse modo, aqui nem a descrição variada do ânimo interior e do caráter peculiar ou o enredo e a intriga específicos podem conquistar um lugar pleno, nem o interesse se dirige para o destino dos indivíduos, e sim, em vez de ser reivindicada para estes lados particulares, a participação é sobretudo reivindicada para a simples luta e o desenlace das potências essenciais da vida e dos deuses que imperam no peito humano, de cujos representantes individuais surgem de modo semelhante os heróis trágicos, nos quais as figuras cômicas tornam manifesta a inversão universal para a qual se transformou no presente e na efetividade mesmos as linhas fundamentais da existência pública.

γ) Na poesia moderna, romântica, ao contrário, é a paixão pessoal, cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares, que fornecem o objeto privilegiado.

O interesse poético nisso reside, segundo este lado, na grandiosidade dos caracteres, que por meio de sua fantasia ou modo de pensar e disposição ao mesmo tempo mostram estar acima das situações e das ações, bem como a riqueza plena do ânimo como possibilidade real, muitas vez apenas definhada por meio das circunstâncias e das complicações, e direcionada ao fundo, mas ao mesmo tempo novamente alcançam na grandiosidade de tais naturezas mesmas uma reconciliação. No que diz respeito ao conteúdo particular da ação, neste modo de concepção nosso interesse não está, por isso, voltado para a legitimidade e necessidade éticas, e sim para a pessoa singular e sua situação própria. Um motivo principal nos fornecem, por conseguinte, neste ponto de vista, o amor, a ambição etc.; inclusive o crime não é de ser excluído. Contudo, este último se torna, de modo fácil, uma barreira dificilmente superável. Pois um criminoso por si mesmo, principalmente quando ele é fraco e desde sempre baixo, tal como [537] o herói em *A Culpa* de Müllner¹⁷⁵, nos fornece somente uma visão repugnante. Aqui, por conseguinte, deve sobretudo ao menos ser exigida a grandiosidade formal [*formellen*] do caráter e a potência da subjetividade para suportar tudo o que é negativo, e sem negação de seus feitos, sem estar em si mesmo destruído para suportar a sua sorte. Inversamente, porém, os fins substanciais, a pátria, a família, a coroa e o reino etc., mesmo quando os indivíduos em seu interior não se interessam pelo substancial, e sim por sua própria individualidade, não podem de maneira alguma serem mantidos afastados, porém eles constituem então, no todo, mais o terreno determinado, no qual estão os indivíduos, segundo o seu caráter subjetivo, e caem em luta, do que fornecem o conteúdo propriamente dito, final, do querer e do agir.

Ao lado desta subjetividade pode, mais adiante, surgir a amplitude da particularidade, tanto no que diz respeito ao interior quanto no que se refere às circunstâncias e às relações exteriores, no interior das quais se passa a ação. Desse modo, se fazem valer com direito, à diferença dos conflitos simples que encontramos nos antigos, a multiplicidade e plenitude dos caracteres agentes, a estranheza de enredamentos que sempre de modo renovado se entrelaçam, os fios da intriga, a contingência dos eventos, em geral todos os lados cujo tornar-se livre diante da substancialidade penetrante do conteúdo essencial designam o tipo da Forma de arte romântica, à diferença da clássica.

A despeito desta particularidade aparentemente destituída de vínculos, deve, porém, também neste ponto de vista, se o todo deve permanecer dramá-

175. Adolf Müllner (1774-1829), dramaturgo e jornalista literário contemporâneo de Hegel. Suas tragédias românticas conquistam um rápido e considerável sucesso, mas logo caem no esquecimento (N. da T.).

tico e poético, de um lado, ser ressaltada eticamente a determinidade da colisão, que tem de ser impor em luta, do outro lado, principalmente na tragédia, deve se manifestar, por meio do decurso e do desenlace da ação particular, o imperar de um [538] governo de mundo mais elevado, seja como providência, seja como destino.

c. O desenvolvimento concreto da poesia dramática e suas espécies

Nas diferenças essenciais há pouco consideradas, da concepção e da execução poética, penetram as diferentes espécies da arte dramática e, na medida em que se desenvolvem num ou noutro estágio, chegam primeiramente à sua completude verdadeiramente real. Por isso, temos de dirigir ainda, por fim, a nossa consideração também para este modo concreto de configuração.

α) Se, a partir do fundamento acima indicado, excluirmos os inícios orientais, o primeiro círculo principal que imediatamente se põe diante do olhar, como o estágio o mais consistente tanto da tragédia propriamente dita quanto da comédia, é a poesia dramática dos *gregos*. Nela, a saber, pela primeira vez aparece a consciência do que é o trágico e o cômico, segundo sua essência verdadeira, e uma vez que estas espécies opostas de intuição do agir humano reciprocamente se separaram rigorosamente em dicotomia firme, se elevam primeiramente a tragédia em desenvolvimento orgânico, a seguir, a comédia, ao ponto mais elevado de sua consumação, do qual, por fim, a arte dramática romana apenas fornece um pálido reflexo e que não atinge o que os romanos mais tarde conquistam, em anseio semelhante, na epopéia e na lírica. – No que diz respeito à consideração mais precisa destes estágios, contudo, apenas para mencionar brevemente o mais importante, pretendo me restringir ao ponto de vista trágico de Ésquilo e de Sófocles bem como ao ponto de vista cômico de Aristófanes.

αα) No que toca, em primeiro lugar, à *tragédia*, eu já disse há pouco que a Forma fundamental, por meio da qual se determina toda a sua organização e estrutura, tem de ser procurada na proeminência do lado substancial, tanto dos fins e de seu conteúdo quanto [539] dos indivíduos e sua luta e destino.

O terreno universal da ação trágica, tal como na epopéia, é oferecido também na tragédia pelo estado do mundo que anteriormente eu já indiquei como sendo o *heróico*. Pois apenas nos tempos heróicos as potências éticas universais – na medida em que elas nem estão fixadas como leis do Estado nem como mandamentos e deveres morais – surgem em frescor originário como os deuses, os quais nem se opõem em sua própria atividade nem aparecem

como o conteúdo vivo da individualidade humana livre mesma. Se, porém, o ético deve se apresentar desde sempre como a base substancial, o terreno universal, a partir do qual surge em sua cisão tanto a planta do agir individual quanto, a partir deste movimento, novamente é trazida de volta para a unidade, então temos para o ético no agir duas Formas distintas diante de nós.

Em primeiro lugar, a saber, a consciência simples, a qual, na medida em que quer a substância apenas como identidade não cindida de seus lados particulares, em repouso imperturbado permanece irrepreensível e neutra para si e para os outros. Esta consciência em sua veneração, em sua fé e felicidade destituída de particularização e, assim, apenas universal, porém, não pode chegar a ação [*Handlung*] alguma determinada, e sim possui uma espécie de horror diante da cisão que nela reside, embora, enquanto ela mesma inativa [*tallos*], ao mesmo tempo considera como mais elevada aquela coragem espiritual de sair em uma finalidade posta por si mesma para a decisão e o agir, todavia não se sabe capaz de penetrar nisso e se sabe como o mero terreno e como espectador e, por isso, nada mais resta a fazer para os indivíduos agentes, venerados como o mais elevado, senão opor à energia de sua resolução e luta o objeto de sua própria sabedoria, a saber, a idealidade substancial das potências éticas.

O *segundo* lado é constituído pelo *pathos* individual, que impele os caracteres agentes com legitimidade ética para a sua [540] oposição a outros e os leva, desse modo, a conflitos. Os indivíduos deste *pathos* não são nem o que designamos, no moderno sentido da palavra, de caracteres, nem, contudo, meras abstrações, e sim estão no centro vivo entre ambos como figuras firmes, que apenas são o que são, sem colisão em si mesmos, sem reconhecimento oscilante de um outro *pathos* e, nesta medida – como o oposto da ironia atual – caracteres elevados, absolutamente determinados, cuja determinidade, porém, encontra seu conteúdo e fundamento em uma potência ética particular. Na medida em que apenas a *oposição* de tais indivíduos legitimados para o agir constitui o trágico, então a mesma apenas pode surgir sobre o terreno da efetividade humana. Pois apenas esta contém a determinação de que uma qualidade particular constitui de *tal maneira* a substância de um indivíduo que o mesmo se introduz com todo o seu interesse e ser em tal conteúdo e o deixa ser paixão penetrante. Mas, nos deuses *felizes*, a natureza divina indiferente é o essencial, ao passo que a oposição, com a qual não há seriedade última, se torna muito mais – tal como já se indicou na epopéia homérica – novamente uma ironia que se dissolve a si mesma.

Estes dois lados, dos quais cada um é tão importante como o outro para o todo – a consciência não cindida do divino e o agir lutador que, porém, surge em força e ato divinos, que decide e executa fins éticos – fornecem os ele-

mentos principais, cuja mediação a tragédia grega representa [*darstellt*] em suas obras de arte como o *coro* e os heróis *agentes*.

Em época mais recente falou-se muito do significado do *coro* grego e com isso perguntou-se se ele também poderia e deveria ser introduzido na tragédia moderna. Sentiu-se, a saber, a carência de uma tal base substancial e, contudo, não se soube ao mesmo tempo empregá-la e introduzi-la adequadamente, [541] porque não se era capaz de apreender de modo profundo o suficiente a natureza do autenticamente trágico e a necessidade do *coro* para o ponto de vista da tragédia grega. Por um lado, a saber, reconheceu-se certamente o *coro* a ponto de se dizer que a ele compete a reflexão calma sobre o todo, ao passo que as personagens agentes permaneceriam presas a seus fins e situações particulares e que alcançariam no *coro* e em suas considerações igualmente a medida do valor de seus caracteres e ações, ao passo que o público encontraria no *coro*, presente na obra de arte, um representante objetivo de seu próprio juízo sobre o que se passa¹⁷⁶. Mediante esta consideração foi parcialmente atingido o ponto correto no que diz respeito ao fato de que o *coro*, de fato, está aí como a consciência substancial, a mais elevada, que adverte contra falsos conflitos, que reflete sobre o desenlace. Não obstante, ele não é apenas uma personagem moral reflexionante, meramente exterior e ociosa como o espectador, a qual, por si mesma desinteressante e entediante, fosse apenas acrescentada em vista desta reflexão, e sim ele é a substância efetiva da vida e do agir heróicos mesmos, o povo como o reino terreno frutífero, em oposi-

176. Referência ao texto de Schiller, escrito como prefácio à peça *A Noiva de Messina*, de 1803, na qual novamente introduz o *coro*, segundo o modelo da tragédia grega. Hegel, na seqüência do parágrafo, além de se apropriar das idéias de Schiller, também as critica, tendo em vista particularmente as seguintes palavras do poeta: "O homem, porém, é de tal maneira conformado, que sempre quererá partir do particular para o geral, pelo que a reflexão também deverá manter o seu lugar na tragédia. Mas, para merecer esse lugar, ela terá de recuperar, através da representação, o que lhe falta em vida sensível, porque, quando os dois elementos da poesia, o ideal e o sensível, não atuam *conjuntamente*, em íntima ligação, terão de atuar *paralelamente*, do contrário a poesia será anulada. Quando a balança não está perfeitamente centrada, o equilíbrio só poderá ser atingido pela *oscilação* de ambos os pratos. É precisamente isso que realiza o *coro* na tragédia. O *coro* mesmo não é um indivíduo, senão – um conceito geral. Mas esse conceito é representado por uma poderosa massa sensível, que impõe respeito aos sentidos com a sua presença maciça. O *coro* abandona o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral, a fim de colher os grandes resultados da vida e revelar as doutrinas da sabedoria. Fá-lo, no entanto, com a inteira força da fantasia, com a ousada liberdade lírica, avançando até os altos eumes das coisas humanas como que com passos de deuses – e o faz, em sons e movimentos, acompanhados de toda força sensível do ritmo e da música. Assim, ao isolar a reflexão da ação, o *coro purifica* a poesia trágica, enquanto, justamente através deste isolamento, provê de força poética a própria reflexão" (trad. bras. de Flávio Meurer de "Acerca do Uso do Coro na Tragédia". Em F. Schiller, *Teoria da Tragédia*, 2 ed., São Paulo, EPU, 1992, pp. 79-80) (N. da T.).

ção aos heróis singulares, a partir do qual os indivíduos, bem como as flores e as árvores de grande estatura, crescem de seu próprio terreno familiar e são condicionados por meio da existência do mesmo. Assim, o coro pertence essencialmente ao ponto de vista em que ainda não se deixam opor às intrigas éticas leis determinadas do Estado, válidas juridicamente, e dogmas religiosos firmes, e sim em que o ético surge somente em sua efetividade imediatamente viva e apenas permanece assegurado o equilíbrio da vida imóvel, contra as colisões assustadoras, às quais deve conduzir a energia oposta do agir individual. Mas, que este asilo assegurado efetivamente existe, disso nos dá consciência o coro. Ele, por isso, não interfere de fato na ação, ele não exerce ativamente direito algum contra os heróis em luta, e sim [542] apenas enuncia teoricamente o seu juízo, adverte, tem compaixão ou invoca o direito divino e as potências interiores, que a fantasia representa exteriormente como o círculo dos deuses que imperam. Nesta expressão ele é lírico, como já vimos; pois ele não age e não tem acontecimentos a relatar epicamente; mas o seu conteúdo conserva ao mesmo tempo o caráter épico da universalidade substancial, e assim ele se move em um modo próprio da lírica que, à diferença da forma da ode propriamente dita, pode por vezes se aproximar do peã¹⁷⁷ e do ditirambo. Esta posição do coro na tragédia grega tem de ser destacada essencialmente. Assim como o teatro mesmo tem seu terreno exterior, suas cenas e seu ambiente, assim o coro, o povo, é, por assim dizer, a cena espiritual, e podemos compará-lo ao templo da arquitetura, que envolve a imagem divina que aqui se torna o herói agente. Entre nós, ao contrário, as estátuas ficam ao ar livre, sem um tal pano de fundo, que também a tragicidade moderna não necessita, uma vez que suas ações não repousam sobre este fundamento substancial, e sim sobre a vontade e o caráter subjetivos, bem como sobre a contingência aparentemente exterior dos acontecimentos e das circunstâncias. — A este respeito, é uma visão inteiramente falsa quando se considera o coro um acessório contingente e um mero rebento da época de nascimento do drama grego. Sem dúvida sua origem exterior tem de ser deduzida da circunstância de que nas festas de Baco, no que se refere à arte, o canto do coro constituía a questão principal, até que então surgiu para a interrupção um narrador, cujo relato, por fim, se transformou e se elevou às figuras efetivas da ação dramática. Mas o coro não só foi mantido na época de florescimento da tragédia, a fim de louvar este momento da festa dos deuses e do serviço ao Baco, e sim ele apenas se constituiu sempre mais bela e equilibradamente porque pertence essencialmente à ação dramática

177. Do grego *paían*: hino em honra de Apolo (N. da T.).

mesma¹⁷⁸ e é tão necessário a ela que o declínio da tragédia [543] se apresenta também principalmente na deteriorização dos coros, que não mais permanecem um membro integrador do todo, e sim decaem a um adorno mais indiferente. Para a tragédia romântica, ao contrário, o coro não se mostra nem adequado nem ela nasceu originariamente dos cantos corais. Ao contrário, aqui o conteúdo é de tal espécie que toda a introdução de coros, no sentido grego, teve de fracassar. Pois já os assim chamados mistérios mais antigos, as moralidades e outras farsas, dos quais partiu o drama romântico, não expõem ação alguma naquele sentido originariamente grego, saída alguma da consciência indivisa da vida e do divino. Tampouco o coro é apropriado para a cavalaria e para o domínio do rei, na medida em que aqui o povo tem de obedecer ou mesmo se torna um partido e é enredado na ação com o interesse de sua sorte ou infortúnio. Em geral ele não pode encontrar sua posição adequada onde se trata de paixões, fins e caracteres particulares ou a intriga tem de desempenhar o seu jogo.

O segundo elemento principal, face ao coro, é constituído pelos indivíduos agentes *plenos de conflitos*. Na tragédia grega não é, por assim dizer, a vontade má, o crime, a mesquinhez ou o mero infortúnio, a cegueira e coisas do gênero que produzem o motivo para as colisões, e sim, como eu já disse várias vezes, a legitimidade ética para um ato determinado. Pois o mal abstrato não tem nem verdade em si mesmo nem é de interesse. Por outro lado, porém, também não tem de parecer como mero propósito que se dê às personagens agentes traços de caracteres éticos, e sim sua legitimidade deve ser em si e para si essencial. Por isso, na tragédia antiga encontramos tampouco casos de crime, tal como em nossos dias, criminosos inúteis ou também os assim chamados criminosos moralmente nobres, com o seu palavrorio vazio do destino, quanto a resolução e o feito repousam sobre a mera subjetividade do interesse e do caráter, sobre o desejo de dominação, o enamorar, a honra [544] ou de resto sobre paixões, cujo direito sozinho pode se enraizar na inclinação e na personalidade particulares. Uma tal resolução legitimada mediante o conteúdo de sua finalidade, entretanto, uma vez que ela se executa em particularidade unilateral, ofende sob circunstâncias determinadas, as quais em si [*an sich*] já trazem em si mesmas [*in sich*] a possibilidade real de conflito, um outro âmbito igualmente ético do querer humano, que o caráter oposto agarra como seu *pathos* efetivo e executa reagindo, de modo que assim a colisão de potências e indivíduos igualmente legitimados entra completamente em movimento.

178. Provável alusão a Aristóteles, *Poética*, cap. XVIII: "o coro também deve ser considerado como um dos atores. deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípedes" (1456a, 25-27; trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987) (N. da T.).

O círculo deste conteúdo, embora ele possa ser variadamente particularizado, não é, todavia, segundo a sua natureza, de grande riqueza. A principal oposição, que particularmente Sófocles tratou da maneira mais bela, a exemplo de Ésquilo, é a que se dá entre o *Estado*, a vida ética em sua universalidade espiritual, e a *família* como a eticidade natural. Estas são as mais puras potências da representação [*Darstellung*] trágica, na medida em que a harmonia destas esferas e o agir plenamente concordante, no interior de sua efetividade, constitui a realidade completa da existência ética. É suficiente recordar a este respeito *Sete contra Tebas* de Ésquilo, e mais ainda a *Antígona* de Sófocles. Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos, Creonte somente a Zeus, a potência imperante da vida pública e do bem coletivo. Também encontramos um conflito semelhante na *Ifigênia em Áulida*, bem como no *Agamenon*, nas *Coéforas* e nas *Eumênides* de Ésquilo e na *Electra* de Sófocles. Como rei e líder da armada, Agamenon sacrifica a sua filha ao interesse dos gregos e da expedição a Tróia e rompe assim os laços de sangue com a filha e a esposa, os quais Clitmenestra, como mãe, conserva no mais profundo coração e, por isso, tomada pela vingança, prepara para o marido que está retornando ao lar um assassinato ignominioso. Orestes, o filho e o filho do rei¹⁷⁹, honra a mãe, mas tem de representar o direito do pai, o rei, [545] e mata o ventre que o gerou. — Este é um conteúdo válido para todas as épocas, cuja representação [*Darstellung*], por conseguinte, também mantém imediatamente viva a nossa simpatia humana e artística, não obstante toda diversidade nacional.

Uma segunda colisão principal já é mais formal, a qual os tragediógrafos gregos gostavam de expor particularmente no destino de Édipo e da qual Sófocles nos legou o exemplo mais perfeito em seu *Édipo Rei* e em *Édipo em Colono*. Trata-se aqui do direito da consciência no estado da vigília, da legitimidade daquilo que o homem realiza por meio do querer autoconsciente, diante daquilo que ele, inconsciente e destituído de vontade, fez efetivamente segundo a determinação dos deuses. Édipo matou o pai, casou com a mãe, gerou filhos no leito conjugal incestuoso e, contudo, ele foi, sem saber e sem querer, enredado neste sacrilégio abominável. O direito da nossa consciência atual, profunda, iria consistir no fato de também não reconhecer estes crimes como os atos do si-mesmo próprio [*des eigenen Selbst*], já que não residiram nem no próprio saber nem no próprio querer; mas o grego plástico responde por

179. A repetição encontra-se no original: "*Der Sohn und Königssohn*" e se destina a exprimir o duplo caráter de filho de Orestes, tanto o filho natural da mãe quanto o filho "público" do pai como rei (N. da T.).

aquilo que ele realizou como indivíduo, e não se separa na subjetividade formal da autoconsciência e naquilo que é a coisa objetiva.

Para nós, por fim, são de espécie mais subordinada outras colisões que, em parte, têm referência à posição universal do agir individual em geral diante do fato grego, em parte, têm referência às relações mais específicas.

Em todos estes conflitos trágicos, porém, temos de afastar principalmente a falsa representação de *culpa* ou *inocência*. Os heróis trágicos são tanto culpados quanto inocentes. Se vale a representação de que o homem é culpado apenas *quando* há para ele uma possibilidade de escolha e ele se decidiu com arbítrio pelo que ele realizou, então as antigas figuras plásticas são inocentes; elas agem [546] a partir deste caráter, deste *pathos* porque justamente são este caráter, este *pathos*; isso não é indecisão e escolha. É esta justamente a força dos grandes caracteres, o fato de que não escolhem, e sim *são* do começo ao fim aquilo que querem e realizam. Eles são o que são, e eternamente isso, e isso é a sua grandeza. Pois a fraqueza no agir consiste apenas na separação do sujeito como tal e seu conteúdo, de modo que o caráter, a vontade e a finalidade não aparecem amalgamados em uma única coisa e o indivíduo, na medida em que nele não vive na alma finalidade alguma firme como substância de sua própria individualidade, como *pathos* e potência de todo o seu querer, pode sem decisão se mover disso para aquilo e se decidir segundo o arbítrio. Esta oscilação está afastada das figuras plásticas; o elo entre a subjetividade e o conteúdo do querer permanece para elas indissolúvel. O que as move para o seu ato é justamente o *pathos* eticamente legitimado, que elas, em eloquência patética uma diante da outra, também não fazem valer na retórica subjetiva do coração e na sofística da paixão, e sim naquela objetividade tanto consistente quanto formada, em cuja profundidade, medida e beleza plasticamente viva sobretudo Sófocles era o mestre. Ao mesmo tempo, porém, seu *pathos* pleno de colisão as conduz a atos ofensivos, plenos de culpa. Nestes atos eles não querem ser inocentes. Pelo contrário: o fato de ter feito algo, de ter efetivamente feito algo, é nisso que reside a sua fama. Um herói desses não se poderia ofender em mais alto grau do que dizer que ele agiu inocentemente. A honra dos grandes caracteres é serem culpados. Eles não querem provocar compaixão, comoção. Pois não é o substancial que comove, e sim o aprofundamento subjetivo da personalidade, o sofrimento *subjetivo*. Mas seu caráter firme, forte, está unido com o seu *pathos* essencial, e este acordo inseparável inspira admiração, não comoção, a qual somente foi adotada por Eurípedes.

[547] O resultado, por fim, da intriga trágica não conduz a qualquer outro desenlace a não ser que na verdade se conserva a dupla legitimidade dos lados

que se combatem reciprocamente, porém, a *unilateralidade* de sua afirmação é afastada e retorna a harmonia interior imperturbada, aquele estado do coro, que dá a todos os deuses sem turvação a mesma honra. O verdadeiro desenvolvimento consiste apenas na superação das oposições como *oposições*, na reconciliação das potências do agir, que em seus conflitos aspiram a se negar alternadamente. Apenas então a última coisa não é o infortúnio e o sofrimento, mas a satisfação do espírito, uma vez que somente neste término a necessidade do que ocorre aos indivíduos pode aparecer como racionalidade absoluta e o ânimo é, em verdade, acalmado eticamente; abalado por meio da sorte dos heróis, reconciliado na coisa. Apenas quando nos atemos a esta interpretação, é possível apreender a tragédia antiga. Também não devemos, por isso, compreender uma tal espécie de conclusão como um mero desenlace moral, segundo o qual o mal é punido e a virtude é recompensada, isto é “quando o vício é vomitado, coloca-se à mesa a virtude”. Aqui não se trata de modo algum deste lado subjetivo da personalidade refletida em si mesma e seu bem e mal, e sim, se a colisão foi completa, da intuição da reconciliação afirmativa e da vigência igual de ambas as potências que se combatem. Tampouco a necessidade do desenlace é um destino cego, isto é, um fato meramente irracional, incompreensível, que muitos chamam de antigo; e sim a racionalidade do destino, embora aqui ainda não apareça como a providência autoconsciente, cuja finalidade última divina ressaí com o mundo e os indivíduos para si e para os outros, reside justamente no fato de que a força suprema, que está acima dos deuses e dos homens singulares, não pode suportar que as potências, que unilateralmente se autonomizam e, desse modo, ultrapassam os limites [*Grenze*] de sua atribuição, bem como os conflitos, que daqui se seguem, conquistem consistência. [548] O fato reconduz a individualidade aos seus limites [*Schranken*] e a destrói, quando ela ultrapassou a si mesma. Mas, uma coação irracional, uma ausência de culpa do sofrimento, em vez de calma ética, deveria apenas provocar indignação na alma do espectador. — Segundo um outro lado, por isso, a reconciliação *trágica* se distingue igualmente de novo da reconciliação *épica*. Se observarmos a este respeito Aquiles e Odisseu, ambos atingem o alvo e convém que o alcancem; mas não se trata de uma fortuna constante que os favorece, e sim eles têm de pagar amargamente o sentimento da finitude e têm de passar com muito esforço por dificuldades, perdas e sacrifícios. Pois é isso que requer a verdade em geral, que no decurso da vida e na amplitude objetiva dos acontecimentos também chegue à aparição a nulidade do finito. Assim, certamente a cólera de Aquiles é reconciliada, ele consegue de Agamenon aquilo que o ofendera, ele se vinga de Heitor, os funerais de Pátroclo são re-

alizados e Aquiles é reconhecido como o magnífico; mas a sua cólera e a reconciliação dela também lhe custaram da mesma maneira seu mais querido amigo, o nobre Pátroclo; para vingar esta perda em Heitor, ele se vê forçado a ele mesmo abandonar sua cólera e novamente entrar na batalha contra os troianos, e no momento em que é reconhecido como o magnífico, ele ao mesmo tempo tem o sentimento de sua morte prematura. Do mesmo modo, Odisseu chega por fim a Ítaca, a este alvo de seus desejos, todavia sozinho, dormente, depois de perder todos os seus companheiros, todos os seus despojos de guerra diante de Ilião, depois de longos anos de persistência e esforço. Assim ambos pagaram a sua culpa na finitude, e foi dado direito a Nêmesis¹⁸⁰ na queda de Tróia e no destino dos heróis gregos. Mas a Nêmesis é somente a antiga justiça, que apenas em geral rebaixa o que está demasiadamente alto, a fim de restabelecer o equilíbrio abstrato da felicidade por meio do infortúnio e, sem legitimidade ética mais precisa, apenas toca e acerta o [549] ser finito. Esta é a justiça épica no campo do acontecer, a reconciliação universal do mero nivelamento. A reconciliação trágica mais elevada, pelo contrário, refere-se ao surgimento das substancialidades éticas determinadas desde a sua oposição para a sua harmonia verdadeira. Mas o modo de reconstituir este acordo [*Einklang*] pode ser muito diverso e, por isso, pretendo apenas chamar a atenção para os principais momentos dos quais se trata a este respeito.

Em primeiro lugar, tem de ser ressaltado particularmente que, se a unilateralidade do *pathos* constitui o fundamento propriamente dito das colisões, isso nada mais significa senão que ela penetrou no agir vivo e, com isso, se tornou o único *pathos* de um indivíduo determinado. Mas se a unilateralidade deve se suprimir, então é este indivíduo, portanto, na medida em que apenas agiu como este *único pathos*, que tem de ser eliminado e sacrificado. Pois o indivíduo é apenas esta vida *única*; se esta não vale por si mesma como esta *única* vida, então o indivíduo está arruinado.

A espécie a mais completa deste desenvolvimento é então possível quando os indivíduos em conflito, segundo a sua existência concreta, em si mesmos [*an sich selbst*] se apresentam como totalidade, de modo que eles estão submetidos neles mesmos [*an sich selber*] à violência daquilo que combatem e, por conseguinte, ofendem o que eles deveriam honrar de acordo com a sua pró-

180. Nêmesis é personificada como a vingança divina, e é divindade que, como as Erínias, castiga o crime, sendo a sua missão mais freqüente a de abater o orgulho, a de corrigir o excesso de felicidade com que um mortal pode despertar a inveja dos deuses. A concepção grega é que todo aquele que se eleva acima da sua condição está sujeito a correção por parte dos imortais, porquanto tende a comprometer o equilíbrio do universo. Assim, Cresos, feliz demais com a sua riqueza e seu poderio, foi arrastado por Nêmesis à expedição contra Ciro, e arruinado (N. da T.).

pria existência. Assim, por exemplo, Antígona vive sob o poder do Estado de Creonte; ela mesma é filha do rei e noiva de Hêmon, de tal modo que deveria obedecer à ordem do príncipe. Mas também Creonte, que por seu lado é pai e marido, deveria respeitar o caráter sagrado do sangue e não ordenar o que se opõe a esta piedade. Assim, em ambos está neles mesmos imanente aquilo contra o que eles alternadamente se elevam, e eles são atacados e arruinados naquilo que pertence ao círculo de sua própria existência. Antígona sofre a morte, antes de conhecer a alegria da cerimônia matrimonial, mas também Creonte é punido em seu filho e em sua esposa, que se entregam à morte, o primeiro por [550] causa da morte de Antígona, a segunda por causa da morte de Hêmon. De tudo o que há de grandioso no mundo antigo e moderno – eu conheço praticamente tudo, e é preciso conhecer tudo, o que também é possível – me parece, segundo este lado, que *Antígona* é a obra de arte a mais excelente, a mais satisfatória.

O desenlace trágico, porém, não necessita sempre, para o perdão de ambas as unilateralidades e de sua honra igual, do declínio dos indivíduos participantes. Assim, como é conhecido, as *Eumênides* de Ésquilo não terminam com a morte de Orestes ou com a destruição das Eumênides, estas vingadoras do sangue materno e da piedade, diante de Apolo, que pretende sustentar a dignidade e a veneração do chefe da família e do rei, e que instigou Orestes a matar Clitmenestra, e sim a Orestes é perdoada a punição e a ambos os deuses é dada a honra. Mas ao mesmo tempo, nessa conclusão decisiva, vemos claramente o que valiam aos gregos os seus deuses, quando eles colocavam os mesmos diante da intuição, em sua particularidade combatente. Diante da Atenas efetiva eles aparecem apenas como momentos que são amarrados pela eticidade harmônica plena. Os votos do Aerópago são iguais; é Atena, a deusa, a Atenas viva representada segundo a sua substância, que acrescenta a pedra branca, que liberta Orestes, mas promete altares e veneração tanto às Eumênides quanto a Apolo.

Diante desta reconciliação objetiva, o nivelamento, *em segundo lugar*, pode ser de espécie subjetiva, na medida em que a individualidade renuncia por fim ela mesma à sua unilateralidade. Na desistência de seu *pathos* substancial, porém, ela apareceria destituída de caráter, o que contradiz a consistência das figuras plásticas. Por isso, o indivíduo somente pode desistir diante de uma potência mais elevada e seu conselho e ordem, de modo que persiste por si mesmo em seu *pathos*, mas a vontade rígida é quebrada por meio de um Deus. Neste caso não se soluciona o nó, mas é destruído por meio de um *Deus ex machina*¹⁸¹, como, por exemplo, no *Filoctetes*.

181. Expediente da tragédia antiga para solucionar casos complicados, em que um deus intervém em cena. Este conceito é referido por Aristóteles em sua *Poética*, capítulo XV (N. da T.).

[551] Mais belo, *por fim*, do que este modo de desenlace em maior ou menor grau exterior é a reconciliação interior, a qual, devido à sua subjetividade, já se dirige para o moderno. O exemplo o mais completo entre os antigos, a ser venerado eternamente, temos diante de nós no *Édipo em Colono*. Ele matou o seu pai sem o saber, subiu ao trono de Tebas e ao leito da própria mãe; estes crimes sem consciência não o tornam infeliz; mas o velho decifrador de enigmas força para fora o saber sobre o seu próprio destino obscuro e obtém a consciência assustadora de que ele foi isso em si mesmo. Com essa solução do enigma nele mesmo, ele perdeu a sua felicidade, assim como Adão, quando chegou à consciência do bem e do mal. Mas ele, o vidente, cega-se, ele se bane a si mesmo do trono e se separa de Tebas, assim como Adão e Eva são expulsos do paraíso, e erra para lá e para cá, como um velho desamparado. Mas ele que foi gravemente punido, que em Colono, em vez de ouvir o pedido de seu filho, para que voltasse, envia a ele a sua Erínia, que eliminou toda a cisão nele mesmo e se purificou em si mesmo, é chamado para si por um deus; seu olho cego é transfigurado e tornado claro, seu corpo se torna a salvação, o santuário da cidade que o acolheu livremente. Esta transfiguração na morte é a sua e a nossa reconciliação fenomênica em sua individualidade e personalidade elas mesmas. Quis-se encontrar nisso um tom cristão, a intuição de um pecador, acolhido por Deus para a graça e que recompensa o destino, que se expressou em sua finitude, na morte por meio da beatitude. A reconciliação religiosa cristã, porém, é uma transfiguração da alma que, banhada na fonte da salvação eterna, se eleva sobre sua efetividade e atos, na medida em que faz do coração ele mesmo -- pois disso é capaz o espírito -- o túmulo do coração, paga as acusações da culpa terrena com sua própria individualidade terrena e na certeza do ser feliz eterno, puramente espiritual, se prende a si em si mesma diante daquelas acusações. A transfiguração de Édipo, ao contrário, permanece sempre ainda [552] a produção antiga da consciência desde o conflito das potências e das ofensas éticas para a unidade e harmonia deste Conteúdo ético mesmo.

Mas o que ainda de ulterior reside nesta reconciliação é a *subjetividade* da satisfação, a partir da qual podemos fazer a transição para o âmbito oposto da *comédia*.

ββ) Cômica, tal como vimos, é, a saber, em geral, a subjetividade, que conduz seu agir, por meio de si mesma, à contradição e a soluciona, mas nisso permanece igualmente calma e certa de si mesma. Por conseguinte, a comédia tem como sua base e seu ponto de partida aquilo com o que pode terminar a tragédia: o ânimo em si mesmo absolutamente reconciliado, sereno, o qual,

mesmo quando também destrói o seu querer mediante seus próprios meios e se torna nele mesmo destruído, porque a partir de si mesmo produziu o contrário de sua finalidade, por causa disso não perde sua boa disposição. Esta segurança do sujeito, porém, é por outro lado apenas possível pelo fato de que os fins e, com isso, também os caracteres, ou não contêm em si mesmos nada de substancial ou, se eles têm em si e para si essencialidade, todavia são tornados finalidade e executados em uma forma, segundo a sua verdade, pura e simplesmente oposta e por isso destituída de substância, de modo que a este respeito, portanto, sempre somente sucumbe o que é em si mesmo nulo e indiferente e o sujeito permanece erguido imperturbadamente.

Este é no todo também o conceito da comédia clássica antiga, tal como ela se conservou para nós nas peças de Aristófanes. Devemos a este respeito distinguir muito bem se os personagens agentes são por si mesmos cômicos ou apenas para os espectadores. A primeira coisa apenas deve ser considerada como a verdadeira comicidade, na qual Aristófanes era o mestre. De acordo com este ponto de vista, um indivíduo apenas se expõe como risível quando se mostra que não há seriedade para ele na seriedade de sua finalidade e vontade mesmas, de tal sorte que esta seriedade sempre provoca para o sujeito a sua [553] própria destruição, porque ele justamente, em princípio, não pode se entregar a interesse algum mais elevado, válido universalmente, que leva a uma cisão essencial e, quando efetivamente se entrega a isso, apenas pode fazer surgir uma natureza que, por meio de sua existência atual, já anulou imediatamente aquilo que ela parece querer colocar em obra, de modo que se vê que de fato não penetrou nela. O cômico atua, por isso, mais entre as classes mais baixas da presença e da efetividade mesmas, entre homens que são como justamente são, que não podem e não querem ser outra coisa e, incapazes de todo *pathos* autêntico, todavia não colocam a menor dúvida no que são e no que fazem. Mas ao mesmo tempo eles se dão a conhecer como naturezas elevadas, pelo fato de que não estão seriamente ligados à finitude, na qual se embrenham, e sim permanecem acima dela e, contra insucessos e perdas permanecem em si mesmos firmes e seguros. A liberdade absoluta do espírito, que desde o início está consolada em si e para si em tudo o que o homem começa, este mundo da serenidade subjetiva, é nele que nos introduz Aristófanes. Sem tê-lo lido, mal se pode saber como o homem pode ser estróina. — Os interesses nos quais se move esta espécie de comédia não têm de ser tomados dos âmbitos opostos à eticidade, à religião e à arte; pelo contrário, a antiga comédia grega se mantém justamente no interior deste círculo objetivo e substancial, mas é no arbítrio subjetivo, na tolice ordinária e na inversão que os indivíduos destroem as ações que pretendem ser mais do que são. E

aqui se oferece a Aristófanes uma matéria rica, feliz, em parte nos deuses gregos, em parte no povo ateniense. Pois a configuração do divino em individualidade humana tem nessa representação e sua particularidade, na medida em que as mesmas continuam a ser executadas na direção do particular e do humano, ela mesma a oposição contra a grandiosidade [554] de seu significado e se deixa expor como uma insuflação vazia desta subjetividade a ela inadequada. Mas particularmente Aristófanes adora oferecer ao riso dos concidadãos, de modo o mais desajeitado e ao mesmo tempo profundo, as tolices do *demós*, as loucuras de seus oradores e homens de Estado, a inversão da guerra, sobretudo, porém, impiedosamente a nova direção de Eurípedes na tragédia. As personagens nas quais incorpora esse conteúdo de sua grandiosa comédia, ele, em estado de espírito inesgotável, transforma logo de início em tolos, de modo que se vê imediatamente que deles não pode sair nada que preste. Assim é Strepsiades, que se dirige aos filósofos para saldar suas dívidas; assim é Sócrates que decide ser professor de Strepsiades e seu filho¹⁸²; assim é Baco, que Aristófanes deixa descer ao mundo subterrâneo do Hades, para novamente trazer de volta um tragediógrafo verdadeiro¹⁸³; igualmente Cleonte, as mulheres, os gregos que querem tirar de um poço a deusa da paz etc. O tom principal que ressoa para nós destas exposições é a confiança tanto mais indestrutível de todas as figuras para consigo mesmas quanto mais incapazes elas se mostram para a realização daquilo que empreendem. Os tolos são tão desenvoltamente tolos – e também os que têm entendimento possuem igualmente um tal traço de contradição com aquilo a que se entregam – que eles nunca perdem esta segurança desenvolta da subjetividade, aconteça o que o acontecer. Trata-se da felicidade [*Seligkeit*] dos deuses olímpicos, sua compostura imperturbada, a qual retorna nos homens e por nada se interessa. Nesse caso, Aristófanes nunca se mostra um gozador baixo, mau, e sim ele era um homem de formação rica de espírito, o mais exemplar cidadão, que levava a sério o bem-estar de Atenas e que se revelou um patriota por inteiro. Em suas comédias, por conseguinte, o que se expõe em plena dissolução é, como eu já disse anteriormente, não o divino e o ético, e sim a inversão total,

182. Referência à comédia *As Nuvens*, encenada pela primeira vez em 423 a.C. (N. da T.).

183. Referência à comédia *As Rãs*, encenada pela primeira vez em 405 a.C. Nesta peça, Baco ou Dioniso e seu servo Xantias descem ao Hades para trazer de volta Eurípedes, pois após a sua morte e a de Sófocles não existe mais um grande poeta em Atenas. Mas, ao chegar ao Hades, ocorre uma disputa entre Êsquilo e Eurípedes, para saber quem dos dois merece voltar aos mortais. Dioniso, o juiz da disputa, acaba decidindo a favor de Êsquilo, o que significa uma tomada de posição de Aristófanes a favor da tragédia grega mais antiga. A peça *As rãs*, desse modo, possui um interesse estético, por permitir que se perceba detalhes sobre a apreciação da comédia e da tragédia na Grécia antiga (N. da T.).

que se arroga a aparência destas potências substanciais, [555] a forma e a aparição individual, nas quais a autêntica questão já não está mais em princípio presente, de modo que ela pode ser abertamente entregue aos jogos sem hipocrisia da subjetividade. Mas na medida em que Aristófanes apresenta a contradição absoluta entre a essência verdadeira dos deuses, a existência política e ética, e a subjetividade dos cidadãos e dos indivíduos, que devem efetivar este Conteúdo, reside mesmo nesta vitória da subjetividade, a despeito de todo o conhecimento, um dos maiores sintomas da deteriorização da Grécia, e assim estas configurações de um bem-estar fundamental desenvolvido são de fato os últimos grandes resultados que surgem da poesia do povo grego rico em espírito, pleno de formação e espirituoso.

β) Se nos voltarmos agora imediatamente para a arte dramática do mundo *moderno*, eu pretendo aqui também apenas de modo geral ressaltar precisamente ainda algumas diferenças principais que são de importância tanto para a tragédia [*Trauerspiel*] e o drama [*Schauspiel*] quanto para a comédia.

αα) A tragédia [*Tragödie*], em sua altura antiga, plástica, permanece ainda presa à unilateralidade de fazer valer a substância e a necessidade éticas como a base única essencial, ao contrário, de deixar em si mesmo não configurado o aprofundamento individual e subjetivo dos caracteres agentes, ao passo que a comédia, para a completude, por seu lado, em plástica invertida, traz à exposição a subjetividade na entrega livre de sua inversão e de sua dissolução.

A *tragédia moderna* acolhe em seu próprio âmbito, desde o início, o princípio da subjetividade. Por isso, ela faz da interioridade subjetiva do caráter, que não é vitalização clássica alguma das potências éticas, um objeto e um conteúdo propriamente ditos e deixa tanto as ações entrar em colisão, no tipo da mesma espécie, por meio da contingência exterior das circunstâncias, quanto a contingência semelhante também [556] decide ou parece decidir sobre o sucesso. — A este respeito temos de comentar os seguintes pontos principais:

Em primeiro lugar, a natureza dos *fins* múltiplos que podem chegar à execução como conteúdo dos caracteres;

Em segundo lugar, os *caracteres* trágicos mesmos, bem como as colisões as quais estão submetidos;

Em terceiro lugar, a espécie do *desenlace*, distinta da tragédia antiga, e a reconciliação trágica.

Por mais que no drama romântico a subjetividade forneça aos sofrimentos e às paixões, no sentido propriamente dito destas palavras, o ponto central no agir humano não pode faltar, todavia, a base dos fins determinados provenientes

dos âmbitos concretos da família, do Estado, da Igreja etc. Pois, mediante o agir o homem penetra em geral no círculo da particularidade real. Entretanto, uma vez que agora não é o substancial como tal que constitui o interesse dos indivíduos nestas esferas, os fins se particularizam, por um lado, em uma amplitude e multiplicidade, bem como em uma especialidade na qual o essencial verdadeiro muitas vezes apenas pode ainda transparecer de modo deturpado. Além disso, estes fins alcançam uma forma completamente modificada. No círculo religioso, por exemplo, as potências éticas particulares, apresentadas por meio da fantasia como indivíduos deuses, não permanecem mais o conteúdo predominante na própria pessoa ou como o *pathos* de heróis humanos, e sim é exposta a história de Cristo, dos santos etc.; no Estado é particularmente a monarquia, o poder dos vassallos, o conflito das dinastias ou de membros singulares entre si de um e mesmo senhor de uma casa, que surgem em diversidade variegada; além disso, trata-se também de relações burguesas, de direito privado e de outra ordem, e de maneira semelhante na vida familiar também se apresentam lados que ainda não eram acessíveis ao drama antigo. Pois, na medida em que nos mencionados círculos o princípio da [557] subjetividade mesma conquistou o seu direito, mostram-se justamente por causa disso em todas as esferas novos momentos que o homem moderno estrutura a fim de servirem à finalidade e ao fio condutor de seu agir.

Por outro lado, é o direito da subjetividade como tal que se afirma como o único conteúdo e agarra o amor, a honra pessoal etc. de tal maneira como a finalidade exclusiva que as relações restantes em parte apenas podem surgir como o terreno exterior para o qual se movem estes interesses modernos, em parte por si mesmos se opõem plenos de conflitos contra as exigências do ânimo subjetivo. Mais aprofundada ainda é a injustiça e o crime que o caráter subjetivo não teme, mesmo quando ele mesmo não faz disso, como injustiça e crime, a finalidade para atingir seu alvo visado.

Em oposição a esta particularização e à subjetividade, em terceiro lugar, os fins podem igualmente, de novo, ora se estender para a universalidade e a amplitude abrangente do conteúdo, ora são em si mesmos apreendidos e executados substancialmente. No que diz respeito à primeira opção, pretendo aqui apenas lembrar da tragédia filosófica absoluta, do *Fausto* de Goethe, no qual, de um lado, a ausência de satisfação na ciência, de outro lado, a vitalidade da vida mundana e do gozo terreno, em geral a mediação trágica ensaiada do saber e da aspiração subjetivos com o absoluto, em sua essência e sua aparição, fornece uma tal amplitude de conteúdo que até então nenhum outro poeta dramático havia tentado abranger em uma e mesma obra. De maneira semelhante

também o Karl Moor¹⁸⁴ de Schiller está indignado diante da ordem burguesa inteira e de todo o estado do mundo e da humanidade de sua época e, neste sentido universal, se põe contra a mesma. Wallenstein¹⁸⁵ do mesmo modo se liga a uma grande finalidade universal, a unidade e a paz da Alemanha, uma finalidade que ele igualmente não atinge mediante seus meios – os quais, apenas artificial e exteriormente mantidos em coesão, justamente se quebram [558] e se destroem quando a situação começa a ficar séria – bem como também por meio de sua elevação contra a autoridade imperial, em cujo poder ele deve desmoronar em seu empreendimento. Tais fins mundiais universais, como os que perseguem Karl Moor e Wallenstein, não podem em geral ser executados por meio de um *único* indivíduo de *tal maneira* que os outros se tornem instrumentos obedientes, e sim eles se impõem por meio de si mesmos, em parte com a vontade de muitos, em parte contra e sem a sua consciência. Como exemplos de uma concepção dos fins como em si mesmos substanciais, pretendo aqui apenas indicar algumas tragédias de Calderón, nas quais o amor, a honra etc., no que diz respeito aos seus direitos e deveres, são tratados pelos indivíduos agentes como segundo um código de leis por si mesmas fixas. Nas figuras trágicas de Schiller, mesmo se de um ponto de vista inteiramente diferente, também ocorre com freqüência algo semelhante, na medida em que estes indivíduos ao mesmo tempo apreendem e defendem seus fins no sentido de direitos humanos universais absolutos. Assim, por exemplo, já o Major Ferdinando, em *Intriga e Amor*¹⁸⁶, pretende defender os direitos da natureza contra as conveniências da moda, e sobretudo exige o Marquês Posa¹⁸⁷ a liberdade de pensamento como um bem inalienável da humanidade.

184. Trata-se do principal protagonista da peça teatral de Schiller, intitulada *Os Bandidos [Die Räuber]*, de 1781, encenada pela primeira vez no ano de 1782 em Mannheim (N. da T.).

185. Trata-se do principal protagonista da trilogia teatral de Schiller, intitulada *Wallenstein*, de 1798, encenada pela primeira vez no ano de 1798-1799 em Weimar (N. da T.).

186. *Kabale und Liebe* é um drama burguês encenado pela primeira vez em 1784 em Frankfurt am Main. O major Ferdinando é, na peça, o filho do presidente von Walter e se apaixona pela filha do músico Miller, Luise. A defesa dos "direitos da natureza" contra as "conveniências da moda" significa na peça o conflito de classe ou estamentos entre a família de Luise (da burguesia) e a de Ferdinando (da corte). Schiller procura dessa maneira exprimir seu protesto contra a opressão, a exploração e a tortura da natureza humana por meio do poder tirânico, dos preconceitos sociais e do arbítrio absolutista que acabam impedindo o amor dos jovens (N. da T.).

187. Personagem da peça de Schiller: *Don Carlos, Infante da Espanha [Don Carlos, Infant von Spanien]*, encenada pela primeira vez em 1787 em Hamburgo. Hegel certamente está pensando na cena em que o Marquês de Posa, melhor amigo de Don Carlos, surge diante do rei Filipe II, da Espanha, pai de Don Carlos, e o conchama a dar um passo à frente de todos os reis da Europa, permitindo a liberdade de pensamento. *Don Carlos* é a peça na qual ocorre a transição da obra revolucionária da juventude de Schiller para o período posterior de sua dramaturgia, mais voltada para temas de amplitude histórica. O Marquês de Posa é uma espécie de representante das idéias filosófico-políticas do poeta sobre a liberdade e a dignidade humana (N. da T.).

No geral, porém, na tragédia moderna os indivíduos não agem em vista do substancial de seus fins, nem é isso que se conserva como o que impulsiona a sua paixão, e sim é a subjetividade de seu coração e ânimo ou a particularidade de seu caráter que buscam satisfação. Pois mesmo nos exemplos há pouco indicados, em parte naqueles heróis espanhóis da honra e do amor, o conteúdo de seus fins é em si e para si de espécie tão subjetiva que os direitos e deveres dos mesmos podem concordar imediatamente com os próprios desejos do coração, em parte aparece nas obras da juventude de Schiller o pulsar pela natureza, pelos direitos humanos e pela melhoria do mundo somente como o delírio de um entusiasmo subjetivo; e se [559] Schiller, mais velho, procurou fazer valer um *pathos* mais maduro, isso ocorreu justamente porque ele tinha em mente reconstituir o princípio da tragédia antiga também na arte dramática moderna. A fim de fazer notar a diferença mais precisa que a este respeito se coloca entre a tragédia antiga e a moderna, quero apenas apontar para o *Hamlet* de Shakespeare, no qual subjaz uma colisão semelhante a que tratei nas *Coéforas* de Ésquilo e na *Electra* de Sófocles. Pois também no *Hamlet* o pai e rei foi morto e a mãe casou com o assassino. Mas o que nos poetas gregos tem uma legitimidade ética, a morte de Agamenon alcança em Shakespeare, ao contrário, a forma única de um crime infame, no qual a mãe de Hamlet é inocente, de modo que o filho, como vingador, apenas tem de se voltar contra o rei fratricida e nele nada mais vê diante de si que fosse verdadeiramente honrável. A colisão propriamente dita não gira, por isso, em torno do fato de que o filho, em sua vingança ética, deve ele mesmo ofender a eticidade, e sim em torno do caráter subjetivo de Hamlet, cuja alma nobre não foi constituída para esta espécie de atividade enérgica e, cheio de asco pelo mundo e pela vida, jogado para lá e para cá entre resolução, provas e preparativos para a execução, sucumbe devido à própria indecisão e à intriga exterior das circunstâncias.

Se agora, por isso, *em segundo lugar*, nos voltarmos para o lado que é de importância destacada na tragédia moderna, a saber, para os *caracteres* e sua colisão, então a primeira coisa que podemos tomar como ponto de partida, resumido brevemente, é o seguinte:

Os heróis da tragédia antiga clássica encontram diante de si circunstâncias sob as quais, quando se decidem firmemente a um *único pathos* ético correspondente à sua própria natureza por si mesma pronta, devem entrar necessariamente em conflito com a potência ética igualmente legitimada e oposta. [560] Os caracteres românticos, ao contrário, estão desde o início em meio a uma amplitude de relações e condições mais contingentes, no interior das quais é possível agir dessa ou daquela maneira, de tal sorte que o conflito, para o qual as pressu-

posições exteriores oferecem o motivo, residem essencialmente no *caráter*, ao qual os indivíduos devem corresponder em sua paixão, não devido à legitimidade substancial, e sim porque eles definitivamente são o que são. Certamente também os heróis gregos agem segundo a sua individualidade, mas esta individualidade, como foi dito, na altura da tragédia antiga é necessariamente ela mesma um *pathos* em si mesmo ético, ao passo que na tragédia moderna o caráter peculiar como tal – no qual permanece contingente se ele agarra o que é em si mesmo legítimo ou é levado à injustiça e ao crime – se decide segundo desejos e carências subjetivas, influências externas etc. Aqui *podem* bem concordar a eticidade da finalidade e o caráter, esta congruência, porém, devido à particularização dos fins, das paixões e da interioridade subjetiva, não constitui a base *essencial* e a condição objetiva da profundidade e da beleza trágicas.

No que concerne às *diferenças* ulteriores dos caracteres mesmos, pouca coisa de universal se pode dizer aqui acerca da multiplicidade variegada para a qual neste âmbito são abertas todas as portas. Eu pretendo apenas tocar nos lados principais que se encontram mais próximos. – Uma primeira oposição, que logo salta aos olhos, refere-se a uma caracterização *abstrata* e, desse modo, formal diante dos indivíduos que se mostram vivamente como homens concretos. Da primeira espécie podemos citar como exemplo particularmente as figuras trágicas dos franceses e italianos, as quais, decorrentes da imitação dos antigos, apenas podem valer em maior ou menor grau como meras personificações de paixões determinadas – do amor, da honra, da fama, do despotismo, da tirania etc. – e oferecem os motivos de suas ações, bem como [561] o grau e a espécie de seus sentimentos, na verdade com um grande esforço declamatório e com muita arte da retórica, todavia, neste modo de explicitação, recordam mais os desacertos de Sêneca do que as obras dramáticas magistrais dos gregos. Também a tragédia espanhola se aproxima desta descrição abstrata de caracteres. Mas aqui o *pathos* do amor, em conflito com a honra, a amizade, a autoridade real etc., é de espécie tão abstrata e subjetiva e, nos direitos e deveres, de cunho tão acentuado que, quando deve se destacar nesta substancialidade por assim dizer subjetiva como o interesse propriamente dito, mal permite uma particularização mais plena dos caracteres. Entretanto, as figuras espanholas têm muitas vezes um fechamento, mesmo se pouco preenchido, e uma personalidade por assim dizer áspera, que falta às figuras francesas, ao passo que os espanhóis, em oposição à simplicidade rasa no decurso de tragédias francesas, ao mesmo tempo também sabem substituir na tragédia a falta de multiplicidade interior pela plenitude, encontrada com perspicácia, de situações e intrigas interessantes. – Ao contrário, como mestres na exposição de indivíduos e caracteres hu-

manos plenos se distinguem particularmente os ingleses, e entre eles Shakespeare encontra-se novamente acima de todos, quase inatingível. Pois mesmo quando qualquer paixão meramente formal, como, por exemplo, em *Macbeth* o despotismo, em *Otelo* o ciúme, reivindica todo o *pathos* de seus heróis trágicos, uma tal abstração não consome, todavia, a individualidade mais abrangente, e sim nesta determinidade os indivíduos permanecem sempre ainda homens inteiros. Aliás, quanto mais Shakespeare, na amplitude infinita de seu teatro do mundo, também avança até os extremos do mal e da tolice, tanto mais justamente, como já observei anteriormente, ele mergulha nestes limites extremos de suas figuras, não sem a riqueza do adorno poético em sua limitação, e sim ele dá a elas espírito e fantasia; ele mesmo, por meio da [562] imagem na qual elas objetivamente se observam na intuição teórica como uma obra de arte, as torna livres artistas de si mesmas e sabe, assim, na plena marca e fidelidade de sua caracterização, nos interessar por criminosos do mesmo modo que por malcriados e loucos os mais ordinários e triviais. De espécie semelhante é também o modo de exteriorização de seus caracteres trágicos: individuais, reais, imediatamente vivos, sumamente variados e, todavia, quando parece ser necessário, de uma sublimidade e violência contundente da expressão, de uma intimidade [*Innigkeit*] e dom de inventividade em imagens e alegorias [*Gleichnissen*] que se geram instantaneamente, de uma retórica – não da escola, e sim do sentimento vivo e da constância de caráter – que, no que se refere a esta associação da vitalidade imediata e da grandeza de alma interior, não pode facilmente ser colocado ao seu lado outro poeta dramático dentre os mais novos. Pois Goethe certamente aspirou, em sua juventude, a uma semelhante fidelidade da natureza e da particularidade, mas sem a violência e altura interiores da paixão, e Schiller novamente recaiu numa violência para cuja expansão apressada faltou o núcleo propriamente dito.

Uma *segunda* diferença nos caracteres modernos consiste em sua *firmeza* ou em sua *oscilação* e desavença interiores. A fraqueza da indecisão, as idas e vindas da reflexão, o raciocínio sobre os fundamentos, pelos quais se deve orientar a decisão, surge, na verdade, também já nos antigos, vez por outra nas tragédias de Eurípedes; mas Eurípedes também já abandona a plástica acabada dos caracteres e da ação e passa para a comoção subjetiva. Na tragédia moderna tais figuras oscilantes surgem com mais frequência particularmente *no* modo como pertencem em si mesmos a uma dupla paixão, que os envia de uma decisão, de um ato para o outro. Eu já falei desta oscilação em um [563] outro lugar (vol. I, pp. 245-248) e pretendo aqui apenas acrescentar que, mesmo se a ação trágica deve repousar sobre a colisão, a introdução de uma

cisão em um e mesmo indivíduo, porém, sempre implica muitas dificuldades. Pois o dilaceramento em interesses opostos tem seu fundamento em parte em uma não clareza e embotamento do espírito, em parte na fraqueza e na imaturidade. Desta espécie ainda se encontram algumas figuras nos produtos da juventude de Goethe: Weislingen, por exemplo, Fernando na *Stella*, mas sobretudo Clavigo¹⁸⁸. São homens duplos, que não podem alcançar uma individualidade pronta e, desse modo, firme. Outra coisa ocorre quando, para um caráter por si mesmo seguro, aparecem igualmente sagrados duas esferas da vida, dois deveres opostos etc., e ele todavia se vê forçado, com exclusão dos outros, a se colocar de *um* lado. Pois então a oscilação é somente uma transição e não constitui o nervo do caráter mesmo. Novamente de outra espécie é o caso trágico em que um ânimo, contra seu querer melhor, se perde em fins opostos da paixão, como por exemplo a donzela de Schiller¹⁸⁹, e tem de se reconstituir em si mesmo a partir desta cisão interior e para o exterior, ou tem de sucumbir. Entretanto, esta tragicidade subjetiva da cisão interior, quando é tornada a alavanca trágica, em geral possui ora algo meramente triste e dolorido, ora algo que incomoda, e o poeta age melhor evitando-a, em vez de procurá-la e configurá-la de preferência. Pior, porém, é quando tal oscilação e mudança do caráter e do ser humano inteiro são, por assim dizer, transformadas, como uma dialética enviesada, em princípio de toda a exposição e a verdade justamente deve residir em demonstrar que nenhum caráter é em si mesmo firme e seguro de si mesmo. Os fins unilaterais de paixões e caracteres não devem, na verdade, levar a uma realização inatacável e também na efetividade comum não lhes é poupada, por meio da violência reagente [564] das relações e de

188. Weislingen, personagem da peça *Götz von Berlichingen*, encenada pela primeira vez no ano de 1774 em Berlim, abandona o lado dos camponeses e Götz, de cuja irmã Maria ficou noivo, e se dirige ao mundo da corte, onde se casa com Adelheid von Walldorf. Fernando, da peça *Stella*, de 1776, é um oficial que fica indeciso entre o amor a Stella e à sua antiga mulher Cecília, com quem teve a filha Lúcia. Clavigo, por fim, personagem central da peça de mesmo nome do ano de 1774, é o "arquivador" do rei da Espanha, que não quer sacrificar a sua carreira na corte pelo amor a uma francesa de nome Maria Beaumarchais. Como se vê, as três personagens são parecidas entre si, particularmente Weislingen e Clavigo, conforme afirma o próprio Goethe numa carta a Schönborn de 1774: "Clavigo [...] o *pendant* de Weislingen no *Götz*, muito mais o próprio Weislingen em todo o acabamento de uma personagem central" (N. da T.).

189. Trata-se da personagem Joana, da tragédia romântica de Schiller: *A Donzela de Orleans* [*Die Jungfrau von Orleans*], encenada pela primeira vez em Leipzig no ano de 1801. Hegel refere-se ao conflito vivido na peça por Joana, a virgem que protegeu milagrosamente os franceses na guerra contra os ingleses e que, para manter os seus poderes, não pode comprometer-se com nenhum homem. Entretanto, quando vai matar o marechal de campo inglês Lionel, fica profundamente impressionada por ele e, devido a essa inclinação por um homem, quebra o seu juramento feito a Virgem Maria e de santa passa a ser tida como a "bruxa de Orleans" (N. da T.).

indivíduos que se opõem, a experiência de sua finitude e insustentabilidade; mas este desenlace, que primeiramente constitui o término adequado à coisa, não deve como um mecanismo dialético ser introduzido, por assim dizer, no meio do indivíduo mesmo, pois então o sujeito como *esta* subjetividade é somente uma forma vazia, indeterminada, que não concretesce vivamente com determinidade alguma dos fins, bem como do caráter. Igualmente ainda é diferente quando a alternância no estado interior do ser humano inteiro aparece como um efeito conseqüente justamente desta própria particularidade mesma, de modo que então apenas se desenvolve e ressaí o que em si e para si desde sempre residiu no caráter. Assim, por exemplo, no *Lear* de Shakespeare a tolice originária do velho homem se eleva de maneira semelhante até a loucura, quando a cegueira espiritual de Gloster é transformada em cegueira corporal efetiva, na qual somente então se abrem para ele os olhos sobre a verdadeira diferença no amor de seus filhos¹⁹⁰. — Precisamente Shakespeare, diante daquela exposição de caracteres oscilantes e em si mesmos cindidos, nos oferece os mais belos exemplos de figuras [*Gestalten*] em si mesmas firmes e conseqüentes que, justamente por meio deste apego decisivo a elas mesmas e a seus fins, conduzem à perdição. Não sendo sustentadas eticamente, e sim pela necessidade formal de sua individualidade, elas se deixam atrair ao seu ato por meio das circunstâncias exteriores ou se jogam cegamente nelas e as suportam na força de sua vontade, mesmo quando elas agora apenas executam o que fazem a partir da carência, a fim de se impor diante dos outros, ou porque uma vez chegaram a isso, porque chegaram até isso. O surgimento da paixão, a qual, adequada ao caráter, até o momento apenas ainda não irrompeu, mas agora alcança um desdobramento, esta progressão e decurso de uma grande alma, seu desenvolvimento interior, a pintura de sua luta que a si mesma se destrói com as circunstâncias, as relações e [565] as conseqüências é o conteúdo principal de muitas das tragédias mais interessantes de Shakespeare.

O último ponto importante que agora ainda temos de tratar concerne ao *desenlace trágico*, em direção ao qual se impulsionam os caracteres modernos, bem como a espécie da *reconciliação* trágica, para a qual é possível che-

190. A peça *O Rei Lear* [*King Lear*] foi encenada pela primeira vez em 1605 em Londres. A referência de Hegel diz respeito ao destino do rei Lear, que cometeu a "loucura" de entregar prematuramente o seu reino às duas filhas Goneril e Regan e, a seguir, torna-se efetivamente louco devido a essa insensatez de confiar nas filhas que apenas o adulavam em detrimento da fiel Cordélia. Destino semelhante tem Gloster, ao ser enganado pelo filho bastardo Edmund, que o faz acreditar que seu filho legítimo Edgar pretende matá-lo. Novamente aqui a "cegueira" inicial do pai em relação aos filhos transforma-se, no desenvolvimento da peça, em cegueira efetiva e banimento (N. da T.).

gar segundo este ponto de vista. Na tragédia antiga é a eterna justiça que, como potência absoluta do destino, salva e sustenta o acordo da substância ética contra as potências particulares que se autonomizam e, desse modo, colidem e, na racionalidade interior de seu imperar, nos satisfaz por meio da visão dos indivíduos que estão sucumbindo eles mesmos. Se na tragédia moderna se apresenta uma justiça semelhante, então na particularidade dos fins ela é em parte mais abstrata, em parte, na injustiça e no crime mais aprofundados, para os quais se vêem forçados os indivíduos, caso queiram se impor, é de natureza mais fria e criminalística. Macbeth, por exemplo, as filhas mais velhas e seus maridos de Lear, o presidente em *Intriga e Amor*¹⁹¹, Ricardo III etc. não merecem, por meio de seu horror, nada de melhor do que lhes acontece. Esta espécie de desenlace se expõe comumente de tal maneira que os indivíduos desmoram diante de uma potência existente, apesar da qual eles querem executar seus fins particulares. Assim, por exemplo, Wallenstein sucumbe na firmeza da violência imperial; mas também o velho Piccolomini, que delatou o amigo na afirmação da ordem legal e desprezou a Forma da amizade, é punido por meio da morte de seu filho sacrificado¹⁹². Também Götz von Berlichingen ataca um estado politicamente subsistente e que se fundamenta mais firmemente, e nisso sucumbe, como Weislingen e Adelheid, que na verdade estão do lado desta violência adequada à ordem, mas por meio da injustiça e do rompimento da fidelidade preparam para si mesmos um fim infeliz. Na subjetividade dos caracteres surge aqui imediatamente a exigência de que [566] também os indivíduos se mostrem em si mesmos reconciliados com seu destino individual. Esta satisfação pode ser em parte religiosa, na medida em que o ânimo sabe para si assegurada, contra o declínio de sua individualidade mundana, uma felicidade mais elevada indestrutível, em parte mais formal, mas de espécie mundana, na medida em que a força e a igualdade do caráter, sem se quebrar, suporta até se dar o declínio e assim conserva em energia não ameaçada a sua liberdade subjetiva, diante de todas as relações e acidentes; em parte, por fim, mais rica de conteúdo por meio do reconhecimento de que o ânimo apenas aceita uma sorte adequada à sua ação, mesmo que amarga.

191. *Kabale und Liebe* é um drama burguês de Schiller, encenado pela primeira vez em 1784 em Frankfurt am Main. Hegel se refere ao presidente von Walter que, por meio de intrigas, procura impedir que seu filho, o major Ferdinando, se case com Luise (N. da T.).

192. Na trilogia *Wallenstein*, de Schiller, encenada pela primeira vez em 1798-1799 em Weimar, Wallenstein, personagem central da peça, é o maior e mais popular general da Guerra dos Trinta Anos. Mas, ao contrário de seu "amigo" general Otávio Piccolomini, assume uma posição de independência diante do imperador, o que acaba levando à sua ruína. Otávio é nomeado no fim da peça o novo líder das tropas imperiais, mas punido com a perda do filho Max, que admirava sobretudo Wallenstein (N. da T.).

Por outro lado, porém, o desenlace trágico também se expõe apenas como o efeito de circunstâncias infelizes e de contingências exteriores, que igualmente poderiam se encaminhar de outro modo e ter como consequência um final feliz. Neste caso apenas nos resta a visão de que a individualidade moderna, na particularidade do caráter, das circunstâncias e das intrigas, permanece responsável em si e para si pela debilidade do que é terreno em geral e deve carregar o destino da finitude. Esta mera tristeza é, contudo, vazia e se torna particularmente uma necessidade assustadora, exterior, quando vemos sucumbir em tal luta na infelicidade de contingências meramente exteriores ânimos em si mesmos nobres e belos. Uma tal progressão pode nos atingir duramente, todavia ela apenas aparece como terrível, e assim põe-se imediatamente a exigência de que as contingências exteriores devem concordar com o que constitui a natureza propriamente dita daqueles belos caracteres. Apenas a este respeito podemos nos sentir reconciliados no declínio, por exemplo, de Romeu e Julieta. Tomada externamente, a morte de Hamlet aparece como contingente, por meio da luta com Laerte, e provocada pela troca das espadas. Mas no inconsciente [*Hintergrund*] do ânimo de Hamlet reside desde o início a morte. As barreiras da finitude não são suficientes para ele; em tal tristeza e docilidade, neste ódio, neste nojo por [567] todos os estados da vida sentimos desde o princípio que ele é um homem perdido neste ambiente terrível, a quem o desgosto interior quase já consumiu antes mesmo de a morte se apresentar para ele do exterior. O mesmo ocorre em *Romeu e Julieta*. Este broto delicado não aceita o solo sobre o qual foi plantado e não nos resta outra coisa senão lamentar a fuga triste de um amor tão belo, o qual, como uma rosa suave no vale deste mundo contingente, é quebrado por ventos e tempestades rudes e os cálculos decrépitos de uma prudência nobre, benevolente. Mas essa dor que recai sobre nós é uma reconciliação somente dolorosa, uma *felicidade desafortunada* no infortúnio [*unglückselige Seligkeit im Unglück*].

ββ) Assim como os poetas nos mostram o mero declínio dos indivíduos, do mesmo modo eles também podem dar uma direção tal à contingência idêntica das intrigas que, por menos que as outras circunstâncias também pareçam permiti-lo, disso resulta um desenlace feliz das relações e dos caracteres, pelos quais eles nos interessaram. O favor de um tal destino tem pelo menos um direito idêntico do que o desfavor, e se não entra em questão nada de ulterior senão esta diferença, devo confessar que da minha parte prefiro um desenlace feliz. E por que também não? O mero infortúnio, apenas porque é um infortúnio, privilegiar uma solução feliz, para isso não existe de mais a mais fundamento algum senão uma determinada sentimentalidade distinta, que se re-

gojiza na dor e no sofrimento e se acha nisso mais interessante do que em situações destituídas de dor, que ela vê como cotidianas. Se, por isso, os interesses são em si mesmos de espécie tal que na verdade não vale o esforço de sacrificar os indivíduos por causa deles, na medida em que eles, sem se entregar a si mesmos, renunciam aos seus fins ou alternadamente podem se unir sobre isso, então o término não necessita ser trágico. Pois a tragicidade dos conflitos e a solução devem, em geral, apenas ser tornadas válidas onde é necessário, a fim de dar razão a uma intuição mais elevada. [568] Mas se falta esta necessidade, então o mero sofrimento e infortúnio não se legitimam por nada. Aqui reside o fundamento natural para o *espetáculo teatral* [*Schauspiel*]¹⁹³ e os *dramas* [*Dramen*], estas coisas intermediárias [*Mitteldingen*] entre as tragédias e as comédias. Anteriormente eu já indiquei o ponto de vista propriamente poético deste gênero. Entre nós alemães, porém, este gênero se encaminhou ora para o que é comvente no círculo da vida burguesa e do círculo familiar, ora ele se ocupou com a essência da cavalaria, tal como ela entrou em voga desde o *Götz*, mas principalmente foi o mais das vezes festejado neste campo o triunfo da *moralidade*¹⁹⁴. Costumeiramente se trata aqui de dinheiro e de bens, de diferenças de classes, de casos amorosos infelizes, de maldades interiores nos círculos e nas relações menores e de outras coisas tais, mas em geral do que já temos diariamente diante dos olhos, apenas com a diferença de que em tais peças morais a virtude e o dever saem vitoriosos e o vício é humilhado e punido ou é levado ao arrependimento, de modo que a reconciliação deve residir neste término moral que apazigua tudo. Neste caso, o interesse principal é introduzido na subjetividade do modo de pensar e do bom ou do mau coração. Mas quanto mais o modo de pensar¹⁹⁵ moral abstrato fornece o ponto crucial, tanto menos pode, por um lado, a individualidade estar ligada ao *pathos* de uma questão, de um fim em si mesmo essencial, ao passo

193. *Schauspiel* é um termo genérico que designa o espetáculo teatral, cujo gênero preciso não encontra definição. O comediante é um *Schauspieler* e o espectador o *Zuschauer*, de modo que *Schauspiel* é o ponto de encontro entre um jogo (efêmero, miraculoso, único) e alguém que o assiste (o público). Aparentados ao *Schauspiel* são o *Trauerspiel* (literalmente: "jogo triste", a tragédia) e o *Lustspiel* (literalmente: "jogo alegre", a comédia) (N. da T.).

194. *Moralisch* e *Moral* designam em Hegel a moralidade subjetiva, em oposição à preocupação ética e no que se refere aos costumes (a *Sittlichkeit*). Existe em Hegel um posicionamento crítico diante da implicação puramente subjetiva do moralismo, de sorte que as produções que se concentram em torno deste princípio são vistas por ele como limitadas e estreitas, pois desconsideram a instância ética concreta e objetiva, que é mais ampla do que a moralidade (N. da T.).

195. *Gewinnung*: a mentalidade pode também ser de natureza ética e governar o comportamento social dos indivíduos. Em termos hegelianos estritos, uma mentalidade simplesmente moral é um monstro (N. da T.).

que, por outro lado, por fim, também o caráter determinado não pode se manter e se impor. Pois, se uma vez tudo é lançado no modo de pensar meramente moral e no coração, então nesta subjetividade e força da reflexão moral a outra determinidade do caráter ou pelo menos dos fins particulares não tem mais sustentação alguma. O coração pode se partir e se modificar em seus modos de pensar. Mas tais peças teatrais [*Schauspiele*] comoventes como, por exemplo, *A Misanthropia e o Remorso*¹⁹⁶ de Kotzebue e também muitos dos crimes morais nos dramas de Iffland¹⁹⁷, por conseguinte, [569] tomados precisamente, não terminam nem bem nem mal. A questão principal se encaminha, a saber, para o perdão e a promessa do melhoramento e então ocorre por si mesma toda a possibilidade da mudança interior e da renúncia. Esta é sem dúvida a natureza e a grandeza elevada do espírito. Mas se o rapaz era um velhaco, um patife, como o são geralmente os heróis de Kotzebue e também vez por outra os de Iffland, e prometeu que iria melhorar, então em tal companheiro, que em princípio não presta, a conversão pode apenas ser hipocrisia ou de espécie tão superficial que não possui raízes profundas e apenas por um instante dá à questão externamente um fim, mas no fundo pode levar a casas ainda mais ruins, quando a coisa começa a se transformar de novo.

yy) No que se refere, por fim, à *comédia* moderna, particularmente nela se torna de importância essencial uma diferença que já abordei por ocasião da comédia antiga ática: a diferença, se a tolíce e a unilateralidade das personagens agentes, a saber, aparecem apenas risíveis para os outros ou igualmente para elas mesmas, se, por conseguinte, pode rir das figuras cômicas apenas o público ou também as personagens elas mesmas. Aristófanes, o autêntico comediógrafo, fez apenas da última opção um princípio fundamental de sua exposição. Mas já na nova comédia grega e, depois, em Plauto e em Terêncio, se desenvolve a direção oposta, que então nas peças modernas se torna de validade tão predominante que uma quantidade de produções cômicas se volta, desse modo, em maior ou menor grau para o mero risível-prosaico, até mesmo para o que é sem gosto e repulsivo. Particularmente Molière, por exemplo, em suas comédias mais finas, que não devem ser deboche algum, encontra-se neste ponto de vista. O prosaico tem aqui o seu fundamento no fato de que há uma seriedade amarga com os indivíduos e sua finalidade. Por isso, eles perseguem a finalidade com todo o

196. *Menschenhaß und Reue, ein Schauspiel*, de 1789. Trata-se da peça com a qual Kotzebue alcançou fama européia como escritor de peças teatrais (N. da T.).

197. August Wilhelm Iffland (1759-1814) era ator e diretor de teatro. Ele e Kotzebue, como hábeis escritores de teatro que eram, deram ao teatro alemão da "época clássica" uma inflexão para o entretenimento e a comoção (N. da T.).

zelo desta seriedade e, [570] quando no fim são ludibriados ou a destroem eles mesmos por si mesmos, não podem rir livres ou satisfeitos, e sim são somente os objetos massacrados de um riso estranho, muitas vezes misturado com danos. Assim, por exemplo, o *Tartufo* de Molière, *le faux dévot*¹⁹⁸, enquanto o desmascaramento de um malvado efetivo, não é nada de engraçado, e sim algo muito sério, e a ilusão do Orgon enganado prossegue até um embaraço do infortúnio, que apenas pode ser solucionado por meio do *Deus ex machina*, de modo que o juiz no fim pode dizer:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
 Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
 Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
 Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs¹⁹⁹.

Também a abstração feia de caracteres tão firmes, como, por exemplo, a dos avarentos de Molière, cuja parcialidade absoluta, séria, em sua paixão limitada não os deixa chegar a libertação alguma do ânimo desta limitação, não tem propriamente nada de cômico. — Neste campo, principalmente a habilidade finamente desenvolvida no desenho exato dos caracteres ou a execução de uma intriga bem urdida alcança, como substituição, a melhor oportunidade para a sua maestria prudente. A intriga surge em grande parte pelo fato de que um indivíduo procura alcançar seus fins enganando os outros, na medida em que parece se ligar aos seus interesses e os fomentar, porém, os conduz de fato à contradição de se destruírem a si mesmos por meio deste falso incentivo. Contra isso é então empregado o antídoto comum de, por seu lado, também fingir e, assim, levar o outro a um embaraço semelhante: uma ida e vinda, que engenhosamente [571] se deixa dirigir para lá e para cá e se entrelaçar em infinitas situações. Particularmente os espanhóis são os mestres mais finos na invenção de tais intrigas e enredamentos e nesta esfera realizaram muitas coisas graciosas e excelentes. O conteúdo para isso é fornecido pelo amor, a honra etc., que na tragédia [*Trauerspiel*] conduzem às mais profundas colisões, mas na comédia,

198. Em francês no original: "o falso devoto". O título original da peça é *Le Tartuffe ou L'imposteur*, comédia encenada pela primeira vez no ano de 1664 em Versailles, publicamente em Paris no ano de 1667 (N. da T.).

199. Em francês no original: "Recupere-se da aflição de seu vício:/ Pois nos domina um príncipe, inimigo dos fraudadores./ Um príncipe, diante de quem se abre o coração dos homens./ Diante de cujo olhar atento se destrói toda a arte dos impostores" (versos 1905-1909). O *Deus ex machina*, ao qual Hegel se refere, é o surgimento, no fim da peça, do oficial representante do rei, que impede a expulsão de Orgon e sua família de sua própria casa, prendendo o Tartufo como um ludibriador que há muito era procurado. Esse recurso de Molière foi muitas vezes criticado como artificial e como homenagem ao rei Luís XIV (N. da T.).

como, por exemplo, o não querer confessar o orgulho, o amor que se sente por muito tempo e no fim, todavia, justamente por isso revelá-los, se mostram em princípio como sem substância e se suprimem comicamente. As pessoas, por fim, que tecem e conduzem tais intrigas, são comuns, como os escravos nas comédias [*Lustspielen*] romanas, os serviçais ou as camareiras nas comédias modernas, que não possuem respeito diante dos fins de seu domínio, mas os fomentam ou destroem segundo a sua própria vantagem e apenas oferecem a visão risível que propriamente os senhores são os servos, os servos, porém, os senhores²⁰⁰, ou pelo menos oferecem a oportunidade para outras situações cômicas que se fazem externamente ou por instigação expressa. Nós mesmos como espectadores estamos ocultos e, assegurados diante de toda a astúcia e o engodo, que muitas vezes são dirigidos seriamente contra os melhores e mais dignos pais de família, tios etc., podemos rir de toda a contradição que reside em si mesma [*an sich selbst*] em tais logros ou se revela abertamente.

Deste modo, a comédia moderna expõe em geral para os espectadores interesses privados e os caracteres deste círculo em torpezas contingentes, em ridículos, em hábitos incomuns e loucuras, em parte na descrição do caráter, em parte em enredamentos cômicos das situações e dos estados. Uma alegria assim tão franca, porém, tal como ela perpassa, como reconciliação constante, toda a comédia de Aristófanes, não é o que vivifica esta espécie de comédias [*Lustspiele*], aliás, elas podem até mesmo ser repulsivas se o que é em si mesmo ruim, a astúcia dos criados, o ludibriamento dos filhos e dos pupilos contra os senhores, os pais e os tutores dignos, alcança a vitória [572], sem que estes velhos mesmos se deixem determinar por preconceitos ruins ou por milagres, em vista dos quais eles pudessem ser tornados risíveis nesta loucura onipotente e entregues aos fins dos outros.

Inversamente, contudo, o mundo moderno, em oposição a este modo de tratamento no todo prosaico da comédia [*Komödie*], também desenvolveu um ponto de vista da comédia [*Lustspiel*] que é de espécie autenticamente cômica e poética. Aqui, o bem-estar do ânimo, a descontração segura em todos os insucessos e crimes, a elevada alegria e o atrevimento da tolice, da loucura e da subjetividade em si mesmas felizes constituem, a saber, em geral o tom fundamental e produzem, assim, em plenitude e interioridade aprofundadas do humor, seja em círculos mais estreitos seja em círculos mais amplos, em con-

200. Essa passagem aponta para um possível lado cômico do desfecho da famosa dialética do senhor e do escravo do início do capítulo sobre a consciência-de-si da *Fenomenologia do espírito*, embora Hegel nesta obra se refira à uma luta de vida e morte entre o senhor e o escravo, ou seja, a um caráter trágico dessa dialética (N. da T.).

teúdo mais insignificante ou mais importante, o que Aristófanes realizou de modo o mais acabado em seu campo nos antigos. Como exemplo brilhante desta esfera quero, por fim, também aqui mais uma vez mais nomear Shakespeare do que caracterizá-lo precisamente.

Com as espécies de desenvolvimento da comédia chegamos agora ao fim efetivo de nossa abordagem científica. Começamos com a arte simbólica, na qual a subjetividade como conteúdo e Forma luta para se encontrar e se tornar objetiva; progredimos para a plástica clássica, que apresenta diante de si, em individualidade viva, o substancial tornado por si mesmo claro, e terminamos na arte romântica do ânimo e da intimidade [*Innigkeit*], com a subjetividade absoluta livre em si mesma se movendo espiritualmente, a qual, em si mesma satisfeita, não mais se une com o objetivo e o particular e traz à consciência o negativo desta dissolução no humor da comicidade. Mas, neste topo, a comédia conduz ao mesmo tempo à dissolução da arte em geral. A finalidade de toda a arte é a identidade produzida por meio do espírito, na [573] qual o eterno, o divino, o verdadeiro em si e para si é revelado em aparição e forma reais para a nossa intuição exterior, para o ânimo e para a representação. Mas, se a comédia expõe esta unidade apenas na autodestruição – na medida em que o absoluto, que se quer produzir para a realidade, vê esta efetivação mesma aniquilada por meio dos interesses tornados agora livres por si mesmos no elemento da efetividade e apenas voltados para o contingente e o subjetivo – então a presença e a eficácia do absoluto não mais surgem em união positiva com os caracteres e os fins da existência real, e sim apenas se fazem valer na Forma negativa de que tudo que não lhes corresponde se suprime e apenas a subjetividade como tal se mostra, ao mesmo tempo, nesta dissolução, como certa de si mesma e em si mesma assegurada.

Deste modo, cada determinação essencial do belo e configuração da arte foi agora até o fim ordenada filosoficamente em uma coroa, cuja constituição pertence às tarefas mais dignas que a ciência é capaz de consumir. Pois na arte não temos de nos ocupar com um brinquedo meramente agradável ou útil, e sim com a libertação do espírito do Conteúdo e das Formas da finitude, com a presença e a reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico, com um desdobramento da verdade, que não se esgota como história natural, e sim se revela na história mundial, da qual a arte mesma constitui o lado mais belo e a melhor recompensa para o trabalho duro no efetivo e os esforços árduos do

conhecimento. Por conseguinte, nossa consideração não podia consistir em alguma mera crítica de obras de arte ou na instrução de como as produzir, e sim não tinha outro alvo senão perseguir o conceito fundamental do belo e da arte, por todos os estágios que ele percorre em sua realização e, por meio do pensamento, torná-lo captável e conservá-lo. Espero que minha exposição tenha sido satisfatória no que concerne a este ponto principal, [574] e se o elo que foi constituído entre nós, em geral e para estes fins comuns, agora se dissolveu, então que seja para isso, este é o meu último desejo, constituído entre nós um elo mais elevado, indestrutível, da idéia do belo e do verdadeiro e que nos mantenha para sempre firmemente unidos.

GLOSSÁRIO

(* acompanhado do termo alemão entre colchetes)

<i>Abgeschlossen</i> – fechado; acabado	<i>Epopöe</i> – epopéia
<i>Anschauung</i> – intuição	<i>Epos</i> – epopéia
<i>Aufführung</i> – encenação, execução	<i>Ereignis</i> – acontecimento
<i>Aufhebung</i> – superação; supressão	<i>Erinnerung</i> – recordação; lembrança
<i>Auflösung</i> – solução, dissolução	<i>Erscheinung</i> – fenômeno; aparição*
<i>Ausdruck</i> – expressão	<i>Erzählung</i> – narração
<i>Aussöhnung</i> – equilíbrio, reconciliação	<i>Gefühl</i> – sentimento*
<i>Aussprechen</i> – expressão, proferimento	<i>Gehalt</i> – Conteúdo (inicial maiúscula)
<i>Begebenheit</i> – acontecimento, evento	<i>Gemüt</i> – ânimo
<i>Begebnis</i> – evento	<i>Geschehen</i> – acontecimento
<i>Berechtigung</i> – legitimidade	<i>Geschick</i> – destino
<i>Beredsamkeit</i> – eloquência	<i>Gewalt</i> – força, violência
<i>Berichten</i> – relatar	<i>Handlung</i> – ação
<i>Bild</i> – imagem	<i>Idee</i> – Idéia (inicial maiúscula)
<i>Bildung</i> – formação	<i>Inhalt</i> – Conteúdo (inicial minúscula)
<i>Darstellung</i> – exposição; representação*	<i>Innerlichkeit</i> – interioridade
<i>Dichter</i> – poeta	<i>Innigkeit</i> – intimidade, interioridade
<i>Dichtkunst</i> – arte da poesia	<i>Intrige</i> – intriga
<i>Ding</i> – coisa	<i>Lesen</i> – leitura
<i>Drama</i> – drama	<i>Macht</i> – poder, potência
<i>Empfindung</i> – sentimento, sensação*	<i>Rede</i> – discurso

CURSOS DE ESTÉTICA

- Schicksal* – destino
Sache – coisa, questão
Sachlich – objetivo
Sage – lenda
Schauspiel – espetáculo teatral; drama
Sittensprüche – enunciados éticos
Sprache – linguagem, língua
Sprachlich – lingüístico, elemento da linguagem
Tat – feito, ato
Tragödie – tragédia
Trauerspiel – tragédia
Tüchtigkeit – habilidade, capacidade
Verletzen – ofender, violar
Verwicklung – intriga, enredamento
Vorfall – ocorrência
Vorfallenheit – ocorrência
Vorlesen – recitação
Vorstellung – representação
Vortrag – declamação, recitação
Wirklichkeit – efetividade
Wirksamkeit – eficácia
Wortlaut – fonema
Zeitmaß – cadência, medida temporal

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abel – I 268
- Adão – I 268; III 140, 268
- Adônis – II 77
- Adriano (76 - 138) – III 56
- Agamenon – I 224, 233, 243, 264; II 193, 292, 303; III 254-5
- Agostinho, santo – IV 73
- Ahriman – II 49-52, 72, 78
- Ajax – II 178; III 255
- Albordsch – II 56
- Alcorão – IV 92
- Alexandre, o Grande – I 64, 276; II 228; III 146, 164 (nota), 171; IV 39, 51, 114, 125, 144, 151
- Amschaspands – II 50-52
- Anacreonte – I 275; II 298; IV 165 (nota)
- Angelico da Fiesole (Fra Angélico) – III 268
- Angelus Silesius – II 97
- Antigo Testamento – II 30, 100, 202; III 250; IV 31, 92, 104, 105 (nota), 155, 183
- Antígona – I 226-7; IV 209, 253, 257
- Apis – II 36, 80-I
- Apolo – I 187, 230, 232, 294; II 35, 180, 181 (nota), 187-8, 190 (nota), 193-4, 201, 203, 211, 218-20, 225, 229; III 20, 56, 150, 152-3, 155-7, 162, 166, 213 (nota), 254; IV 64 (nota), 122, 131, 175, 182 (nota), 244, 251 (nota), 257
- Apolo de Belvedere – III 20
- Aquiles – I 178, 184, 225, 232-3, 242-3, 245, 264, 269; II 143, 183, 211-2, 228-9, 257, 292, 298, 303; III 146, 155, 252, 254; IV 30, 52, 96, 100, 102, 112-117, 126, 128-129, 131, 134-5, 146, 255-6
- Ares – II 220, 228-9
- Ariadne – III 150
- Ariosto, Ludovico – I 281; II 152 (nota), 326-7, 340, 343; III 248, 250; IV 100, 106, 108, 121, 127, 131, 152
- Aristófanes – II 113, 178, 201, 243, 340; IV 220, 222, 228-9, 241-2, 248, 259-61, 272, 274-5

- Aristóteles – II 37 (nota), 129 (nota), 130, 134;
IV 107; 131 (nota), 194, 206, 210, 216,
220, 238, 252 (nota), 257 (nota)
- Arnim, Ludwig Achim von – I 290 (nota); IV
66 (nota), 187 (nota)
- Artur, rei – II 306 (nota)
- Babel, torre de – III 42
- Bacantes – II 240; III 142
- Bach, Johann Sebastian – II 29 (nota); III
318, 334
- Baco – II 180, 183, 200, 225, 290; III 132, 142,
149, 153, 155, 157, 199; IV 136, 251, 260
- Basedow, Johann Bernhard – I 297
- Batteux, Charles – I 40
- Baumgarten, Alexander (1714 – 1762) – I 27
(nota)
- Belus, Torre de – III 42
- Belzoni, Giovanni Battista – III 55
- Bhagavagita – II 59 (nota), 92
- Bíblia – II 240 (nota); III 42
- Blücher, Gebhard Leberecht – II 127; III 171
- Blumauer, Aloys (1755 – 1799) – IV 120
- Blumenbach, Johann Friedrich (1752 – 1842) –
III 127 (nota)
- Boccaccio, Giovanni (1313 – 1375) – II 118;
III 266
- Bodmer, Johann Jakob (1698 – 1783) – I 275;
II 115 (nota)
- Boisseree, Melchior (1786 – 1851) – III 216, 223
- Böttiger, Karl August (1760 – 1835) – III 23
- Brama, Braman – II 59-62, 66-7, 70-1, 78,
91, 209
- Brandenburgo, Portões de – III 166
- Breda, cidade de – III 184
- Breitinger, Johann Jakob (1701 – 1776) – II 115
- Brentano, Clemens (1778 – 1842) – I 290 (nota)
- Bruce, James (1730 – 1794) – I 62
- Bürger, Gottfried August (1747-1794) – IV 162
- Buto, templo a – III 49
- Buttmann, Philipp Karl (1764 – 1829) – III 56
- Büttner, Christian Wilhelm (1716 – 1801) – I 63
- Caim – I 268
- Calderón de la Barca, Pedro (1600 – 1681) –
II 131, 133, 138, 140; IV 216, 218, 263
- Calfope – II 181
- Calinos (séc. VII a.C.) – IV 164
- Camões, Luiz Vaz de (1524 – 1580) – I 275; IV
106, 108, 153
- Camper, Petrus (1722 – 1789) – III 127
- Carlos Magno (724 – 814) – II 306; IV 150
- Carlos V (1500 – 1558) – I 180
- Carlos, o temerário (1433 – 1477) – III 223
- Carracci, Annibale (1560 – 1609) – III 216
- Castor e Pólux – I 224 (nota); II 77; III 164
- Ceres – II 77, 181, 191-2, 203, 220, 223; III
142, 149-51
- Cervantes, Miguel de (1547 – 1616) – II 326,
340; IV 152
- César, Júlio (100 – 44 a.C.) – IV 146
- Chateaubriand, François-René Vicomte de
(1768 – 1848) – II 324
- Cíbice – II 77, 186 (nota)
- Cícero, Marco Túlio (106 – 43 a.C.) – IV 59,
234
- Cíclope – II 189 (nota)
- Cid (Rodrigo Díaz) (1045 – 1099) – I 171,
246; II 306; IV 100, 108, 112-3, 147
- Cimabue (1240 – 1302) – III 265
- Circe – II 182
- Ciro – II 118

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Claudius, Matthias (1740 – 1815) – I 241
 Cleópatra (69 – 30 a.C.) – II 147, III 149-50
 Clitmenestra – II 194, 303; IV 253, 257
 Colônia, catedral de – III 91, 223
 Constantino I (~288 – 337) – III 97
 Corinto, templo de – I 79
 Corneille, Pierre (1606 – 1684) – I 171
 Correggio (1489 – 1534) – III 210, 232, 271
 Cotta, Johann Friedrich (1764 – 1832) – II 247
 Crelinger, Auguste (1795 – 1865) – II 317
 Creuzer, Friedrich (1771 – 1858) – II 33-4, 49 (nota), 130, 182, 203-4, 209; III 44, 46, 175
 Cristo, Jesus – I 117, 170, 182-3, 187, 236, 268; II 48, 128, 183, 256, 262, 268-9, 271, 273-4, 276, 278-80, 288, 306 (nota), 323-4, 330; III 121, 135, 170, 183, 201, 216-22, 224, 243-4, 246, 252-3, 255-6, 262, 267, 272-3, 320; IV 104, 121, 140, 148, 151, 262
 Cronos – II 70, 183 (nota), 189-91, 195, 223
 Cuvier, Georges Baron de (1769 – 1832) – I 141
 Dafne – II 180, 195
 Danaë – II 182
 Dante Alighieri (1265 – 1321) – I 262; II 34, 128, 130, 168, 299, 324, 326, 343; III 264, 265 (nota); IV 30, 53 (nota), 58, 79, 102, 106, 112, 121-2, 132, 148-9, 154, 188 (nota)
 Dário I (521 – 485 a.C.) – III 54
 Dédalos – II 84
 Delfo, oráculo de – II 113 (nota), 187, 195, 220
 Delille, Jacques (1738 – 1813) – II 150
 Delos, oráculo de – II 187
 Demócrito (nasc. ~ 460 a.C.) – III 82
 Demóstenes (384 – 322 a.C.) – II 134
 Denon, Dominique-Vivant Baron de (1747 – 1825) – II 60
 diabo – I 171 (nota), 228, 237 (nota); III 255
 Diana – I 224, 234; II 202-4, 220, 227, 294; III 142, 151, 153, 157-8, 254
 Diderot, Dennis (1713 – 1784) – II 332; IV 212
 Dioniso – II 59 (nota), 209, 220, 224; III 22, 45, 156 (nota), 172 (nota)
 Divã Ocidental-oriental – II 94 (nota), 95 (nota); IV 188
 Dodona, oráculo de – II 187
 Dschemschid – II 53-4
 Duccio (1255 – 1319) – III 265
 Durante, Francesco (1685 – 1755) – III 324
 Dürer, Albrecht (1471 – 1528) – III 216 (nota), 232, 257, 273
 Dyck, Anthonis van (1599 – 1641) – I 180; III 244
 Ecbátana, cidade de – III 43-4
 Édipo – I 226, 275; II 85, 303
 Édipo em Colonos – I 233, 276; II 200
 Eleata, filosofia – IV 89
 Ellora, cidade de – III 51
 Emílio Paulo – III 173
 Enéias – II 143, 178
 Ênio (Ennius, Quintus) (239 – 169 a.C.) – II 246
 Epicuro (341 – 271 a.C.) – II 150
 Epimeteu – II 190-2
 Érebo – II 70
 Erfnias – I 233; II 70, 193; IV 159 (nota), 256 (nota)
 Eros – II 61, 70, 189, 220, 276; III 120 (nota)
 Escopas (~420 – 340 a.C.) – III 172
 Esfinge – II 81, 84-5; III 41, 47-9, 52, 57
 Esopo – II 111-6, 118, 122, 177

- Èsquilo – I 276, 279; II 193-5, 200-1, 224, 289, 299; III 254, 330; IV 206, 211, 244, 248, 253, 257, 260 (nota), 264
- Estrabão (~ 63 – 20 a.C.) – III 46, 48-9, 51, 54
- Euforbo – II 229
- Eumênides – I 276; IV 158, 206, 209, 211 (nota), 244, 253, 257
- Eurípides (480 ou 484 – 406 a.C.) – IV 252 (nota), 254, 260, 266
- Europa (deusa grega) – II 182
- Eva – I 268; III 144, 149, 268 (nota)
- Eyck, van (irmãos) – III 216-8, 223, 236, 253, 272
- Fabliaux – IV 151 (nota)
- Fauriel, Claude-Charles (1772 – 1844) – I 286
- Febo – II 181, 195, 229
- Fedro (séc. I) – II 112
- Fênix – I 243; II 77, 261
- ferwers – II 50, 52, 55
- Fichte, Johann Gottlieb (1762 – 1814) – I 81-83
- Fídias (~ 500 – 438 a.C.) – I 184; II 168; III 18, 108, 120, 123-4, 157, 164, 168-9, 216 (nota)
- Fiesole, Angelico da (1387 – 1455) – III 268
- Filipe II (1527 – 1528) – I 180
- Feiipe II, Augusto (1165 – 1223) – IV 150
- Filoctetes – IV 225, 244, 268
- Filostrato, Flavius (~ 170 – 240) – I 276; III 211
- Firdusi (939 – 1020) – II 131
- Frederico II (1712 – 1786) – IV 198
- Fréret, Nicolas (1688 – 1749) – 225
- Gaia – II 65 (nota), 70, 189 (nota), 195, 198 (nota)
- Gall, Franz Joseph (1758 – 1828) – III 117
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (1737 – 1823) – I 262
- Ghiberti, Lorenzo (1378 – 1455) – III 266
- Giges (Inlcc. 652 a.C.) – III 140
- Giorgione (1478 – 1510) – III 250
- Giotto di Bondone (~ 1266 – 1337) – III 265 (nota), 266-7
- Gluck, Christoph Willibald Ritter von (1714 – 1787) – III 324, 331, 333
- Goethe, Johann Wolfgang (1749 – 1832) – I 40, 42, 44, 49-50, 90, 143, 153, 234-7, 241, 264-5, 272-3, 276-7; II 63 (nota), 94 (nota), 95, 116, 119-20, 135-6, 197, 215, 239 (nota), 240, 247, 295 (nota), 318, 328 (nota), 332, 345; III 42, 74, 85, 135, 156, 183, 211, 228 (nota), 234, 237, 238 (nota), 139, 241, 244, 248-9, 252, 305 (nota); IV 48, 53 (nota), 60, 66 (nota), 79, 104, 154-5, 161-2, 166, 168, 175, 187 (nota), 188, 190, 197 (nota), 200, 212-4, 218-20, 222, 225-6, 232, 244, 262, 266-7
- Gottfried von Bouillon (~ 1060 – 1100) – IV 114
- Gottsched, Johann Christoph (1700 – 1766) – IV 197
- Goyen, Jan van (1596 – 1656) – I 293; III 232 (nota)
- Graal, santo – II 306, 324
- Grous de Íbico, os – IV 158
- Hañs (~ 1320 – 1389) – II 94-5, 137; IV 165, 188, 191
- Hammer-Pugstall, Joseph Freiherr von (1774 – 1856) – II 94 (nota), 95
- Händel, Georg Friedrich (1685 – 1759) – III 305, 331, 333
- Hariri, Abu Muhammad al Kasim ibn Ali al (1054 – 1121) – IV 142 (nota)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Hartmann von Aue (falec. 1215) – I 227
 Hécate – III 168
 Hefesto – II 32, 191-2, 197, 200, 220, 229
 Heinse, Johann Jakob Wilhelm (1746 – 1803)
 – II 152; IV 166
 Heitor – II 229; IV 52, 114, 115, 128-9, 135,
 256
 Helios – II 202
 Hera – II 194, 205, 224
 Héracles – II 177; IV 244 (nota)
 Hércules – II 32, 76, 177, 190, 201, 204, 224,
 227; IV 225, 243 (nota)
 Herder, Johann Gottfried (1744 – 1803) – I
 171 (nota), 271; II 62 (nota), 240 (nota);
 III 146; IV 59, 147, 168, 218 (nota)
 Hermann e Dorotéia – I 264; IV 154
 Hermes – II 192, 211, 220; III 45 (nota),
 172 (nota)
 Heródoto (~ 495 – 425 a.C.) – II 77-9, 81-3,
 113 (nota), 118, 152, 174, 182, 187, 208-
 9; III 42-3, 45, 49-51, 53-55, 140, 175,
 176; IV 25, 37, 94, 144 (nota)
 Hesfodo (séc. 7 e 8 a.C.) – I 117; II 69, 121,
 149, 174, 177 (nota), 189 (nota), 195, 209;
 IV 89-90, 94, 149
 Heyne, Christian Gottlob (1729 – 1812) – II
 34, 132, 225
 Hippel, Theodor Gottlieb von (1741 – 1796) –
 II 320, 337
 Hirt, Aloys (1759 – 1839) – I 41-43; III 34,
 46, 51, 55, 66, 73, 77-9, 81-2
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus (1776 –
 1822) – I 228, 247
 Hogarth, William (1697 – 1764) – I 152
 Home, Henry (1696 – 1782) – I 39
 Homero – I 50, 117, 171, 178, 184, 225, 229,
 233, 242, 257, 264, 267, 275; II 121, 126,
 134, 142-3, 168, 174, 203-4, 209, 211-2,
 223, 228-30, 298, 343; III 18, 19 (nota),
 20; IV 48, 51-2, 58-9, 66 (nota), 92-7, 99-
 103, 105, 118-24, 126, 128, 131, 133, 146,
 149, 151-3, 174, 183, 219
 Horácio (65 – 8 a.C.) – III 247 (nota); IV 59,
 73, 159-60, 163, 165, 171, 174, 179,
 181 (nota), 185, 197 (nota)
 Horus – II 82 (nota), 179
 Hübner, Julius (1806 – 1882) – III 248
 Idanthysus (séc. V a.C.) – III 54
 Iffland, August Wilhelm (1759 – 1814) – II 332
 Ifigênia – I 224, 227, 234-6, 269, 277; II 239
 (nota); IV 61, 221-2, 227, 246, 255
 Indra – II 63, 67-8, 71, 91
 Iole – III 153
 Isis – I 274; II 79 (nota), 81-3, 202 (nota)
 Izeds – II 50, 52, 55
 Jablonsky, Daniel Ernst (1660 – 1741) – II 182
 Jacobi, Friedrich Heinrich (1743 – 1819) – I 246
 João Batista – III 244, 256
 Johnson, Samuel (1709 – 1784) – IV 145
 José II (1741 – 1790) – IV 200
 Juno – I 183, 187, 230; II 181-2, 204-5, 220;
 III 142, 149-51, 154, 157-8
 Júpiter – I 183, 187, 230, 274, 276; II 32,
 113-4, 122, 176-7, 179, 181, 204-5, 223;
 III 52, 77, 83, 142, 150-1, 153-4, 157,
 169-70
 Juvenal (~58 – 138) – II 247
 Kalidasa (séc. V) – II 63 (nota)
 Kant, Immanuel (1724 – 1804) – I 44, 63, 74-
 78, 123; II 87-8

CURSOS DE ESTÉTICA

- Kleist, Heinrich von (1777 – 1811) – I 247; II 300 (nota), 314
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724 – 1803) – I 274-5; II 137, 151, 345; IV 80, 104, 106 (nota), 122-3, 125, 155, 167, 176, 187, 198-201
- Kotzebue, August von (1761 – 1819) – I 270, 289; IV 232, 242, 272
- Krishna – II 92
- Kügelgen, Gerhard von (1772 – 1820) – III 244, 259
- La Fontaine, August Heinrich (1758 – 1831) – I 239
- Labirinto – III 47, 50-1
- Laocoonte – III 153, 164-5, 213, 219
- Leonardo da Vinci (1452 – 1519) – III 240, 270
- Lessing, Gotthold Ephraim (1729 – 1781) – II 115, 118; III 162, 164 (nota), 165 (nota); IV 60, 212-3, 222
- Livio, Tito (59 a.C. – 17 d.C.) – II 247
- Longino (~ 213 – 273) – I 39; II 99
- Lotti, Antonio (~ 1667 – 1740) – III 324
- Lucas, o evangelista – II 36
- Lucrécio – II 150
- Lutero, Martinho (1483 – 1543) – II 29, 30 (nota), 64 (nota), 102 (nota), 24 (nota), 140 (nota); III 171
- Macpherson, James (1736 – 1796) – IV 145
- Madona – II 277; III 198, 215, 218, 222 (nota), 253, 258-9, 267
- Mahabharata – II 59 (nota), 70, 92 (nota); IV 140
- Maia – II 92
- Maometanismo – II 43, 89, 93-4, 119, 134-6, 160, 218, 292, 323; III 45, 53; IV 118, 142, 147
- Maria Madalena – I 71; II 120, 284; III 259
- Marmontel, Jean-François (1723 – 1799) – I 287; III 21
- Marte – I 187, 230; III 83, 145, 155, 157; IV 120, 122
- Masaccio (1401 – 1428) – III 268
- Medici – III 158
- Melampos – II 209; III 45
- Meleagro (~ 70 a.C.) – II 290
- Memling (Hemling), Hans (1433 – 1494) – II 334; III 216
- Memnonas – II 81-2; III 41, 46-9, 52, 57-9
- Mendelssohn, Moses (1729 – 1786) – I 54
- Menelao – I 224
- Menenius Agrippa – IV 119
- Mengs, Anton Raphael (1728 – 1779) – I 42, 294; III 237
- Mensagem de Wandsbecker – I 241
- Meru, montanha de – II 92; III 45
- Mestres Cantores – I 257; IV 102, 171
- Metastásio, Pietro Antonio (1698 – 1782) – III 288, 331
- Meyer, Johann Heinrich (1760 – 1832) – I 40, 42; III 108, 168, 172, 183
- Miguel Ângelo Buonarroti (1475 – 1564) – III 20, 183-4, 255-6
- Milton, John (1608 – 1674) – IV 121, 124, 153
- Minerva – I 234; II 81; III 56, 77, 130, 168
- Mirón (primeira metade do séc. V a.C.) – III 168, 170, 172
- Mitra – II 52, 54, 60; III 46, 52
- Mohnike, Gottlieb Christian Friedrich (1781 – 1841) – IV 77
- Moiras – II 193, 198 (nota)
- Moisés – II 102, 175

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Molière (1622 – 1673) – IV 243 (nota), 272-3
 Moreto y Cabaña, Augustin (1618 – 1669) – II 294
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791) – III 309, 324, 331 (nota), 335 (nota)
 Müllner, Adolf (1774 – 1829) – IV 247
 Mummius, Lucius (~ 146 a.C.) – III 170
 Murillo, Bartolomé Estéban (1618 – 1682) – I 181
 Musas – I 294; II 120 (nota), 122, 181, 190, 204, 209, 212, 220, 240 (nota), 290; III 142; IV 174
 Napoleão I (1768 – 1821) – II 114 (nota), 127 (nota), 216; III 59, 147, 171
 Narciso – II 120, 181, 223
 Neer, Aert van der (~ 1603 – 1677) – I 292
 Nêmesis – II 193
 Netuno – II 202; III 151, 153, 157
 Newton, Sir Isaac (1643 – 1727) – II 119
 Nibelungos – I 81, 243 (nota), 257, 261, 267, 274; II 178, 228; IV 96, 102-4, 117, 133, 148
 Nisami (~ 1140 – 1203) – IV 143
 Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) (1772 – 1801) – I 172; II 239 (nota)
 Novo Testamento – I 275; III 262; IV 92
 Oceano – I 230; II 183 (nota), 189 (nota), 197, 203
 Orestes – I 227, 234-8, 279; II 188, 193-4, 218, 303; IV 244 (nota), 253, 257
 Orfeu – III 169, 295
 Osiris – I 274; II 79-83, 179, 202 (nota)
 Ossian – I 258; II 140-1
 Ostade, Adriaen van (1610 – 1685) – II 334
 Ovídio (43 a.C. ~ 18 d.C.) – II 121, 140, 178-82
 Pã – II 183; III 73, 183 (nota)
 Parmênides (nasc. ~ 515 a.C.) – IV 89
 Parny, Evariste-Désiré Vicomte de (1753 – 1814) – II 240
 Patroclo – II 229
 Pausânias (~ 170 a.C.) – II 195, 224; III 47; IV 175
 Péricles (~ 500 – 429 a.C.) – III 82, 120
 Perseu – II 224
 Pérsio Flaccus, Aulus (34 – 62) – II 247
 Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) (~ 1450 – 1523) – III 270
 Pesto, templo de – III 79-80
 Petrarca, Francesco (1304 – 1374) – II 299, 326, 345; III 264; IV 53 (nota), 183 (nota)
 Pfeffel, Konrad (1736 – 1809) – II 114
 Píndaro (~ 518 – 446) – I 269, 288; II 182, 195; IV 63, 163-4, 194
 Pitágoras (~ 585 – 500 a.C.) – IV 31, 89
 Platão (427 – 347 a.C.) – I 44, 117, 155, 166; II 134, 191-2, 198, 242; III 120, 175
 Plauto (falec. 184 a.C.) – II 246; IV 243, 272
 Plínio, o velho (23 ou 24 – 79) – III 46, 51
 Plutão – III 157
 Plutarco (~ 46 – 125) – II 79, 81 (nota), 202
 Policleto (~ 465 – 423 a.C.) – III 163, 170, 172
 Polignoto (~ 500 – 447 a.C.) – III 211
 Polínicia – II 194
 Poseidon – I 234; II 200 (nota), 201, 203, 223
 Praxíteles (~ 400 – 330 a.C.) – III 120 (nota), 156 (nota), 164, 173
 Prócne – II 180 (nota)
 Prometeu – II 176-7, 190-2, 197, 200-1, 224; IV 211 (nota)

- Proserpina – II 77, 223; III 151
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome (1755 – 1849) – III 168
- Racine, Jean-Baptiste (1639 – 1699) – I 246, 269
- Rafael (1483 – 1520) – I 168, 181, 281, 298; II 168; III 60, 198, 208, 210, 217-9, 222, 232, 252, 256, 270, 273, 332
- Ramler, Karl Wilhelm (1725 – 1798) – I 40
- Rask, Rasmus Kristian (1787 – 1832) – IV 77
- Rauch, Christian Daniel (1777 – 1857) – II 215
- Reichardt, Johann Friedrich (1752 – 1814) – III 305
- Rembrandt (1606 – 1669) – I 180
- Reni, Guido (1575 – 1642) – III 219, 224
- Rochette, Désiré-Raoul (1789 – 1854) – III 198
- Rösel von Rosenhof, August Johann (1705 – 1759) – I 63
- Rossini, Gioacchino (1792 – 1868) – III 333, 340
- Rousscau, Jean-Jacques (1712 – 1778) – III 333
- Rubens, Peter-Paul (1577 – 1640) – III 210
- Rückert, Friedrich (1788 – 1866) – II 345; IV 142
- Rumi, Dschelad ed Din (1207 – 1273) – II 93; IV 143
- Rumohr, Karl Friedrich von (1785 – 1843) – I 121-2, 173, 179, 182-3, 293-2
- Sachs, Hans (1494 – 1576) – I 268
- Safo (~ 600 a.C.) – II 298; IV 194
- Salmos – I 280; II 101, 160; III 223, 289, 331; IV 183
- Salsette, ilha de – III 51
- Salustiano (86 – 35 a.C.) – II 247
- Schadow-Goldenhaus, Wilhelm von (1789 – 1862) – III 248 (nota)
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775 – 1854) – I 17, 78, 80; III 65 (nota)
- Schiller, Friedrich (1759 – 1805) – I 49-50, 78, 80, 168-70, 239, 241, 247, 284, 290; II 29 (nota), 135-6, 237-40, 247, 301 (nota), 318, 332; III 134, 244 (nota), 288, 330; IV 53 (nota), 59-60, 128-9, 158-62, 164, 167, 172, 189, 200, 213-20, 230, 232-3, 250 (nota), 263-4, 267, 269
- Schlegel, August Wilhelm von (1767 – 1845) – I 80; III 229; IV 16 (nota), 217
- Schlegel, Friedrich von (1772 – 1829) – I 80, 81, 83, 271, 296; II 34, 69, 127, 240, 295; III 65, 250 (nota)
- Sebaldina, igreja – III 91
- Sêneca, Lucius Annaeus (falec. 65) – III 82; IV 265
- Shakespeare, William (1564 – 1616) – I 228, 237-9, 241, 244, 248, 269, 275-6, 278; II 132, 135, 144-6, 304, 313-4, 317, 321, 326-7, 330, 343; III 248; IV 16 (nota), 107, 207, 209, 213 (nota), 214-5, 218-230, 264-8, 275
- Shaw, William (1749 – 1831) – IV 147
- Sisifo – II 197
- Sócrates (470 – 399 a.C.) – II 191, 242, 257; III 120, 255
- Sófocles (~ 496 – 406 a.C.) – I 226, 231-3, 244, 275, 279, 298; II 134, 195, 200-1, 289, 299, 343; III 120, 254, 330; IV 92, 206, 209, 219, 228, 248, 252-4, 260 (nota), 264
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780 – 1819) – I 17, 85
- Sólon (~ 640 – 560 a.C.) – IV 88
- Steen, Jan (1626 – 1679) – II 334

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Sterne, Lawrence (1713 – 1768) – II 337
- Stosch, Phílíp Baron von (1681 – 1757) – III 173
- Suetónio (primeira metade do séc.II) – IV 174
- Tácito, Cornélio (~ 50 – 116) – II 247; IV 37
- Tântalo – II 197
- Tasso, Torquato (1544 – 1595) – I 275; II 152 (nota); IV 60, 100, 106, 108, 114, 120, 124, 127, 131, 152, 244
- Teniers, David o jovem (1610 – 1690) – II 334
- Teócrito (~ 270 a.C.) – IV 136
- Terborch, Gerard (1617 – 1681) – II 335
- Terêncio (~ 201 – 159 a.C.) – II 246; IV 272
- Tereu – II 179-80
- Teseu – III 142, 150
- Ticiano (1476 – 1576) – III 257, 271
- Tieck, Christian Friedrich (1776 – 1851) – III 166
- Tieck, Ludwig (1773 – 1853) – I 85
- Tifon – II 179
- Tirteu (séc. VII a.C.) – IV 163
- Tischbein, Johann August Friedrich (1750 – 1812) – III 146
- Trimurti – II 61 (nota), 66-7, 71, 91
- Tucídides (~460 – 400 a.C.) – II 134; III 120; IV 37
- Ugolino – I 262
- Urano – II 70, 189-90, 195, 198 (nota)
- Valmiki (séc. III ou IV a.C.) – II 61
- Vasari, Giorgio (1511 – 1574) – III 265 (nota), 268
- Vedas – II 61
- Vénus – I 183, 230, 233, 276; II 122, 181, 205, 227, 276, 290, 299; III 56, 83, 120 (nota), 135, 149-50, 157-8, 162, 249; IV 120
- Virgílio (70 – 19 a.C.) – II 126, 132, 150; III 20, 164-5, 264; IV 59, 89, 115, 118-20, 131, 137, 152, 153
- Vischer, Peter (1487 – 1528) – III 183
- Visconti, Ennio Quirino (1751 – 1818) – III 150
- Vishnu – II 61 (nota), 62-3, 66, 68-9, 82 (nota)
- Virrívio (séc. I) – III 34, 66, 73, 76-7, 79-80
- Vodan – IV 198
- Voltaire (François-Marie Arouet) (1694 – 1778) – IV 107, 121, 154, 222, 232
- Voss, Johann Heinrich (1751 – 1826) – IV 66, 128 (nota), 154
- Wagner, Johann Martin von (1777 – 1858) – III 180
- Weber, Karl Maria von (1786 – 1826) – I 171
- Wieland, Christoph Martin (1733 – 1813) – III 146
- Wilson, Horace Hayman (1786 – 1860) – II 66
- Winckelmann, Johann Joachin (1717 – 1768) – I 42, 78, 80, 173, 182; II 127; III 123, 126, 132-3, 135, 142, 148-51, 156, 158, 162, 164 (nota), 165, 173, 176-7, 181, 237 (nota)
- Wolf, Friedrich August (1759 – 1824) – III 56; IV 132, 175
- Wolff, Christian Freiherr von (1679 – 1754) – I 27; IV 121
- Xenófanes (~ 500 a.C.) – II 164; IV 89
- Xenofonte (~ 430 – 354 a.C.) – III 120; IV 37
- Zaratustra – II 49 (nota)
- Zend-Avesta – II 49, 52, 54, 56 (nota)
- Zeus – IV 90, 253
- Zéuxis (começo séc. IV a.C.) – I 62
- Zoroastro – II 49-53, 55

<i>Título</i>	<i>Cursos de Estética IV</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 Vizenin
<i>Projeto Gráfico e Capa</i>	Marina Mayumi Watanabe
<i>Editoração da Capa</i>	Andrea Yanaguita
<i>Foto da Capa</i>	Romulo Fialdini
<i>Editoração Eletrônica</i>	Roberta Sacoda Aline Frederico
<i>Editoração de Texto</i>	Marilena Vizenin
<i>Revisão de Provas</i>	Marco Aurélio Werle Oliver Tolle Marilena Vizenin
<i>Divulgação</i>	Regina Brandão Rodrigo S. Falcão Adriana Marcelle de Andrade
<i>Secretaria Editorial</i>	Eliane dos Santos
<i>Formato</i>	18,0 x 25,5 cm
<i>Tipologia</i>	Times 10,5/14
<i>Papel</i>	Cartão Supremo 250 g/m ² (capa) Pólen Rustic Areia 85 g/m ² (miolo)
<i>Número de Páginas</i>	296
<i>Tiragem</i>	1500
<i>Laserfilm</i>	Edusp
<i>Impressão e Acabamento</i>	Imprensa Oficial

Coleção
PENSAMENTO HUMANO

Volumes já publicados:

CONFISSÕES – *Santo Agostinho*
SER E TEMPO (Parte I) – *Martin Heidegger*
SER E TEMPO (Parte II) – *Martin Heidegger*
SONETOS A ORFEU E ELEGIAS DE DUINO – *R.M. Rilke*
A CIDADE DE DEUS (Parte I; Livros I a X) – *Santo Agostinho*
A CIDADE DE DEUS (Parte II; Livros XI a XXII) – *Santo Agostinho*
O LIVRO DA DIVINA CONSOLAÇÃO (e outros textos seletos) –
Mestre Eckhart
O CONCEITO DE IRONIA – *S.A. Kierkegaard*
OS PENSADORES ORIGINÁRIOS – *Anaximandro, Parmênides e*
Heráclito
A ESSÊNCIA DA LIBERDADE HUMANA – *F.W. Schelling*
FENOMENOLOGIA DO ESPÍRITO (Parte I) – *G.W.F. Hegel*

Coordenação
Emmanuel Carneiro Leão

Conselho Editorial
Hermógenes Harada
Sérgio Wrublewski
Gilvan Fogel
Arcângelo R. Buzzi
Gilberto Gonçalves Garcia
Marcia C. de Sá Cavalcante

G.W.F. HEGEL

FENOMENOLOGIA DO ESPÍRITO

PARTE I

TRADUÇÃO
Paulo Meneses
Com a colaboração de
Karl-Heinz Effen

APRESENTAÇÃO
Henrique Vaz

2ª Edição

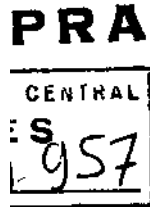


VOZES
Petrópolis
1992

© 1988, Felix Meiner Verlag, Hamburg

Título do original alemão:
Phänomenologie des Geistes
Nach dem Text von Hegel, Gesammelte Werke Band 9
neu herausgegeben von Hans Friedrich
Wessels und Heinrich Clairmont.
Philosophische Bibliothek 414

Direitos de publicação cedidos à
Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100
25689-900 Petrópolis, RJ
Brasil



Copidesque
Shirley Nataline

Diagramação
Daniel Sant'Anna

ISBN 85.326.0771-3 (Título coletivo)
ISBN 85.326.0687-3 (Parte I)

SUMÁRIO

Nota do Tradutor, 7

Apresentação - A significação da Fenomenologia do Espírito -
por Henrique Vaz, 9

Prefácio, 21

Introdução, 63

I. A Certeza sensível - ou o Isto e o Visar, 74

II. A Percepção - ou a coisa e a ilusão, 83

III. Força e Entendimento; Fenômeno e mundo supra-sensível, 95

IV. A verdade da certeza de si mesmo, 119

A - Independência e dependência da consciência de si:
Dominação e Escravidão, 126

B - Liberdade da consciência-de-si: Estoicismo - Cepticismo -
Consciência infeliz, 134

V. Certeza e Verdade da Razão, 152

A - Razão observadora, 158

a - Observação da natureza, 160

b - A observação da consciência-de-si em sua pureza e em
referência à efetividade exterior: leis lógicas e leis
psicológicas, 191

c - Observação da consciência-de-si em sua efetividade imediata:
fisiognomia e frenologia, 197

B - A efetivação da consciência-de-si racional através de si
mesma [a razão ativa], 221

a - O prazer e a necessidade, 227

b - A lei do coração e o delírio da presunção, 231

c - A virtude e o curso do mundo, 237

- C - A individualidade que é para si real em si e para si mesma, 244
 - a - O reino animal do espírito e a impostura, ou a Coisa mesma, 246
 - b - A razão legisladora, 260
 - c - A razão examinando as leis, 264
 - Glossário, 270
 - Livros utilizados, 271

NOTA DO TRADUTOR

Esta tradução tem por base o texto crítico estabelecido por Wolfgang Bonsiepen e Reinhard Heede, adotado na edição de Félix Meiner, 1988.

Tivemos constantemente em vista outras traduções (francesa, italiana, inglesa e espanhola). Procuramos ser fiel ao original, usando verbos substantivados em lugar de substantivos, quando Hegel o faz: das Denken, das Aufheben, que traduzimos por: o pensar, o suprassumir. Tentamos conservar a mesma palavra portuguesa para cada termo hegeliano típico: onde o leitor encontrar "visar" sabe que em alemão estará *meinen*; *entfremden*, *verschwinden*, corresponderão sempre a alienar, desvanecer etc. Recorremos a maiúsculas por motivo de clareza: como para a distinção, para Hegel tão relevante, entre Coisa (*Sache*) e coisa (*Ding*). Levam também maiúsculas o Eu, o Si, o Outro, o Em-si e o Para-si. Utilizamos aspas simples para "visar", pois não achamos termo correspondente ao *meinen* hegeliano, nem mesmo esse, em seu uso habitual. Quando uma palavra alemã é vertida por várias em português usamos hífen: ex: *inhaltlos* = carente-de-conteúdo. No fim deste volume há um pequeno glossário, com algumas opções que tomamos na tradução de termos hegelianos.

Traduzir é uma tarefa imperfeita por sua própria natureza. E, pelo que vimos nas outras traduções, o texto da Fenomenologia é particularmente insidioso e leva a deslizos seus mais competentes tradutores. Qualquer correção nos será particularmente bem-vinda. Para facilitar o uso didático do livro, adotamos a numeração dos

parágrafos utilizada por Miller, e ainda colocamos no início de cada parágrafo suas primeiras palavras em alemão.

Talvez os leitores sintam falta de notas explicativas, mas o que diz Bourgeois dos escritos filosóficos - que só se entendem quando relidos - é especialmente verdadeiro para a Fenomenologia do Espírito. Em algum lugar o próprio texto esclarece o que dissera antes, pois sua estrutura é em espiral, cada questão é retomada num nível superior, recapitulada e introduzida em nova perspectiva. A própria correnteza dialética faz o pensamento avançar, sem que necessite apoiar os remos nas margens (ou em notas de margem ou de rodapé). Hegel fez para sua Fenomenologia um Prefácio e uma Introdução; isso poderia nos dispensar de outros Antelóquios. Mas para não frustrar os leitores que aguardam uma explicação preliminar sobre o sentido do que vão ler, conseguimos de Henrique Lima Vaz autorização para publicar no pórtico desta tradução seu luminoso texto sobre a Significação da Fenomenologia do Espírito (Faz parte de seu artigo sobre "O Senhor e o Escravo: uma parábola da Filosofia Ocidental" publicado na Síntese, n° 21. janeiro/abril 1981). Foi Henrique Vaz que sugeriu à Vozes que nos encarregasse desta tradução, e que nos acompanhou em todos os momentos esclarecendo dúvidas de interpretação. A ele, que consideramos nosso Mestre, cordiais agradecimentos.

Nosso colaborador, Prof. Karl-Heinz Efken, ajudou-nos na tradução de passagens difíceis de sua língua materna, revisou todo nosso texto e ainda fez uma versão preliminar da Razão observadora (§§ 231 a 349). Agradecendo sua valiosa colaboração, estendemos nossos agradecimentos ao apoio que nos deu o Prof. Alfredo Morais, que, como Karl-Heinz Efken, é nosso colega no Departamento de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco.

APRESENTAÇÃO

A significação da Fenomenologia do Espírito

Henrique Cláudio de Lima Vaz

A *Fenomenologia do Espírito* é uma obra, por tantos títulos original e mesmo única dentro da tradição do escrito filosófico, e que assinala em 1807 (o autor contava então 37 anos) a aparição de Hegel no primeiro plano de cena filosófica alemã. Tendo publicado até então apenas artigos ou pequenos escritos mas tendo, por outro lado, amadurecido durante os anos do seu ensinamento na Universidade de Jena (1801-1806) as grandes linhas do seu sistema no confronto com os grandes mestres do Idealismo alemão, sobretudo Kant, Fichte e Schelling, Hegel pretende fazer da *Fenomenologia* o pórtico grandioso desse sistema que se apresenta orgulhosamente como Sistema da Ciência. No entanto, a arquitetura e a escritura desse texto surpreendem. Não é uma meditação no estilo cartesiano, nem uma construção medida e rigorosa como a *Crítica da Razão Pura*, nem um tratado didático com a *Doutrina da Ciência* de Fichte. Sendo tudo isto, é sobretudo a descrição de um *caminho* que pode ser levado a cabo por quem chegou ao seu termo e é capaz de rememorar os passos percorridos; o próprio filósofo na hora e no lugar da escritura do texto filosófico, Hegel no seu tempo histórico e na Jena de 1806. Esse caminho é um caminho de experiências e o fio que as une é o próprio discurso dialético que mostra a necessidade de se passar de uma estação a outra, até que o fim se alcance no desvelamento total do *sentido* do caminho ou na recuperação dos seus passos na articulação de um saber que o funda e justifica. Quem fala de experiência fala de sujeito e signifi-

cação, de sujeito e objeto. A intenção de Hegel na *Fenomenologia* é articular com o fio de um discurso científico - ou com a necessidade de uma lógica - as figuras do sujeito ou da consciência que se desenham no horizonte do seu confronto com o mundo objetivo. "Ciência da experiência da consciência": esse foi o primeiro título escolhido por Hegel para a sua obra. Na verdade, essas figuras têm uma dupla face. Uma face *histórica*, porque as experiências aqui recolhidas são experiências de cultura, de uma cultura que se desenvolveu no tempo sob a injunção do pensar-se a si mesma e de justificar-se ante o tribunal da Razão. Uma face *dialética*, porque a sucessão das figuras da experiência não obedece à ordem cronológica dos eventos mas à necessidade imposta ao discurso de mostrar na sequência das experiências o desdobramento de uma lógica que deve conduzir ao momento fundador da Ciência: ao Saber absoluto como adequação da certeza do sujeito com a verdade do objeto. Não é fácil mostrar como se entrelaçam Histórica e Dialética no discurso da *Fenomenologia*. Baste-nos dizer aqui que o propósito de Hegel deve ser entendido dentro da resposta original que a *Fenomenologia* pretende ser à grande aporia transmitida pela *Crítica da Razão pura* ao Idealismo alemão. Esta aporia se formula como cisão entre a ciência do mundo como *fenômeno*, obra do Entendimento, e o conhecimento do absoluto ou do incondicionado - da *coisa-em-si* - que permanece como ideal da Razão. O absoluto só se apresenta para Kant no domínio da Razão prática como postulado de uma liberdade transempírica, fora do alcance de uma ciência do mundo. Com a *Fenomenologia do Espírito* Hegel pretende situar-se para além dos termos da aporia kantiana, designando-a como momento abstrato de um processo histórico-dialético desencadeado pela própria situação de um sujeito que é fenômeno para si mesmo ou portador de uma ciência que *aparece* a si mesma no próprio ato em que faz face ao aparecimento de um objeto no horizonte do seu saber. Em outras palavras, Hegel intenta mostrar que a fundamentação absoluta do saber é resultado de uma gênese ou de uma história cujas vicissitudes são assinaladas, no plano da aparição ou do *fenômeno* ao qual tem acesso o olhar do Filósofo (o *para-nós* na terminologia hegeliana) pelas oposições sucessivas e dialeticamente articuladas entre a certeza do sujeito e a verdade do objeto. Anunciando a publicação do seu livro, Hegel diz: "Este volume expõe o devir do saber (*das werdende Wissen*). A *Fenomenologia do Espírito* deve substituir-se às explicações psicológicas ou às discussões mais abstraias sobre a fundamentação do saber. O sujeito e o fenômeno kantianos são rigorosamente anistóricos. Desde o ponto de vista de Hegel são, portanto, abstra-

tos. Na *Fenomenologia*, Hegel quer mostrar que essa abstração, na qual o mundo é o mundo sem história da mecânica newtoniana e é acolhido pelo sujeito ao qual "aparece" nas formas acabadas das categorias do Entendimento, é apenas momento de um processo ou de uma gênese que começa com a "aparição" do sujeito a si mesmo no simples "aqui" e "agora" da *certeza sensível* (primeiro capítulo da *Fenomenologia*), aparição que mostra a dissolução da verdade do objeto na certeza com que o sujeito procura fixá-la. A partir daí, o movimento dialético da *Fenomenologia* prossegue como aprofundamento dessa situação histórico-dialética de um sujeito que é fenômeno para si mesmo no próprio ato em que constrói o saber de um objeto que aparece no horizonte das suas experiências. Assim, Hegel transfere para o próprio coração do sujeito - para o seu saber - a condição de *fenômeno* que Kant cingira à esfera do objeto. Essa é a originalidade da *Fenomenologia* e é nessa perspectiva que ela pode ser apresentada como processo de "formação" (cultura ou *Bildung*) do sujeito para a ciência. E entende-se que a descrição desse processo deva referir-se necessariamente às experiências significativas daquela cultura que, segundo Hegel, fez da ciência ou da filosofia a *forma reatrix* ou a *entelêquia* da sua história: a cultura do Ocidente.

Dois fios nos conduzem através do longo e difícil itinerário da *Fenomenologia*. Um deles é a linha das *figuras* que traça o processo de formação do sujeito para o saber, unindo dialeticamente as experiências da consciência que encontram expressões exemplares na história da cultura ocidental. As figuras delineiam portanto, no desenvolvimento da *Fenomenologia*, o relevo de um tempo histórico que se ordena segundo uma sucessão de paradigmas e não segundo a cronologia empírica dos eventos. Mas vimos como essa referência à história é essencial para Hegel porque, segundo ele, a *Fenomenologia* somente poderia ter sido escrita no tempo histórico que era o seu e que assistira à revolução kantiana na filosofia e à revolução francesa na política. O segundo fio une entre si os *momentos* dessa imensa demonstração ou *exposição* da necessidade imposta à consciência de percorrer a série das suas figuras - ou das experiências da sua "formação" - até atingir a altitude do Saber absoluto. Vale dizer que a ordem dos momentos descreve propriamente o movimento dialético ou a lógica imanente da *Fenomenologia* e faz com que a aparição das figuras não se reduza a uma rapsódia sem nexos mas se submeta ao rigor de um desenvolvimento necessário. *Figuras e momentos* tecem a trama desse original discurso hegeliano, que pode ser considerado a expressão

da consciência histórica do filósofo Hegel no momento em que a busca de uma fundamentação absoluta para o discurso filosófico como auto-reconhecimento da Razão instauradora de um mundo histórico - o mundo do Ocidente - pode ser empreendida não como a delimitação das condições abstratas de possibilidade, tal como tentara Kant, mas como a lembrança e recuperação de um caminho de cultura que desembocava nas terras do mundo pós-revolucionário onde o sol do Saber absoluto - o imperativo teórico e prático de igualar o racional e o real - levantava-se implacável no horizonte.

A *Fenomenologia* apresenta, pois, três significações fundamentais. Uma significação propriamente *filosófica* definida pela pergunta que situa Hegel em face de Kant: o que significa para a consciência experimentar-se a si mesma através de sucessivas formas de saber que são assumidas e julgadas por essa forma suprema que chamamos ciência ou filosofia? uma significação *cultural* definida pela interrogação que habita e impele o "espírito do tempo" na hora da reflexão hegeliana: o que significa, para o homem ocidental moderno, experimentar o seu destino como tarefa de decifração do enigma de uma história que se empenha na luta pelo Sentido através da aparente sem-razão dos conflitos, ou que vê florescer "a rosa da Razão na cruz do presente?". Finalmente, uma significação *histórica*, definida pela questão que assinala a originalidade do propósito hegeliano: o que significa para a consciência a necessidade de percorrer a história da formação do seu mundo de cultura como caminho que designa os momentos do seu próprio formar-se para a Ciência? Tais serão as significações que irão entrecruzar-se na dialética do Senhor e do Escravo conferindo-lhe o caráter paradigmático que aqui queremos ressaltar.

3. O ponto de partida da *Fenomenologia* é dado pela forma mais elementar que pode assumir o problema da inadequação da certeza do sujeito cognoscente e da verdade do objeto conhecido. Esse problema surge da própria *situação* do sujeito cognoscente enquanto *sujeito consciente*. Ou seja, surge do fato de que a *certeza* do sujeito de possuir a verdade do objeto é, por sua vez, *objeto* de uma experiência na qual o sujeito aparece a si mesmo como instaurador e portador da verdade do objeto. O lugar da verdade do objeto passa a ser o discurso do sujeito que é também o lugar do automanifestar-se ou do auto-reconhecer-se - da *experiência*, em suma - do próprio sujeito. Não bastará comparar a *certeza* "subjetiva" (em sentido vulgar) e a verdade "objetiva" (igualmente em sentido vulgar), mas será necessário submeter a verdade do

objeto à verdade originária do sujeito ou à lógica imanente do seu discurso. Será necessário, em outras palavras, conferir-lhe a objetividade superior do saber que é ciência. Essa é a estrutura dialética fundamental que irá desdobrar-se em formas cada vez mais amplas e complexas ao longo da *Fenomenologia*, à medida em que a *exposição* que o sujeito faz a si mesmo do seu caminho para a ciência incorpora - na lembrança *histórica* e na necessidade *dialética* - novas experiências. Trata-se, afinal, como diz Hegel na *Introdução*, de aplicar ao sujeito que se experimenta no ato de saber alguma coisa a sua própria medida (pois onde poderá buscar, senão em si mesmo, uma medida que seja norma constitutiva do seu saber?) e com ela medir, nas formas sucessivas de saber, a distância que separa a certeza da verdade, até que essa distância seja suprimida no saber em que a verdade da medida revela a sua plena adequação à certeza do sujeito e à verdade do objeto: no Saber absoluto.

Os três primeiros capítulos da *Fenomenologia*, que constituem a sua primeira parte (a), desenvolvem portanto esse esquema dialético a partir da sua forma mais elementar ou da situação originária do sujeito que conhece alguma coisa e se experimenta na certeza de possuir a verdade do objeto conhecido ou, simplesmente, toma consciência do seu saber. Tal situação é definida pela presença do sujeito no *aqui* e no *agora* do mundo exterior e o saber, nesse primeiro momento, não é mais do que a simples *indicação* do objeto nesse *aqui* e nesse *agora*. Esse primeiro saber é denominado por Hegel "certeza sensível". E o domínio onde se move a consciência ingênua, quase animal, que pensa possuir a verdade do objeto na certeza de indicá-lo na sua aparição no *aqui* e no *agora* do espaço e do tempo do mundo. A dissolução da "certeza sensível", ou o evanescer-se do "isto" pretensamente concreto da experiência imediata do mundo na "percepção" da "coisa" abstrata (cap. 2), ou seja, do objeto definido pela atribuição de muitas propriedades abstratamente universais, mostra que a ciência da experiência da consciência ou a dialética da *Fenomenologia* se inclina na direção que irá levar à plena explicitação da consciência ou da "verdade da certeza de si mesmo" como instituidora da verdade do mundo. Com efeito, o 3º capítulo, ao qual Hegel dá o título "Força e Entendimento, a aparição e o mundo supra-sensível" e que é, sem dúvida, um dos mais difíceis da obra retoma o problema kantiano do Entendimento (*Verstand*) e da constituição do mundo como natureza ou reino das leis, modelo ideal do sensível. Aqui se dá a "inversão" do mundo com relação à "coisa" da percepção e ao "isto" da certeza

sensível: o mundo que Hegel denomina (numa reminiscência de Platão) o mundo "supra-sensível" é o calmo reino das leis que regem o jogo recíproco das forças (como na terceira lei newtoniana do movimento) mas a sua verdade se revela, finalmente, na imanência perfeita do movimento em si mesmo, ou seja, na *vida*. A vida é a verdade da natureza, e Hegel admite uma vinculação muito mais profunda do que Kant estaria disposto a aceitar entre a estrutura mecanicista do mundo que é objeto do Entendimento da *Crítica da Razão Pura*, e a sua estrutura finalista, objeto do juízo teleológico na *Crítica da faculdade de julgar*. No entanto, o que Hegel pretende mostrar aqui é que, na experiência do saber de um objeto que lhe é exterior, a consciência se suprime como simples consciência de um objeto, passa para a *consciência-de-si* como para a sua verdade mais profunda: a verdade da *certeza de si mesmo*. O resultado da dialética do jogo recíproco das forças que faz surgir o conceito de *infinidade* como distinção no seio do que é idêntico - ou como emergência da vida - desenha, desta sorte, uma nova figura da consciência. Hegel a descreve assim: "A consciência de um outro, de um objeto em geral é ela própria, necessariamente, *consciência-de-si*, ser-refletido em si, consciência de si mesmo no seu ser outro. O *progresso necessário* das figuras da consciência até aqui exprime exatamente isto, ou seja, que não somente a consciência da coisa é possível unicamente para a consciência-de-si, mas ainda que somente esta é a verdade daquela". Se a primeira parte da *Fenomenologia* leva o título geral de "Consciência" é que ela designa o movimento dialético no qual o saber do mundo passa no saber de si mesmo como na sua verdade. Hegel, em suma, traduz em necessidade dialética a necessidade analítica com que Kant unifica as categorias do Entendimento na unidade transcendental da apercepção no *Eu penso*. Nas figuras da consciência a verdade, enquanto distinta da *certeza*, é, para a consciência, um *outro*, uma vez que é verdade de um mundo exterior que ainda não passou para a verdade originária e fundadora da própria consciência. "Com a consciência-de-si, diz Hegel, entramos pois no reino nativo da verdade". Trata-se, então, de acompanhar o surgimento das figuras que irão marcar o itinerário dialético da consciência-de-si. Mas a originalidade do procedimento hegeliano e a natureza própria do caminho fenomenológico tornam-se patentes nos traços que irão compor a primeira figura da consciência-de-si, e na direção do seu movimento dialético.

Com efeito, a primeira figura da consciência-de-si não é a identidade vazia do *Eu penso* ou a "imóvel tautologia" do $Eu=Eu$

que, de Descartes a Fichte, a filosofia moderna colocara no centro do novo universo copernicano da razão. Na verdade, a consciência-de-si é reflexão a partir do ser do mundo sensível e do mundo da percepção e é, essencialmente, um retomo a partir do *ser-outro*. Esse ser-outro (o mundo sensível) é conservado no movimento dialético constitutivo da consciência-de-si como uma segunda diferença que se insere na primeira diferença com a qual a consciência-de-si se distingue de si mesma na identidade reflexiva do Eu. Assim, o mundo sensível se desdobra no espaço dessa identidade mas não mais como o objeto que faz face à consciência, e sim como o ser que, para a consciência-de-si, é marcado com o "caráter do negativo" e cujo *em-si* deve ser suprimido para que se constitua a identidade concreta da consciência consigo mesma.

Para a consciência que retorna a si pela *supressão* do seu objeto ou pela evanescência do ser do objeto na *certeza* da verdade que é agora a verdade da própria consciência, o objeto assume as características da *vida e a figura da consciência-de-si é o desejo*. Para caracterizar o objeto da consciência-de-si que perdeu a subsistência imediata das coisas que compõem o mundo exterior, Hegel recorre ao conceito de *vida* tal como se constituirá na tradição de pensamento que vai de Espinoza a Schelling passando pelo Romantismo. A vida é aqui o puro fluir ou a infinidade que suprime todas as diferenças e, no entanto, é subsistência que descansa nessa absoluta inquietação. Nesse sentido a vida aparece como objeto da consciência-de-si - ou como seu oposto na medida em que é para ela como seu primeiro esboço na exterioridade do mundo. A verdade do mundo passou para a consciência-de-si e ela caminha para comprovar essa sua verdade fazendo no confronto com a vida a experiência da sua unidade. Eis por que a consciência-de-si assume a figura do *desejo* que se cumpre na sua própria satisfação, ou que é atividade essencialmente negadora da independência do seu objeto.

Mas é preciso não obscurecer a dialética do desejo com interpretações alheias ao propósito hegeliano. O caminho descrito pela *Fenomenologia* acompanha os passos da formação do indivíduo para a ciência, ou, se quisermos, do homem ocidental para a Filosofia. A essa altura do itinerário o resultado essencial surge ao termo do movimento dialético que mostra a consciência-de-si como verdade da consciência do mundo exterior. Trata-se, pois, de explicitar num novo ciclo de figuras o conteúdo desse resultado e descrever a experiência que a consciência-de-si faz de si mesma: da sua verdade. O desejo surge como primeira figura que a consci-

ência-de-si assume na sua *certeza de ser* a verdade do mundo. Com efeito, no desejo o *em-si* do objeto é negado pela satisfação e é esse movimento de negação que opera para a consciência a sua conversão a si mesma e traça a primeira figura da sua transcendência sobre o objeto. Para Hegel, o primeiro passo que a consciência dá em direção à sua verdade como consciência-de-si manifesta-se no comportamento do desejo, na negação da independência do objeto em face da pulsão do desejo em busca da sua satisfação.

Essa experiência adquire uma significação decisiva como experiência que inaugura o ciclo dialético das experiências que a consciência-de-si deve empreender para assegurar-se da sua verdade. Mas, trata-se de uma experiência cujo caráter a um tempo essencial e fugaz tem sido ressaltado pelos comentadores do texto hegeliano. Na verdade, apenas se pode dizer que se trata aqui de uma experiência no sentido pleno uma vez que, nela, o objeto se revela inadequado para assegurar essa certeza que a consciência-de-si deve ter de si mesma, ou a transcendência efetiva do sujeito consciente sobre o mundo. De um lado, o egoísmo radical do desejo descreve a figura da consciência-de-si na sua identidade vazia e, de outro, o objeto consumido na satisfação mostra-se incapaz de exercer a mediação exigida para que o saber de si mesmo se constitua como resultado dialético e, portanto, fundamento do saber do objeto. O infinito do desejo é, nos termos de Hegel, um "mau infinito", no qual o objeto ressurgue sempre na sua independência para que uma nova satisfação tenha lugar (21). Para que a consciência-de-si alcance a sua identidade concreta será necessário que ela se encontre a si mesma no seu objeto. Em outras palavras, será necessário que a verdade do mundo das coisas e da vida animal passe para a verdade do mundo humano, ou a verdade da natureza passe para a verdade da história. Nos termos de Hegel equivale dizer que "a consciência-de-si alcança a sua satisfação somente numa outra consciência-de-si".

Num texto de exemplar clareza didática, Hegel descreve a constituição do conceito de consciência-de-si: "Somente nesses três momentos vem a completar-se o conceito de consciência-de-si: a) o Eu puro indiferenciado é seu primeiro objeto imediato. b) Esta imediatividade é porém, ela mesma, absoluta mediação, é apenas como supressão do objeto independente, ou é desejo. A satisfação do desejo é verdadeiramente a reflexão da consciência-de-si em si mesma ou a certeza tornada verdade. c) Mas a verdade dessa certeza é, na realidade, uma dupla reflexão, a duplicação da consciência-de-si. A consciência tem um objeto que anula em si mesmo o seu

ser-outro ou a diferença e é, assim, independente. A figura distinta que é apenas *vivente* suprime também no processo da vida a sua independência mas juntamente com a sua diferença deixa de ser o que é; mas o objeto da consciência-de-si é igualmente independente nesta negatividade de si mesmo; e, portanto, ele é para si mesmo um gênero (*Gattung*), é a fluidez universal na propriedade da sua particularização; ele é uma vivente consciência-de-si". O objeto da pulsão vital é consumido na satisfação ou desaparece no fluxo da vida, e não é capaz de permanecer em face do sujeito e exercer nessa permanência a função mediadora que faz passar o sujeito da identidade abstrata do Eu puro para a identidade concreta do Eu que se põe a si mesmo na diferença do seu objeto. O sujeito humano se constitui tão-somente no horizonte do mundo humano e a dialética do desejo deve encontrar sua verdade na dialética do *reconhecimento*. Aqui a consciência faz verdadeiramente a sua experiência como consciência-de-si porque o objeto que é mediador para o seu reconhecer-se a si mesma não é o objeto indiferente do mundo mas é ela mesma no seu ser-outro: é outra consciência-de-si.

4. Com a passagem da dialética do desejo para a dialética do reconhecimento o movimento da *Fenomenologia* encontra definitivamente a direção do roteiro que Hegel traçará para essa sucessão de experiências que devem assinalar os passos do homem ocidental no seu caminho histórico e dialético para cumprir a injunção de pensar o seu tempo na hora pós-revolucionária, ou para justificar o destino da sua civilização como civilização da Razão. Com efeito, o que aparece agora no horizonte do caminho para a ciência são as estruturas da intersubjetividade ou é o próprio mundo humano como lugar privilegiado das experiências mais significativas que assinalam o itinerário da *Fenomenologia*. O caminho para a ciência deve penetrar na significação das iniciativas de cultura que traçaram a figura do mundo histórico colocado sob o signo da própria ciência e que nela deve decifrar o seu destino. Hegel acentua o alcance decisivo desse momento dialético, ao advertir-nos de que, com o desdobramento da consciência-de-si, feita objeto para si mesma, "o que já está presente aqui para nós é o conceito do *Espírito*". Como é sabido, o conceito de Espírito é a pedra angular do edifício do sistema hegeliano, a menos que queiramos compará-lo com sua lei de construção ou sua forma estrutural. Na *Fenomenologia* o capítulo sexto, que refere as experiências da consciência a situações históricas efetivas, é denominado por Hegel "O Espírito". No momento em que a consciência-de-si faz a sua aparição, o caminho

que fica a ser percorrido pela consciência é, diz Hegel, "a experiência do que é o Espírito, essa substância absoluta que, na liberdade acabada e na independência da sua oposição, a saber, de diversas consciências-de-si que são para-si, é a unidade das mesmas; *Eu* que é *Nós*, e *Nós* que é *Eu*"⁷⁷. Portanto, na ciência da experiência da consciência o momento da consciência-de-si é verdadeiramente, segundo a expressão de Hegel na continuação do texto citado, um "ponto de inflexão". O roteiro que ficou para trás e que apontava na direção do mundo dos objetos percorria a "aparência colorida do aquém sensível" ou o domínio da certeza sensível e da percepção, e penetrava na "noite vazia do além supra-sensível", ou seja, na ciência abstrata da natureza. A partir daí o caminho inflecte seu curso e se volta para o mundo dos sujeitos e "penetra no dia espiritual do que é presença": presença efetiva do sujeito a si mesmo no seu constituir-se em oposição ao outro, na unidade do Espírito ou nas experiências significativas do seu mundo histórico.

A dialética do reconhecimento é articulada por Hegel com extremo cuidado, e essas páginas contam entre as mais justamente célebres da *Fenomenologia*. Como o Senhorio e a Servidão não são senão os termos da relação da dialética do reconhecimento no seu primeiro desenlace ou na superação da contradição representada pela "luta de morte", convém refletir inicialmente sobre o implícito que subjaz ao texto hegeliano e se explicita no tema do reconhecimento e na face dramática da sua primeira figura dialética. Ao contrário do que sugerem as interpretações mais vulgarizadas, a referência implícita de Hegel não parece ser aqui o problema da origem da sociedade ou a hipótese do "estado de natureza". A hipótese do "estado de natureza" como estado de luta entre os indivíduos, que deve cessar com o pacto social e a constituição da sociedade civil, atende a um tipo de explicação hipotético-dedutiva da origem da sociedade característica das teorias do chamado Direito Natural moderno. Na verdade, essas teorias foram sempre um dos alvos constantes da crítica de Hegel. Na *Fenomenologia* não se trata de saber como se originou a sociedade (esse é um falso problema para Hegel pois o indivíduo é, desde sempre, um indivíduo social). Trata-se de desenrolar o fio dialético da experiência que mostra na "duplicação" da consciência-de-si em si mesma - ou no seu situar-se em face de outra consciência-de-si - o resultado dialético e, portanto, o fundamento da consciência do objeto. Essa referência essencial do mundo à história ou essa historicização do conhecimento do mundo é um decisivo "ponto de inflexão" na descrição das experiências que assinalam o caminho do homem

ocidental para o lugar e o tempo históricos de uma sociedade que vê inscrito o seu destino na face enigmática do saber científico. Por conseguinte, não é o problema do reconhecimento como relação jurídica que Hegel tem presente aqui, mas a figura dialético-histórica da *luta pelo reconhecimento*, como estágio no caminho pelo qual a consciência-de-si alcança a sua universalidade efetiva e pode pensar-se a si mesma como portadora do desígnio de uma história sob o signo da Razão, vem a ser, de uma sociedade do consenso universal.

O implícito hegeliano sobre o qual se apóia a dialética do Senhorio e da Servidão deixa-se entrever, assim como sendo o problema da racionalidade do *ethos*, que será tematizado explicitamente no começo da seção "O Espírito" (C, cap. VI). He assinala os primeiros passos da civilização ocidental na Grécia como conflito entre a lei do *gênos* e a lei da *pólis*. A interrogação que impele o discurso da *Fenomenologia* a partir do "ponto de inflexão" designado pelo advento da consciência-de-si é a seguinte: que experiências exemplares a consciência deve percorrer e cuja significação deve compreender para demonstrar-se como sujeito, a um tempo dialético e histórico, de um saber que contém em si a justificação da existência política como esfera do reconhecimento universal? Em concreto, esse saber é a filosofia hegeliana e o seu portador é o filósofo na hora de Hegel. A ele compete, em primeiro lugar, dar razão da sua própria existência mostrando que o ato de filosofar não é um ato gratuito mas é a exigência da transcrição no conceito do tempo histórico daquele mundo de cultura que colocou a Razão no centro do seu universo simbólico. Dando razão da sua existência, o filósofo anuncia o advento, na história do Ocidente, do indivíduo que aceita existir na forma da existência universal, ou da existência regida pela Razão. Eis por que o tema do reconhecimento deve inaugurar o ciclo da consciência-de-si ou do sujeito no roteiro da *Fenomenologia*. É necessário, com efeito, que o indivíduo que se forma para a existência histórica segundo a Razão - ou que se forma para a ciência - passe pelos estágios que assinalam a emergência da reflexão sobre a vida imediata, ou da reciprocidade do reconhecimento sobre a pulsão do desejo. Somente essa emergência tomará possível a existência do indivíduo como existência segundo a forma de universalidade do consenso racional ou, propriamente, existência política. Essa é a forma de existência histórica que o filósofo deve justificar e cuja justificação ele irá buscar exatamente na necessidade, a um tempo dialética e histórica, que conduz a sucessão de experiências descritas pela *Fenomenologia*.

PREFÁCIO

1 - [Eine Erklärung] Numa obra filosófica, em razão de sua natureza, parece não só supérfluo, mas até inadequado e contra-producente, um prefácio - esse esclarecimento preliminar do autor sobre o fim que se propõe, as circunstâncias de sua obra, as relações que julga encontrar com as anteriores e atuais sobre o mesmo tema. Com efeito, não se pode considerar válido, em relação ao modo como deve ser exposta a verdade filosófica, o que num prefácio seria conveniente dizer sobre a filosofia; por exemplo, fazer um *esboço* histórico da tendência e do ponto de vista, do conteúdo geral e resultado da obra, um agregado de afirmações e asserções sobre o que é o verdadeiro.

Além do que, por residir a filosofia essencialmente no elemento da universalidade - que em si inclui o particular -, isso suscita nela, mais que em outras ciências, a aparência de que é no fim e nos resultados últimos que se expressa a Coisa mesma, e inclusive sua essência consumada; frente a qual o desenvolvimento [da exposição] seria, propriamente falando, o inessencial.

Quando, por exemplo, a anatomia é entendida como "o conhecimento das partes do corpo, segundo sua existência inanimada", há consenso de que não se está ainda de posse da Coisa mesma, do conteúdo de tal ciência; é preciso, além disso, passar à consideração do particular. Mais ainda: nesse conglomerado de conhecimentos, que leva o nome de ciência sem merecê-lo, fala-se habitualmente sobre o fim e generalidades semelhantes do mesmo modo histórico e não conceituai como se fala do próprio conteúdo;

nervos, músculos etc. Na filosofia, ao contrário, ressaltaria a inadequação de utilizar tal procedimento, quando ela mesma o declara incapaz de apreender o verdadeiro.

2 - [So wird auch] Do mesmo modo, a determinação das relações que uma obra filosófica julga ter com outras sobre o mesmo objeto introduz um interesse estranho e obscurece o que importa ao conhecimento da verdade. Com a mesma rigidez com que a opinião comum se prende à oposição entre o verdadeiro e o falso, costuma também cobrar, ante um sistema filosófico dado, uma atitude de aprovação ou de rejeição. Acha que qualquer esclarecimento a respeito do sistema só pode ser uma ou outra. Não concebe a diversidade dos sistemas filosóficos como desenvolvimento progressivo da verdade, mas só vê na diversidade a contradição.

O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só se distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. E essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo. Mas a contradição de um sistema filosófico não costuma conceber-se desse modo; além disso, a consciência que apreende essa contradição não sabe geralmente libertá-la - ou mantê-la livre - de sua unilateralidade; nem sabe reconhecer no que aparece sob a forma de luta e contradição contra si mesmo, momentos mutuamente necessários.

3 - [Die Forderung] A exigência de tais explicações, como também o seu atendimento, dão talvez a aparência* de estar lidando com o essencial. Onde se poderia melhor exprimir o âmago de um escrito filosófico que em seus fins e resultados? E esses, como poderiam ser melhor conhecidos senão na sua diferença com a produção da época na mesma esfera? Todavia essa tarefa, quando pretende ser mais que o início do conhecimento, e valer por conhecimento efetivo, deve ser contada entre as invenções que servem para dar voltas ao redor da Coisa mesma, combinando a aparência de seriedade e de esforço com a carência efetiva de ambos.

* Seguimos a leitura "scheinen vielleicht" em vez de "gelten leicht dafür".

Com efeito, a Coisa mesma não se esgota em *seu fim*, mas em sua *atualização*; nem o *resultado* é o todo *efetivo*, mas sim o resultado junto com o seu *vir-a-ser*. O fim para si é o universal sem vida, como a tendência é o mero impulso ainda carente de sua efetividade; o resultado nu é o cadáver que deixou atrás de si a tendência. Igualmente, a *diversidade* é, antes, o *limite* da Coisa: está ali onde a Coisa deixa de ser; ou é o que a mesma não é.

Essa preocupação com o fim ou os resultados, como também com as diversidades e apreciações dos mesmos, é, pois, uma tarefa mais fácil do que talvez pareça. Com efeito, tal [modo de] agir, em vez de se ocupar com a Coisa mesma, passa sempre por cima. Em vez de nela demorar-se e esquecer a si mesmo, prende-se sempre a algo distinto; prefere ficar em si mesmo a estar na Coisa e a abandonar-se a ela. Nada mais fácil que julgar o que tem conteúdo e solidez; apreendê-lo é mais difícil; e o que há de mais difícil é produzir sua exposição, que unifica a ambos.

4 - [Der Anfang] O começo da cultura e do esforço para emergir da imediatez da vida substancial deve consistir sempre em adquirir conhecimentos de princípios e pontos de vista *universais*. Trata-se inicialmente de um esforço para chegar ao *pensamento* da Coisa *em geral* e também para defendê-la ou refutá-la com razões, captando a plenitude concreta e rica segundo suas determinidades, e sabendo dar uma informação ordenada e um juízo sério a seu respeito. Mas esse começo da cultura deve, desde logo, dar lugar à seriedade da vida plena que se adentra na experiência da Coisa mesma. Quando enfim o rigor do conceito tiver penetrado na profundidade da Coisa, então tal conhecimento e apreciação terão na conversa o lugar que lhes corresponde.

5 - [Die wahre Gestalt] A verdadeira figura, em que a verdade existe, só pode ser o seu sistema científico. Colaborar para que a filosofia se aproxime da forma da ciência - da meta em que deixe de chamar-se *amor* ao *saber* para ser *saber efetivo* - é isto o que me proponho. Reside na natureza do saber a necessidade interior de que seja ciência, e somente a exposição da própria filosofia será uma explicação satisfatória a respeito. Porém a necessidade *exterior* é idêntica à necessidade *interior* - desde que concebida de modo universal e prescindindo da contingência da pessoa e das motivações individuais - e consiste na figura sob a qual uma época representa o ser-aí de seus momentos. Portanto a única justificação verdadeira das tentativas, que visam esse fim, seria mostrar que chegou o tempo de elevar a filosofia à condição de ciência; pois, ao

demonstrar sua necessidade, estaria ao mesmo tempo realizando sua meta.

6 - [*Indem die Wahre*] Sei que pôr a verdadeira figura da verdade na cientificidade - ou, o que é o mesmo, afirmar que a verdade só no conceito tem o elemento de sua existência - parece estar em contradição com uma certa representação e suas consequências, tão pretensivas quanto difundidas na mentalidade de nosso tempo. Assim não parece supérfluo um esclarecimento sobre essa contradição - o que aliás, neste ponto, só pode ser uma asserção que se dirige contra outra asserção.

Com efeito, se o verdadeiro só existe no que (ou melhor, como o que) se chama quer intuição, quer saber imediato do absoluto, religião, ser - não o ser no centro do amor divino, mas o ser mesmo desse centro -, então o que se exige para a exposição da filosofia é, antes, o contrário da forma do conceito. O absoluto não deve ser conceptualizado, mas somente sentido e intuído; não é o seu conceito, mas seu sentimento e intuição que devem falar em seu nome e ter expressão.

7 - [*Wird die Erscheinung*] Tomando a manifestação dessa exigência em seu contexto mais geral e no nível em que *presentemente* se encontra o espírito *consciente-de-si*, vemos que esse foi além da vida substancial que antes levava no elemento do pensamento; além dessa imediatez de sua fé, além da satisfação e segurança da certeza que a consciência possuía devido à sua reconciliação com a essência e a presença universal dela - interior e exterior. O espírito não só foi além - passando ao outro extremo da reflexão, carente-de-substância, de si sobre si mesmo - mas ultrapassou também isso. Não somente está perdida para ele sua vida essencial; está também consciente dessa perda e da finitude que é seu conteúdo. [Como o filho pródigo], rejeitando os restos da comida, confessando sua abjeção e maldizendo-a, o espírito agora exige da filosofia não tanto o *saber* do que ele *é*, quanto resgatar, por meio dela, aquela substancialidade e densidade do ser [que tinha perdido].

Para atender a essa necessidade, não deve apenas descerrar o enclausuramento da substância, e elevá-la à consciência-de-si, ou reconduzir a consciência caótica à ordem pensada e à simplicidade do conceito; deve, sobretudo, misturar as distinções do pensamento, reprimir o conceito que diferencia, restaurar o *sentimento* da essência, garantir não tanto a *perspicácia* quanto a *edificação*. O belo, o sagrado, a religião, o amor são a isca requerida para

despertar o prazer de morder. Não é o conceito, mas o êxtase, não é a necessidade fria e metódica da Coisa que deve constituir a força que sustém e transmite a riqueza da substância, mas sim o entusiasmo abrasador.

8 - [*Diese Forderung*] Corresponde a tal exigência o esforço tenso e impaciente, de um zelo quase em chamas, para retirar os homens do afundamento no sensível, no vulgar e no singular, e dirigir seu olhar para as estrelas; como se os homens, de todo esquecidos do divino, estivessem a ponto de contentar-se com pó e água, como os vermes. Outrora tinham um céu dotado de vastos tesouros de pensamentos e imagens. A significação de tudo que existe estava no fio de luz que o unia ao céu; então, em vez de permanecer *neste* [mundo] presente, o olhar deslizava além, rumo à essência divina: a uma presença no além - se assim se pode dizer.

O olhar do espírito deveria, à força, ser dirigido ao terreno e ali mantido. Muito tempo se passou antes de se introduzir na obtusidade e perdição em que jazia o sentido deste mundo, a claridade que só o outro mundo possuía; para tomar o presente, como tal, digno do interesse e da atenção que levam o nome de *experiência*.

Agora parece haver necessidade do contrário: o sentido está tão enraizado no que é terreno, que se faz mister uma força igual para erguê-lo dali. O espírito se mostra tão pobre que parece aspirar, para seu reconforto, ao mísero sentimento do divino em geral - como um viajante no deserto anseia por uma gota d'água. Pela insignificância daquilo com que o espírito se satisfaz, pode-se medir a grandeza do que perdeu.

9 - [*Diese Genügsamkeit*] Entretanto, não convém à ciência nem esse comedimento no receber, nem essa parcimônia no dar. Quem só busca a edificação, quem pretende envolver na névoa a variedade terrena de seu ser-*ai* e de seu pensamento, e espera o prazer indeterminado daquela divindade indeterminada, veja bem onde é que pode encontrar tudo isso; vai achar facilmente o meio de fantasiar algo e ficar assim bem pago. Mas a filosofia deve guardar-se de querer ser edificante.

10 - [*Noch weniger muss*] Ainda tem menos razão essa temperança que renuncia à ciência, ao pretender que tal entusiasmo e desassossego sejam algo superior à ciência. Esse falar profético acredita estar no ponto central e no mais profundo; olha desdenhosamente para a determinidade (o *horos*) e fica de propósito longe do conceito e da necessidade, como da reflexão que reside somente

na finitude. Mas, como há uma extensão vazia, há também uma profundidade vazia; como há uma extensão da substância que se difunde numa diversidade finita sem força para mantê-la unida, assim há uma intensidade carente-de-conteúdo que, conservando-se como força pura e sem expansão, é idêntica à superficialidade. A força do espírito só é tão grande quanto sua exteriorização; sua profundidade só é profunda à medida que ousa expandir-se e perder-se em seu desdobramento.

Da mesma maneira, quando esse saber substancial, carente-de-conceito, pretende ter mergulhado na essência a peculiaridade do Si, e filosofar verdadeira e santamente, está escondendo de si mesmo o fato de que - em lugar de se ter consagrado a Deus, pelo desprezo da medida e da determinação - ora deixa campo livre em si mesmo à contingência do conteúdo, ora deixa campo livre no conteúdo ao arbitrário. Abandonando-se à desenfreada fermentação da substância, acreditam esses senhores - por meio do velamento da consciência-de-si e da renúncia ao entendimento - serem aqueles "seus" a quem Deus infunde no sono a sabedoria. Na verdade, o que no sono assim concebem e produzem são sonhos também.

11- [*Es ist übrigens*] Aliás, não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo de seu ser-aí e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de sua transformação. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente. Na criança, depois de longo período de nutrição tranquila, a primeira respiração - um salto qualitativo - interrompe o lento processo do puro crescimento quantitativo; e a criança está nascida. Do mesmo modo, o espírito que se forma lentamente, tranquilamente, em direção à sua nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício de seu *mundo* anterior. Seu abalo se revela apenas por sintomas isolados; a frivolidade e o tédio que invadem o que ainda subsiste, o pressentimento vago de um desconhecido são os sinais precursores de algo diverso que se avizinha. Esse desmornasse gradual, que não alterava a fisionomia do todo, é interrompido pelo sol nascente, que revela num clarão a imagem do mundo novo.

12 - [*Allein eine*] Falta porém a esse mundo novo - como falta a uma criança recém-nascida - uma efetividade acabada; ponto essencial a não ser descuidado. O primeiro despontar é, de início, a imediatez do mundo novo - o seu conceito: como um

edifício não está pronto quando se põe seu alicerce, também esse conceito do todo, que foi alcançado, não é o todo mesmo.

Quando queremos ver um carvalho na robustez de seu tronco, na expansão de seus ramos, na massa de sua folhagem, não nos damos por satisfeitos se em seu lugar nos mostram uma bolota. Assim a ciência, que é a coroa de um mundo do espírito, não está completa no seu começo. O começo do novo espírito é o produto de uma ampla transformação de múltiplas formas de cultura, o prêmio de um itinerário muito complexo, e também de um esforço e de uma fadiga multiformes. Esse começo é o todo, que retornou a si mesmo de sua sucessão [no tempo] e de sua extensão [no espaço]; é o conceito que-veio-a-ser *conceito simples* do todo. Mas a efetividade desse todo simples consiste em que aquelas figuras, que se tornaram momentos, de novo se desenvolvem e se dão nova figuração; mas no seu novo elemento, e no sentido que resultou do processo.

13 - [*Indem einerseits*] Embora a primeira aparição de um mundo novo seja somente o todo envolto em sua *simplicidade*, ou seu fundamento universal, no entanto, para a consciência, a riqueza do ser-aí anterior ainda está presente na rememoração. Na figura que acaba de aparecer, a consciência sente a falta da expansão e da particularização do conteúdo; ainda mais: falta-lhe aquele aprimoramento da forma, mediante o qual as diferenças são determinadas com segurança e ordenadas segundo suas sólidas relações.

Sem tal aprimoramento, carece a ciência da *inteligibilidade* universal; e tem a aparência de ser uma posse esotérica de uns tantos indivíduos. Digo "posse esotérica" porque só é dada no seu conceito, ou só no seu interior; e "uns tantos indivíduos", pois seu aparecimento, sem difusão, torna singular seu ser-aí. Só o que é perfeitamente determinado é ao mesmo tempo exotérico, conceituai, capaz de ser ensinado a todos e de ser a propriedade de todos. A forma inteligível da ciência é o caminho para ela, a todos aberto e igual para todos. Ajusta exigência da consciência, que aborda a ciência, é chegar por meio do entendimento ao saber racional: já que o entendimento é o pensar, é o puro Eu em geral. O inteligível é o que já é conhecido, o que é comum à ciência e à consciência não-científica, a qual pode através dele imediatamente adentrar-se na ciência.

14- [*Die Wissenschaft*] A ciência que recém começa, e assim não chegou ainda ao remate dos detalhes nem à perfeição da forma, está exposta a [sofrer] crítica por isso. Caso porém tal crítica devesse

atingir a essência mesma da ciência, seria tão injusta quanto seria inadmissível não querer reconhecer a exigência do processo de formação cultural. Essa oposição parece ser o nó górdio que a cultura científica de nosso tempo se esforça por desatar, sem ter ainda chegado a um consenso nesse ponto. Uma corrente insiste na riqueza dos materiais e na inteligibilidade; a outra despreza, no mínimo, essa inteligibilidade e se arroga a racionalidade imediata e a divindade. Se uma corrente for reduzida ao silêncio ou só pela força da verdade, ou também pelo ímpeto da outra, e se sentir suplantada no que toca ao fundamento da Coisa, nem por isso se dá por satisfeita quanto a suas exigências: pois são justas, mas não foram atendidas. Seu silêncio, só pela metade se deve a vitória [do adversário] - a outra metade deriva do tédio e da indiferença, resultantes de uma expectativa sem cessar estimulada, mas não seguida pelo cumprimento das promessas.

15- [*In Ansehung*] No que diz respeito ao conteúdo, os outros recorrem a um método fácil demais para disporem de uma grande extensão. Trazem para seu terreno material em quantidade, isto é, tudo o que já foi conhecido e classificado. Ocupam-se especialmente com peculiaridades e curiosidades; dão mostras de possuir tudo o mais, cujo saber especializado já é coisa adquirida, e também de dominar o que ainda não foi classificado. Submetem tudo à idéia absoluta, que desse modo parece ser reconhecida em tudo e desenvolvida numa ciência amplamente realizada.

Porém, examinando mais de perto esse desenvolvimento, salta à vista que não ocorreu porque uma só e a mesma coisa se tenha modelado em diferentes figuras; ao contrário, é a repetição informe do idêntico, apenas aplicado de fora a materiais diversos, obtendo assim uma aparência tediosa de diversidade. Se o desenvolvimento não passa da repetição da mesma fórmula, a idéia, embora para si bem verdadeira, de fato fica sempre em seu começo. A forma, única e imóvel, é adaptada pelo sujeito sabedor aos dados presentes: o material é mergulhado de fora nesse elemento tranquilo. Isso porém - e menos ainda fantasias arbitrárias sobre o conteúdo - não constitui o cumprimento do que se exige; a saber, a riqueza que jorra de si mesma, a diferença das figuras que a si mesmas se determinam. Trata-se antes de um formalismo de uma só cor, que apenas atinge a diferença do conteúdo, e ainda assim porque já o encontra pronto e conhecido.

16 - [*Dabei behauptet*] Ainda mais: tal formalismo sustenta que essa monotonia e universalidade abstrata são o absoluto; garante que o descontentamento com essa universalidade é incapaz

de galgar o ponto de vista absoluto e de manter-se firme nele. Outrora, para refutar uma representação, era suficiente a possibilidade vazia de representar-se algo de outra maneira; então essa simples possibilidade [ou] o pensamento universal tinha todo o valor positivo do conhecimento efetivo. Agora, vemos também todo o valor atribuído à idéia universal nessa forma da inefetividade: assistimos à dissolução do que é diferenciado e determinado, ou, antes, deparamos com um método especulativo onde é válido precipitar no abismo do vazio o que é diferente e determinado, sem que isso seja consequência do desenvolvimento nem se justifique em si mesmo. Aqui, considerar um ser-aí qualquer, como é no *absoluto*, não consiste em outra coisa senão em dizer que dele se falou como se fosse um certo algo; mas que no absoluto, no $A = A$, não há nada disso, pois lá tudo é uma coisa só. E ingenuidade de quem está vazio de conhecimento pôr esse saber único - de que tudo é igual no absoluto - em oposição ao conhecimento diferenciador e pleno (ou buscando a plenitude); ou então fazer de conta que seu *absoluto* é a noite em que "todos os gatos são pardos", como se costuma dizer.

O formalismo, que a filosofia dos novos tempos denuncia e despreza (mas que nela renasce), não desaparecerá da ciência, embora sua insuficiência seja bem conhecida e sentida, até que o conhecer da efetividade absoluta se torne perfeitamente claro quanto à sua natureza.

Uma representação geral, vinda antes da tentativa de sua realização pormenorizada, pode servir para sua compreensão. Com vistas a isso, parece útil indicar aqui um esboço aproximado desse desenvolvimento, também no intuito de descartar, na oportunidade, algumas formas, cuja utilização constitui um obstáculo ao conhecimento filosófico.

17 - [*Es kommt nach*] Segundo minha concepção - que só deve ser justificada pela apresentação do próprio sistema -, tudo decorre de entender e exprimir o verdadeiro não como *substância*, mas também, precisamente, como *sujeito*. Ao mesmo tempo, deve-se observar que a substancialidade inclui em si não só o universal ou a *imediatez do saber* mesmo, mas também aquela imediatez que é o *ser*, ou a imediatez *para* o saber.

Se apreender Deus como substância única pareceu tão revoltante para a época em que tal determinação foi expressa, o motivo disso residia em parte no instinto de que aí a consciência-de-si não se mantinha: apenas soçobrava. De outra parte, a posição contrária,

que mantém com firmeza o pensamento como pensamento, a *universalidade* como tal, vem a dar na mesma simplicidade, quer dizer, na mesma substancialidade imóvel e indiferenciada. É se - numa terceira posição - o pensar unifica consigo o ser da substância e compreende a imediatez e o intuir como pensar, o problema é saber se esse intuir intelectual não é uma recaída na simplicidade inerte; se não apresenta, de maneira inefetiva, a efetividade mesma.

18 - [Die lebendige Substanz] Aliás, a substância viva é o ser, que na verdade é *sujeito*, ou - o que significa o mesmo - que é na verdade efetivo, mas só à medida que é o movimento do pôr-se-a-si-mesmo, ou a mediação consigo mesmo do tomar-se-outro. Como sujeito, é a *negatividade* pura e *simples*, e justamente por isso é o fracionamento do simples ou a duplicação oponente, que é de novo a negação dessa diversidade indiferente e de seu oposto. Só essa igualdade *reinstaurando-se*, ou só a reflexão em si mesmo no seu ser-Outro, é que são o verdadeiro; e não uma unidade *originária* enquanto tal, ou uma unidade *mediata* enquanto tal. O verdadeiro é o vir-a-ser de si mesmo, o círculo que pressupõe seu fim como sua meta, que o tem como princípio, e que só é efetivo mediante sua atualização e seu fim.

19 - [Das Leben Gottes] Assim, a vida de Deus e o conhecimento divino bem que podem exprimir-se como um jogo de amor consigo mesmo; mas é uma idéia que baixa ao nível da edificação e até da insipidez quando lhe falta o sério, a dor, a paciência e o trabalho do negativo. De certo, a vida de Deus é, em si, tranquila igualdade e unidade consigo mesma; não lida seriamente com o ser-Outro e a alienação, nem tampouco com o superar dessa alienação. Mas esse *em-si* [divino] é a universalidade abstrata, que não leva em conta sua natureza de *ser-para-si* e, portanto, o movimento da forma em geral. Uma vez que foi enunciada a igualdade da forma com a essência, por isso mesmo é um engano acreditar que o conhecimento pode se contentar com o Em-si ou a essência, e dispensar a forma - como se o princípio absoluto da intuição absoluta pudesse tomar supérfluos a atualização progressiva da essência e o desenvolvimento da forma. Justamente por ser a forma tão essencial à essência quanto esta é essencial a si mesma, não se pode apreender e exprimir a essência como essência apenas, isto é, como substância imediata ou pura auto-intuição do divino. Deve exprimir-se igualmente como *forma* e em toda a riqueza da forma desenvolvida, pois só assim a essência é captada e expressa como algo efetivo.

20 - [Das Wahre ist] O verdadeiro é o todo. Mas o todo é somente a essência que se implementa através de seu desenvolvimento. Sobre o absoluto, deve-se dizer que é essencialmente *resultado*; que só no *fim* é o que é na verdade. Sua natureza consiste justo nisso: em ser algo efetivo, em ser sujeito ou vir-a-ser-de-si-mesmo. Embora pareça contraditório conceber o absoluto essencialmente como resultado, um pouco de reflexão basta para dissipar esse semblante de contradição. O começo, o princípio ou o absoluto - como de início se enuncia imediatamente - são apenas o universal. Se digo: "*todos os animais*", essas palavras não podem valer por uma zoologia. Do mesmo modo, as palavras "divino", "absoluto", "eterno" etc. não exprimem o que nelas se contém; - de fato, tais palavras só exprimem a intuição como algo imediato. A passagem - que é mais que uma palavra dessas - contém um *tomar-se Outro* que deve ser retomado, e é uma mediação; mesmo que seja apenas passagem a outra proposição. Mas o que horroriza é essa mediação: como se fazer uso dela fosse abandonar o conhecimento absoluto - a não ser para dizer que a mediação não é nada de absoluto e que não tem lugar no absoluto.

21 - [Dies Pehorreszieren] Na verdade, esse horror se origina da ignorância a respeito da natureza da mediação e do próprio conhecimento absoluto. Com efeito, a mediação não é outra coisa senão a igualdade-consigo-mesmo semovente, ou a reflexão sobre si mesmo, o momento do Eu para-si-essente, a negatividade pura ou reduzida à sua pura abstração, o *simples vir-a-ser*. O Eu, ou o vir-a-ser em geral - esse mediatizar -, justamente por causa de sua simplicidade, é a imediatez que vem-a-ser, e o imediato mesmo.

É portanto um desconhecer da razão [o que se faz] quando a reflexão é excluída do verdadeiro e não é compreendida como um momento positivo do absoluto. É a reflexão que faz do verdadeiro um resultado, mas que ao mesmo tempo suprassume essa oposição ao seu vir-a-ser; pois esse vir-a-ser é igualmente simples, e não difere por isso da forma do verdadeiro, [que consiste] em mostrar-se como *simples* no resultado - ou, melhor, que é justamente esse Ser-retornado à simplicidade.

Se o embrião é de fato homem *em si*, contudo não o é *para si*. Somente como razão cultivada e desenvolvida - que *se fez a si* mesma o que é *em si* - é homem para si; só essa é sua efetividade. Porém esse resultado por sua vez é imediatez simples, pois é liberdade consciente-de-si que em si repousa, e que não deixou de lado a oposição e ali a abandonou, mas se reconciliou com ela.

22 - [Das Gesagte kann] Pode exprimir-se também o acima exposto dizendo que "a razão é o agir conforme a um fim". A forma do fim em geral foi levada ao descrédito pela exaltação de uma pretendida natureza acima do pensamento - mal compreendido -, mas sobretudo pela proscricção de toda a finalidade externa. Mas importa notar que - como *Aristóteles* também determina a natureza como um agir conforme a um fim - o fim é o imediato, *o-que-está-em-reposo*, o imóvel que é *ele mesmo motor*, e que assim é *sujeito*. Sua força motriz, tomada abstratamente, é o *ser-para-si* ou a negatividade pura. Portanto, o resultado é somente o mesmo que o começo, porque o *começo é fim*; ou, [por outra], o efetivo só é o mesmo que seu conceito, porque o imediato como fim tem nele mesmo o Si, ou a efetividade pura.

O fim implementado, ou o efetivo essente é movimento e vir-a-ser desenvolvido. Ora, essa inquietude é justamente o Si; logo, o Si é igual àquela imediatez e simplicidade do começo, por ser o resultado que a si mesmo retornou. Mas o que retornou a si é o Si, exatamente; e o Si é igualdade e simplicidade, consigo mesmas relacionadas.

23 - [Das Bedürfnis] A necessidade de representar o absoluto como *sujeito* serviu-se das proposições: "Deus é o eterno" ou "a ordem moral do mundo" ou "o amor" etc. Em tais proposições, o verdadeiro só é posto como sujeito diretamente, mas não é representado como o movimento do refletir-se em si mesmo. Numa proposição desse tipo se começa pela palavra "Deus". De si, tal palavra é um som sem sentido, um simples nome; só o predicado diz o *que Deus é*. O predicado é sua implementação e seu significado; só nesse fim o começo vazio se torna um saber efetivo. Entretanto é inevitável a questão: por que não se fala apenas do eterno, da ordem moral do mundo etc; ou, como faziam os antigos, dos conceitos puros do ser, do uno etc, daquilo que tem significação, sem acrescentar o som *sem-significação*? Mas é que através dessa palavra se indica justamente que não se põe um ser, ou essência, ou universal em geral, e sim algo refletido em si mesmo: - um sujeito. Mas isso também é somente uma antecipação.

Toma-se o sujeito como um ponto fixo, e nele, como em seu suporte, se penduram os predicados, através de um movimento que pertence a quem tem um saber a seu respeito, mas que não deve ser visto como pertencente àquele ponto mesmo; ora, só por meio desse movimento o conteúdo seria representado como sujeito. Da maneira como esse movimento está constituído, não pode pertencer ao sujeito; mas, na pressuposição daquele ponto fixo, não pode ser

constituído de outro modo: só pode ser exterior. Assim, aquela antecipação - de que o absoluto é sujeito - longe de ser a efetividade desse conceito, torna-a até mesmo impossível, já que põe o absoluto como um ponto em repouso; e no entanto, a efetividade do conceito é o automovimento.

24 - [Unter mancherlei] Entre as várias consequências decorrentes do que foi dito, pode-se ressaltar esta: que o saber só é efetivo - e só pode ser exposto - como ciência ou como *sistema*. Outra consequência é que, uma assim chamada proposição fundamental (ou princípio) da filosofia, se é verdadeira, já por isso é também falsa, à medida que é somente proposição fundamental ou princípio. Por isso é fácil refutá-la. A refutação consiste em indicar-lhe a falha. Mas é falha por ser universal apenas, ou princípio; por ser o começo.

Se a refutação for radical, nesse caso é tomada e desenvolvida do próprio princípio, e não estabelecida através de asserções opostas ou palpites aduzidos de fora. Assim, a refutação seria propriamente seu desenvolvimento, e, desse modo, o preenchimento de suas lacunas - caso aí não se desconheça, focalizando exclusivamente seu agir *negativo*, sem levar em conta também seu progresso e resultado segundo seu aspecto *positivo*.

Em sentido inverso, a atualização *positiva*, propriamente dita, do começo, é ao mesmo tempo um comportar-se negativo a seu respeito - quer dizer, a respeito de sua forma unilateral de ser só *imediatamente*, ou de ser *fim*. A atualização pode assim ser igualmente tomada como refutação do que constitui o *fundamento* do sistema; porém, é mais correto considerá-la como um indício de que o *fundamento* ou o princípio do sistema é de fato só o seu *começo*

25 - [Dass das Wahre] O que está expresso na representação, que exprime o absoluto como *espírito*, é que o verdadeiro só é efetivo como sistema, ou que a substância é essencialmente sujeito. [Eis] o conceito mais elevado que pertence aos tempos modernos e à sua religião. Só o espiritual é o *efetivo*: é a essência ou o *em-si-essente*: o *relacionado* consigo e o *determinado*; o *ser-outro* e o *ser-para-si*, e o que nessa determinidade ou em seu ser-fora-de-si permanece em si mesmo - enfim, o [ser] espiritual é *em-si-e-para-si*.

Porém, esse *ser-em-si-e-para-si* é, primeiro, para nós ou *em-si*: é a *substância* espiritual. E deve ser isso também *para si mesmo*, deve ser o saber do espiritual e o saber de si como espírito. Quer dizer: deve ser para si como *objeto*, mas ao mesmo tempo, imediatamente, como objeto suprassumido e refletido em si. Somente para nós ele é *para-si*, enquanto seu conteúdo espiritual é produzido por

ele mesmo. Porém, enquanto é para si também para si mesmo, então é esse autoproduzir-se, o puro conceito; é também para ele o elemento objetivo, no qual tem seu ser-aí e desse modo é, para si mesmo, objeto refletido em si no seu ser-aí.

O espírito, que se sabe desenvolvido assim como espírito, é a *ciência*. A ciência é a efetividade do espírito, o reino que para si mesmo constrói em seu próprio elemento.

26 - [*Das reine Selbsterkennen*] O puro reconhecer-se-a-si-mesmo no absoluto ser-outro, esse éter *como tal*, é o fundamento e o solo da ciência, ou do *saber em sua universalidade*. O começo da filosofia faz a pressuposição ou exigência de que a consciência se encontre nesse *elemento*. Mas esse elemento só alcança sua perfeição e transparência pelo movimento de seu vir-a-ser. E a pura espiritualidade como o *universal*, que tem o modo da imediatez simples. Esse simples, quando tem como tal a *existência*, é o solo da ciência, [que é] o pensar**, o qual só está no espírito. Porque esse elemento, essa imediatez do espírito é, em geral, o substancial do espírito, é a *essencialidade transfigurada*, a reflexão que é simples ela mesma, a imediatez tal como é para si, o *ser* que é reflexão sobre si mesmo.

A ciência, por seu lado, exige da consciência-de-si que se tenha elevado a esse éter, para que possa viver nela e por ela; e para que viva. Em contrapartida, o indivíduo tem o direito de exigir que a ciência lhe forneça pelo menos a escada para atingir esse ponto de vista, e que o mostre dentro dele mesmo. Seu direito funda-se na sua independência absoluta, que sabe possuir em cada figura de seu saber, pois em qualquer delas - seja ou não reconhecida pela ciência, seja qual for o seu conteúdo -, o indivíduo é a forma absoluta, isto é, a *certeza imediata* de si mesmo, e assim é o *ser* incondicionado, se preferem a expressão. Para a ciência, o ponto de vista da consciência - saber das coisas objetivas em oposição a si mesma, e a si mesma em oposição a elas - vale como *Outro: esse* Outro em que a consciência se sabe junto a si mesma, antes como perda do espírito. Para a consciência, ao contrário, o elemento do saber é um Longe além, em que não se possui mais a si mesma. Cada aspecto desses aparenta, para o outro, ser o inverso da verdade. Para a consciência natural, confiar-se imediatamente à

** *Der Denken* (sic) seria = der ist das Denken? (Comparar com o § 13 "der Verstand ist das Denken, das reine Ich überhaupt": o entendimento é o pensar, o puro Eu em geral).

ciência é uma tentativa que ela faz de andar de cabeça para baixo, sem saber o que a impele a isso. A imposição de assumir tal posição Insólita, e de mover-se nela, é uma violência inútil para a qual não está preparada.

A ciência, seja o que for em si mesma, para a consciência-de-si imediata se apresenta como um inverso em relação a ela. Ou seja: já que a consciência imediata tem o princípio de sua efetividade na certeza de si mesma, a ciência, tendo fora de si esse princípio, traz a forma da inefetividade. Deve portanto unir consigo esse elemento, ou melhor, mostrar que lhe pertence e como. Na falta de tal efetividade, a ciência é apenas o conteúdo, como o *Em-si, o fim* que ainda é só um *interior*, não como espírito, mas somente como substância espiritual. Esse *Em-si* deve exteriorizar-se e vir-a-ser *para-si* mesmo, o que não significa outra coisa que: deve pôr a consciência-de-si como um só consigo.

27 - [*Dies Werden*] O que esta "*Fenomenologia do Espírito*" apresenta é o vir-a-ser da *ciência em geral* ou do *saber*. O saber, como é inicialmente - ou o *espírito imediato* - é algo carente-de-espírito: a *consciência sensível*. Para tornar-se saber autêntico, ou produzir o elemento da ciência que é seu conceito puro, o saber tem de se esfalfar através de um longo caminho. Esse vir-a-ser, como será apresentado em seu conteúdo e nas figuras que nele se mostram, não será o que obviamente se espera de uma introdução da consciência não-científica à ciência; e também será algo diverso da fundamentação da ciência. Além disso, não terá nada a ver com o entusiasmo que irrompe imediatamente com o saber absoluto - como num tiro de pistola -, e descarta os outros pontos de vista, declarando que não quer saber nada deles.

28 - [*Die Aufgabe*] A tarefa de conduzir o indivíduo, desde seu estado inculto até ao saber, devia ser entendida em seu sentido universal, e tinha de considerar o indivíduo universal, o espírito consciente-de-si na sua formação cultural. No que toca à relação entre os dois indivíduos, cada momento no indivíduo universal se mostra conforme o modo como obtém sua forma concreta e sua configuração própria. O indivíduo particular é o espírito incompleto, uma figura concreta: *uma* só determinidade predomina em todo o seu ser-aí, enquanto outras determinidades ali só ocorrem como traços rasurados. No espírito que está mais alto que um outro, o ser-aí concreto inferior está rebaixado a um momento invisível: o que era antes a Coisa mesma, agora é um traço apenas: sua figura está velada, tornou-se um simples sombreado.

O indivíduo, cuja substância é o espírito situado no mais alto, percorre esse passado da mesma maneira como quem se apresta a adquirir uma ciência superior, percorre os conhecimentos-preparatórios que há muito tem dentro de si, para fazer seu conteúdo presente; evoca de novo sua rememoração, sem no entanto ter ali seu interesse ou demorar-se neles. O singular deve também percorrer os degraus-de-formação-cultural do espírito universal, conforme seu conteúdo; porém, como figuras já depositadas pelo espírito, como plataformas de um caminho já preparado e aplainado. Desse modo, vemos conhecimentos, que em antigas épocas ocupavam o espírito maduro dos homens, serem rebaixados a exercícios - ou mesmo a jogos de meninos; assim pode reconhecer-se no progresso pedagógico, copiada como em silhuetas, a história do espírito do mundo. Esse ser-aí passado é propriedade já adquirida do espírito universal e, aparecendo-lhe assim exteriormente, constitui sua natureza inorgânica. Conforme esse ponto de vista, a formação cultural considerada a partir do indivíduo consiste em adquirir o que lhe é apresentado, consumindo em si mesmo sua natureza inorgânica e apropriando-se dela. Vista porém do ângulo do espírito universal, enquanto é a substância, a formação cultural consiste apenas em que essa substância se dá a sua consciência-de-si, e em si produz seu vir-a-ser e sua reflexão.

29 - [Die Wissenschaft] A ciência apresenta esse movimento de formação cultural em sua atualização e necessidade, como também apresenta em sua configuração o que já desceu ao nível de momento e propriedade do espírito. A meta final desse movimento é a intuição espiritual do que é o saber. A impaciência exige o impossível, ou seja, a obtenção do fim sem os meios. De um lado, há que suportar as *longas distâncias* desse caminho, porque cada momento é necessário. De outro lado, há que *demorar-se* em cada momento, pois cada um deles é uma figura individual completa, e assim cada momento só é considerado absolutamente enquanto sua determinidade for vista como todo ou concreto, ou o todo [for visto] na peculiaridade dessa determinação.

A substância do indivíduo, o próprio espírito do mundo, teve a paciência de percorrer essas formas na longa extensão do tempo e de empreender o gigantesco trabalho da história mundial, plasmando nela, em cada forma, na medida de sua capacidade, a totalidade de seu conteúdo; e nem poderia o espírito do mundo com menor trabalho obter a consciência sobre si mesmo. É por isso que o indivíduo, pela natureza da Coisa, não pode apreender sua substância com menos esforço. Todavia, ao mesmo tempo tem

fadiga menor, porque a tarefa *em si* já está cumprida, o conteúdo já é a efetividade reduzida à possibilidade. Foi subjugada a imediatez, a configuração foi reduzida à sua abreviatura, à simples determinação-de-pensamento.

Sendo já *um pensado*, o conteúdo é *propriedade* da substância; já não é o ser-aí na forma do *ser-em-si*, porém é somente o que - não sendo mais simplesmente o originário nem o imerso no ser-aí, mas o *Em-si rememorado* - deve ser convertido na forma do *ser-para-si*. Convém examinar mais de perto a natureza desse agir.

30 - [Was dem Individuum]* O que nesse movimento é poupado ao indivíduo é o suprassumir do *ser-aí*; mas o que ainda falta é a *representação* e o *modo-de-conhecer* com as formas. O ser-aí, recuperado na substância, é, através dessa primeira negação, apenas transferido *imediatamente* ao elemento do Si; assim, tem ainda o mesmo caráter da imediatez não-conceitual, ou da indiferença imóvel que o ser-aí mesmo: ou seja, ele apenas passou para a *representação*.

Ao mesmo tempo, o ser-aí se tornou por isso um *bem-conhecido*; um desses [objetos] com que o espírito aí-essente já acertou as contas, e no qual portanto já não aplica sua atividade e com isso seu interesse. A atividade, já quite com o ser-aí, é só movimento do espírito particular que não se concebe a si mesmo; mas o saber, ao contrário, está dirigido contra a representação assim constituída, contra esse ser-bem-conhecido; o saber é o agir do *Si universal*, e o interesse do *pensar*.

31 - [Das Bekannte] O bem-conhecido em geral, justamente por ser *bem-conhecido*, não é *reconhecido*. E o modo mais habitual de enganar-se e de enganar os outros: pressupor no conhecimento algo como já conhecido e deixá-lo tal como está. Um saber desses, com todo o vaivém de palavras, não sai do lugar - sem saber como isso lhe sucede. Sujeito e objeto etc; Deus, natureza, o entendimento, a sensibilidade etc. são sem exame postos no fundamento, como algo bem-conhecido e válido, constituindo pontos fixos tanto para a partida quanto para o retorno. O movimento se efetua entre eles, que ficam imóveis; vai e vem, só lhes tocando a superfície. Assim o apreender e o examinar consistem em verificar se cada um encontra

* Outras edições têm: Was auf dem Standpunkt... am Ganzen erspart. etc. - O que desse ponto de vista... é poupado no todo etc.

em sua representação o que dele se diz, se isso assim lhe parece, se é bem-conhecido ou não.

32 - [Das Analysieren] Analisar uma representação, como ordinariamente se processava, não era outra coisa que suprassumir a forma de seu Ser-bem-conhecido. Decompor uma representação em seus elementos originários é retroceder a seus momentos que, pelo menos, não tenham a forma da representação já encontrada, mas constituam a propriedade imediata do Si. De certo, essa análise só vem a dar em *pensamentos*, que por sua vez são determinações conhecidas, fixas e tranquilas. Mas é um momento essencial esse *separado*, que é também inefetivo; uma vez que o concreto, só porque se divide e se faz inefetivo, é que se move. A atividade do dividir é a força e o trabalho do *entendimento*, a força maior e mais maravilhosa, ou melhor: a potência absoluta.

O círculo, que fechado em si repousa, e retém como substância seus momentos, é a relação imediata e portanto nada maravilhosa. Mas o fato de que, separado de seu contorno, o acidental como tal - o que está vinculado, o que só é efetivo em sua conexão com outra coisa - ganhe um ser-aí próprio e uma liberdade à parte, eis aí a força portentosa do negativo: é a energia do pensar, do puro Eu.

A morte - se assim quisermos chamar essa inefetividade - é a coisa mais terrível; e suster o que está morto requer a força máxima. A beleza sem-força detesta o entendimento porque lhe cobra o que não tem condições de cumprir. Porém não é a vida que se atemoriza ante a morte e se conserva intacta da devastação, mas é a vida que suporta a morte e nela se conserva, que é a vida do espírito. O espírito só alcança sua verdade à medida que se encontra a si mesmo no dilaceramento absoluto. Ele não é essa potência como o positivo que se afasta do negativo - como ao dizer de alguma coisa que é nula ou falsa, liquidamos com ela e passamos a outro assunto. Ao contrário, o espírito só é essa potência enquanto encara diretamente o negativo e se demora junto dele. Esse demorar-se é o poder mágico que converte o negativo em ser. Trata-se do mesmo poder que acima se denominou sujeito, e que ao dar, em seu elemento, ser-aí à determinidade, suprassume a imediatez abstrata, quer dizer, a imediatez que é apenas *essente* em geral. Portanto, o sujeito é a substância verdadeira, o ser ou a imediatez - que não tem fora de si a mediação, mas é a mediação mesma.

33 - [Dass das Vorgestellte] O representado se torna propriedade da pura consciência-de-si; mas essa elevação à universalidade

em geral não é ainda a formação cultural completa: é só um aspecto. O gênero de estudos dos tempos antigos difere do dos tempos modernos por ser propriamente a formação da consciência natural. Pesquisando em particular cada aspecto de seu ser-aí, e filosofando sobre tudo que se apresentava, o indivíduo se educava para a universalidade atuante em todos os aspectos do concreto. Nos tempos modernos, ao contrário, o indivíduo encontra a forma abstrata pronta. O esforço para apreendê-la e fazê-la sua é mais o jorrar-para-fora, não-mediatizado, do interior, e o produzir abreviado do universal, em vez de ser um brotar do universal a partir do concreto e da variedade do ser-aí. Por isso o trabalho atualmente não consiste tanto em purificar o indivíduo do modo sensível imediato, e em fazer dele uma substância pensada e pensante; consiste antes no oposto: mediante o suprassumir dos pensamentos determinados e fixos, efetivar e espiritualizar o universal.

No entanto é bem mais difícil levar à fluidez os pensamentos fixos, que o ser-aí sensível. O motivo foi dado acima: aquelas determinações têm por substância e por elemento de seu ser-aí o Eu, a potência do negativo ou a efetividade pura; enquanto as determinações sensíveis têm apenas a imediatez abstrata impotente, ou o ser como tal. Os pensamentos se tomam fluidos quando o puro pensar, essa *imediatez* interior, se reconhece como momento; ou quando a pura *certeza* de si mesmo abstrai de si. Não se abandona, nem se põe de lado; mas larga o [que há de] fixo em seu pôr-se a si mesma - tanto o fixo do concreto puro, que é o próprio Eu em oposição ao conteúdo distinto, quanto o fixo das diferenças, que postas no elemento do puro pensar partilham dessa incondicionalidade do Eu.

Mediante esse movimento, os puros pensamentos se tomam *conceitos*, e somente então eles são o que são em verdade: automovimentos, círculos. São o que sua substância é: essencialidades espirituais.

34 - [Diese Bewegung] Esse movimento das essencialidades puras constitui a natureza da cientificidade em geral. Considerado como conexão do conteúdo delas, é a necessidade e a expansão do mesmo num todo orgânico. O caminho pelo qual se atinge o conceito do saber toma-se igualmente, por esse movimento, um vir-a-ser necessário e completo. Assim essa preparação deixa de ser um filosofar casual que se liga a esses ou àqueles objetos, relações e pensamentos da consciência imperfeita, como os que o acaso traz consigo; ou que busca fundar o verdadeiro por raciocínios ziguezagueantes, conclusões e deduções de pensamentos determinados.

Ao contrário, esse caminho abarcará por seu movimento a mundanidade completa da consciência em sua necessidade.

35 - [*Eine solche*] Tal apresentação constitui, além disso, a primeira parte da ciência, porque o ser-aí do espírito, enquanto primeiro, não é outra coisa que o imediato ou o começo; mas o começo ainda não é seu retorno a si mesmo. O elemento do ser-aí imediato é, por isso, a determinidade pela qual essa parte da ciência se diferencia das outras. A alusão a essa diferença leva à discussão de alguns pensamentos estabelecidos que costumam apresentar-se a esse respeito.

36 - [*Das unmittelbare*] O ser-aí imediato do espírito - a consciência - tem os dois momentos: o do saber e o da objetividade, negativo em relação ao saber. Quando nesse elemento o espírito se desenvolve e expõe seus momentos, essa oposição recai neles, e então surgem todos como figuras da consciência. A ciência desse itinerário é a ciência da experiência que faz a consciência; a substância é tratada tal como ela e seu movimento são objetos da consciência. A consciência nada sabe, nada concebe, que não esteja em sua experiência, pois o que está na experiência é só a substância espiritual, e em verdade, como objeto de seu próprio Si. O espírito, porém, se torna objeto, pois é esse movimento de tornar-se um Outro - isto é, objeto de seu Si - e de supracumir esse ser-outro. Experiência é justamente o nome desse movimento em que o imediato, o não-experimentado, ou seja, o abstrato - quer do ser sensível, quer do Simples apenas pensado - se aliena e depois retorna a si dessa alienação; e por isso - como é também propriedade da consciência - somente então é exposto em sua efetividade e verdade.

37 - [*Die Ungleichheit*] A desigualdade que se estabelece na consciência entre o Eu e a substância - que é seu objeto - é a diferença entre eles, o negativo em geral. Pode considerar-se como falha dos dois, mas é sua alma, ou seja, é o que os move. Foi por isso que alguns dos antigos conceberam o vazio como o motor. De fato, o que conceberam foi o motor como o negativo, mas ainda não o negativo como o Si. Ora, se esse negativo aparece primeiro como desigualdade do Eu em relação ao objeto, é do mesmo modo desigualdade da substância consigo mesma. O que parece ocorrer fora dela - ser uma atividade dirigida contra ela - é o seu próprio agir; e ela se mostra [assim] ser essencialmente sujeito.

Quando a substância tiver revelado isso completamente, o espírito terá tornado seu ser-aí igual à sua essência: [então] é objeto

para si mesmo tal como ele é; e foi superado o elemento abstrato da imediatez e da separação entre o saber e a verdade. O ser está absolutamente mediatizado: é conteúdo substancial que também, imediatamente, é propriedade do Eu; tem a forma do Si, ou seja, é o conceito.

Neste ponto se encerra a Fenomenologia do Espírito. O que o espírito nela se prepara é o elemento do saber. Agora se expandem nesse elemento os momentos do espírito na forma da simplicidade, que sabe seu objeto como a si mesma. Esses momentos já não incidem na oposição entre o ser e o saber, separadamente; mas ficam na simplicidade do saber - são o verdadeiro na forma do verdadeiro, e sua diversidade é só diversidade de conteúdo. Seu movimento, que nesse elemento se organiza em um todo, é a Lógica ou Filosofia Especulativa.

38 - [*Weil nun jenes*] Uma vez que aquele sistema da experiência do espírito capta somente sua aparição, assim parece puramente negativo o processo que conduz através do sistema da experiência à ciência do verdadeiro que está na forma do verdadeiro. Alguém poderia querer ser dispensado do negativo enquanto falso e conduzido sem delongas à verdade; para que enredar-se com o falso? Já se falou acima [da opinião] de que se deve começar, logo de uma vez, com a ciência; vamos aqui responder a isso, a partir de [seu] ponto de vista sobre a natureza do negativo, [que toma] como o falso em geral. As representações a propósito impedem notavelmente o acesso à verdade. Assim teremos ocasião de falar sobre o conhecimento matemático, que o saber não-filosófico considera como o ideal que a filosofia deve esforçar-se para atingir, mas que até agora tentou sem êxito.

39 - [*Das Wahre und Falsche*] O verdadeiro e o falso pertencem aos pensamentos determinados que, carentes-de-movimento, valem como essências próprias, as quais, sem ter nada em comum, permanecem isoladas, uma em cima, outra embaixo. Contra tal posição deve-se afirmar que a verdade não é uma moeda cunhada, pronta para ser entregue e embolsada sem mais. Nem há um falso, como tampouco há um mal. O mal e o falso, na certa, não são malignos tanto como o demônio, pois deles se fazem sujeitos particulares (como aliás também do demônio). Como mal e falso, são apenas universais-, não obstante têm sua própria essencialidade, um em contraste com o outro.

O falso - pois só dele aqui se trata - seria o Outro, o negativo da substância, a qual é o verdadeiro, como conteúdo do saber. Mas

a substância mesma é essencialmente o negativo; em parte como diferenciação e determinação do conteúdo, em parte como um diferenciar *simples*, isto é, como Si e saber em geral. É bem possível saber falsamente. Saber algo falsamente significa que o saber está em desigualdade com sua substância. Ora, essa desigualdade é precisamente o diferenciar em geral, é o momento essencial. É dessa diferenciação que provém sua igualdade; e essa igualdade que-veio-a-ser é a verdade.

Mas não é a verdade como se a desigualdade fosse jogada fora, como a escória, do metal puro; nem tampouco como o instrumento que se deixa de lado quando o vaso está pronto; ao contrário, a desigualdade como o negativo, como o Si, está ainda presente ela mesma no verdadeiro como tal, imediatamente. Mas não se pode dizer por isso que o *falso* constitua um momento ou mesmo um componente do verdadeiro. Nesta expressão: "todo o falso tem algo de verdadeiro", os dois termos contam como azeite e água que não se misturam, mas só se unem exteriormente.

Não se devem mais usar as expressões de desigualdade onde o seu ser-outro foi suprassumido -justamente por causa da significação, para designar o momento do *completo ser-outro*. Assim como a expressão da *unidade* do sujeito e do objeto, do finito e do infinito, do saber e do pensamento etc. tem o inconveniente de significar que o sujeito, o objeto etc. são *fora de sua unidade*; e, portanto, na unidade não são o que sua expressão enuncia, do mesmo modo o falso é um momento da verdade, [mas] não mais como falso.

40 - [Der Dogmatismus] O *dogmatismo* - esse modo de pensar no saber e no estudo da filosofia - não é outra coisa senão a opinião de que o verdadeiro consiste numa proposição que é um resultado fixo, ou ainda, que é imediatamente conhecida. A questões como estas - Quando nasceu César? Que estádio era e quanto media? - deve-se dar uma resposta *nítida*. Do mesmo modo, é rigorosamente verdadeiro que no triângulo retângulo o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos. Mas a natureza de uma tal verdade (como a chamam) é diferente da natureza das verdades filosóficas.

41 - [In Ansehung der] No que concerne às verdades *históricas* - para mencioná-las brevemente - enquanto consideradas do ponto de vista exclusivamente histórico, admite-se sem dificuldade que dizem respeito ao ser-aí singular, a um conteúdo sob o aspecto

de sua contingência e de seu arbitrário; - determinações do conteúdo que não são necessárias.

Mas até mesmo verdades nuas, como as supracitadas em exemplo, não são sem o movimento da consciência-de-si. É preciso muito comparar para conhecer uma só delas; há que consultar livros ou pesquisar, seja de que maneira for. Ainda no caso de uma intuição imediata, só será tido como possuindo verdadeiro valor seu conhecimento junto com suas razões; embora o que realmente interesse seja seu resultado puro e simples.

42 - [Was die mathematischen] Quanto às verdades *matemáticas*, ainda seria menos tido como um geômetra quem soubesse os teoremas de Euclides *exteriormente*, sem conhecer suas demonstrações (ou conhecer *interiormente*, para exprimir-se por contraste). Também não seria considerado satisfatório o conhecimento da relação bem conhecida entre os lados do triângulo retângulo, se fosse adquirido medindo muitos triângulos retângulos. Mas a *essencialidade* da demonstração não tem ainda, mesmo no conhecimento matemático, a significação e a natureza de ser um momento do resultado mesmo; ao contrário, no resultado da demonstração some e desvanece. Sem dúvida, como resultado, o teorema é *reconhecido como um teorema verdadeiro*. Mas essa circunstância, que se acrescentou depois, não concerne ao seu conteúdo, mas só à relação para com o sujeito. O movimento da prova matemática não pertence àquilo que é objeto, mas é um agir *exterior* à Coisa.

Assim não é a natureza do triângulo retângulo que se decompõe tal como é representada na construção necessária à demonstração do teorema que exprime sua relação; todo o [processo de] produzir o resultado é um caminho e um meio do conhecimento.

Também no conhecimento filosófico o vir-a-ser do *ser-aí* como *ser-aí* difere do vir-a-ser da *essência* ou da natureza interior da coisa. Mas, primeiro, o conhecimento filosófico contém os dois, enquanto o conhecimento matemático só apresenta o vir-a-ser do *ser-aí*, isto é, do *ser* da natureza da Coisa no *conhecer* como tal. Segundo, o conhecimento filosófico unifica também esses dois movimentos particulares. O nascer interior, ou o vir-a-ser da substância, é inseparavelmente transitar para o exterior ou para o ser-aí; é ser para Outro. Inversamente, o vir-a-ser do ser-aí é o recuperar a si mesmo na essência. O movimento é assim o duplo processo e vir-a-ser do todo; de modo que cada momento põe ao mesmo tempo o outro, e por isso cada qual tem em si, como dois aspectos,

ambos os momentos; e eles, conjuntamente, constituem o todo, enquanto se dissolvem a si mesmos e se fazem momentos seus.

43 - [*Im mathematischen*] No conhecer matemático, a intelecção é para a Coisa um agir *exterior*; segue-se daí que a verdadeira Coisa é por ele alterada. O meio [desse conhecimento] - a construção e a demonstração - contém proposições verdadeiras; mas também se deve dizer que o conteúdo é falso. No exemplo acima, se desmembra o triângulo, e suas partes são articuladas em outras figuras que a construção faz nele surgir. Só no final se restabelece o triângulo, aquele de que justamente se tratava, mas que foi perdido de vista no processo [da demonstração], reduzido a peças que faziam parte de outras totalidades.

Vemos assim que também nesse ponto ressalta a negatividade do conteúdo, a qual devia ser chamada uma falsidade do conteúdo, com tanta razão como se chama falsidade o desvanecer dos pensamentos, que se tinham por fixos, no movimento do conceito.

44 - [*Die eigentliche*] Mas a falha própria desse conhecimento afeta tanto o conhecimento mesmo quanto a sua matéria em geral. No que toca ao conhecimento, não parece clara, à primeira vista, a necessidade da construção. Não deriva do conceito do teorema, mas é algo imposto: deve-se obedecer às cegas a prescrição de traçar justamente estas linhas, quando infinitas outras poderiam ser traçadas; sem nada mais saber, acreditar piamente que esse processo é adequado para a conduta da demonstração. Mais tarde se mostra também essa conformidade com o fim, que é só uma conformidade exterior, pelo motivo de que só se manifesta quando feita sua demonstração. Assim, essa demonstração toma um caminho que começa num ponto qualquer, sem se saber que relação tem com o resultado que deve provir. O curso da demonstração assume *estas* determinações e relações e deixa outras de lado, sem que imediatamente se possa ver qual a necessidade [disso]; uma finalidade exterior comanda esse movimento.

45 - [*Die Evidenz*] A matemática se orgulha e se pavoneia frente à filosofia - por causa desse conhecimento defeituoso, cuja *evidência reside* apenas na pobreza de seu *fim* e da deficiência de sua *matéria*; portanto, um tipo de evidência que a filosofia deve desprezar. O *fim* - ou o conceito - da matemática é a *grandeza*. Essa é justamente a relação inessencial carente-de-conceito. Por isso, o movimento do saber [matemático] passa por sobre a superfície, não toca a Coisa mesma, não toca a essência ou o conceito, e portanto não é um conceber. A *matéria*, onde a matemática preserva um

tesouro gratificante de verdades, é o *espaço* e o *uno*. O espaço é o ser-aí, no qual o conceito inscreve suas diferenças, como num elemento vazio e morto, no qual as diferenças são igualmente imóveis e sem vida. O *efetivo* não é algo espacial, como é tratado na matemática; com tal inefetividade, como são as coisas da matemática, não se ocupa nem a intuição sensível concreta nem a filosofia. Por conseguinte, nesse elemento inefetivo, só há também um Verdadeiro inefetivo; isto é, proposições mortas e rígidas. Em cada uma dessas proposições é possível parar; a seguinte recomeça tudo por sua conta, sem que a primeira se movesse até ela, e sem que assim surgisse uma conexão necessária através da natureza da Coisa mesma.

Além disso, em virtude daquele princípio ou elemento, o saber prossegue pela linha da *igualdade* - e nisso consiste o formal da evidência matemática. Com efeito o morto, porque não se move, não chega à diferença da essência nem à oposição essencial ou desigualdade - e portanto à passagem do oposto no oposto -, nem à passagem qualitativa, imanente; e nem ao movimento. Pois o que a matemática considera é somente a grandeza, a diferença inessencial: abstrai do fato de que é o conceito que divide o espaço em suas dimensões, e que determina as conexões entre as dimensões e dentro delas. Não considera, por exemplo, a relação da linha com a superfície, e quando compara o diâmetro do círculo com a periferia, choca-se contra a sua incomensurabilidade, quer dizer, uma relação do conceito, um infinito que escapa à sua determinação.

46 - [*Die immanente*] A matemática imanente, a que chamam de matemática pura, não põe o *tempo* como tempo, frente ao espaço, como a segunda matéria de sua consideração. A matemática aplicada trata de fato do tempo, do movimento e de várias outras coisas efetivas. Mas toma da experiência as proposições sintéticas, isto é, proposições sobre suas relações que são determinadas por meio de seu conceito, e só [com base] nessas pressuposições aplica suas fórmulas.

De tais proposições, a matemática aplicada oferece em abundância o que chama demonstrações: - como a do equilíbrio da alavanca e a da relação entre o espaço e o tempo no movimento da queda livre. Mas que sejam dadas e aceitas como demonstrações, prova apenas a grande necessidade da prova para o conhecimento, pois, quando não tem mais provas, valoriza até sua aparência vazia e ali encontra alguma satisfação. Uma crítica dessas demonstrações seria tão digna de nota quanto instrutiva: de um lado, por expurgar

a matemática dessas bijuterias, e, de outro lado, por mostrar seus limites, e, portanto, a necessidade de um outro saber.

No que concerne ao *tempo*, pensam que deve constituir a matéria da outra parte da matemática pura, em contrapartida com o espaço; mas o tempo é o próprio conceito aí-essente. O princípio da *grandeza* - a diferença carente-de-conceito -, e o princípio da *igualdade* - a unidade abstrata sem-vida - não são capazes de apreender o tempo, essa pura inquietude da vida e diferenciação absoluta. Assim, essa negatividade só se torna a segunda matéria do conhecimento matemático como paralisada, isto é, como o *uno*; *esse* conhecimento é um agir exterior, que reduz o automovimento à matéria; e nela possui então um conteúdo indiferente, exterior e sem-vida.

47- [Die Philosophie] A filosofia, ao contrário, não considera a determinação *inessencial*, mas a determinação enquanto essencial. Seu elemento e seu conteúdo não é o abstrato e o inefetivo, mas sim o *efetivo*, que se põe a si mesmo e é em si vivente: o ser-aí em seu conceito. É o processo que produz e percorre os seus momentos; e o movimento total constitui o positivo e sua verdade. Movimento esse que também encerra em si o negativo, que mereceria o nome de falso se fosse possível tratar o falso como algo de que se tivesse de abstrair. Ao contrário, o que deve ser tratado como essencial é o próprio evanescente; não deve ser tomado na determinação de algo rígido, cortado do verdadeiro, deixado fora dele não se sabe onde; nem tampouco o verdadeiro como um positivo morto jazendo do outro lado.

A aparição é o surgir e o passar que não surge nem passa, mas que é em si e constitui a efetividade e o movimento da vida da verdade. O verdadeiro é assim o delírio báquico, onde não há membro que não esteja ébrio; e porque cada membro, ao separar-se, também imediatamente se dissolve, *esse* delírio é ao mesmo tempo repouso translúcido e simples. Perante o tribunal desse movimento não se sustentam nem as figuras singulares do espírito, nem os pensamentos determinados; pois aí tanto são momentos positivos necessários; quanto são negativos e evanescentes.

Na *totalidade* do movimento, compreendido como [estado de] repouso, o que nele se diferencia e se dá um ser-aí particular é conservado como algo que se *rememora*, cujo ser-aí é o saber de si mesmo; como esse saber é também imediatamente ser-aí.

48 - [Von der Methode] Talvez pareça necessário indicar antes os pontos principais do *método* desse movimento, ou da

ciência. Mas seu conceito já se encontra no que foi dito, e sua apresentação autêntica pertence à Lógica, ou melhor, é a própria Lógica. Pois o método não é outra coisa que a estrutura do todo, apresentada em sua pura essencialidade. Porém, quanto às opiniões em voga até agora sobre o método, devemos ter consciência de que também o sistema das representações relativas ao método filosófico pertence a uma cultura desaparecida. Isso pode soar um tanto arrogante ou revolucionário - um tom de que me sinto bem distante. Porém deve-se observar que a opinião [corrente] já acha pelo menos *antiquado* todo o aparato científico oferecido pela matemática - explicações, divisões, axiomas, séries de teoremas e suas demonstrações, princípios com suas demonstrações e conclusões. Embora sua inutilidade não seja claramente entendida, contudo se faz pouco uso, ou nenhum, desse método: se não é em si desaprovado, também não é estimado. Ora, devemos ter essa pressuposição a respeito do excelente: de que seja aplicado e se faça amar.

Mas não é difícil perceber que essa maneira [de proceder] - expor uma proposição, defendê-la com argumentos, refutar o seu oposto com razões - não é a forma como a verdade pode manifestar-se. A verdade é seu próprio movimento dentro de si mesma; mas aquele método é o conhecer que é exterior à matéria. Por isso, como já notamos, é próprio da matemática e deve-se-lhe deixar, pois tem como princípio a relação de grandeza - relação carente-de-conceito -, e tem como matéria o espaço morto e o Uno igualmente morto. Mas esse método pode continuar a ser utilizado, de maneira mais livre - quer dizer, mais misturado com capricho e contingência - na vida cotidiana, na conversação e na informação histórica, que ficam mais na curiosidade que no conhecimento. Também um prefácio é mais ou menos isso.

A consciência na vida cotidiana tem, em geral, por seu conteúdo, conhecimentos, experiências, sensações de coisas concretas, e também pensamentos, princípios - o que vale para ela como um dado ou então como ser ou essência fixos e estáveis. A consciência, em parte, discorre por esse conteúdo; em parte, interrompe seu [dis]curso, comportando-se como um manipular do mesmo conteúdo, desde fora. Reconduz o conteúdo a algo que parece certo, embora seja só a impressão do momento; e a convicção fica satisfeita quando atinge um ponto de repouso já conhecido.

49 - [Wenn aber die] Mas se a necessidade do conceito exclui o caminho folgado da conversa racionante, como também o rígido procedimento do pedantismo científico, seu lugar, como acima lembramos, não deve ser tomado pelo não-método do pressenti-

mento e do entusiasmo, e pelo arbitrário do discurso profético que não só despreza aquela cientificidade, mas a cientificidade em geral.

50 - [*Ebensowenig ist*] O conceito da ciência surgiu depois que se elevou à sua significação absoluta aquela *forma triádica* que em Kant era ainda carente-de-conceito, morta, e descoberta por instinto. Assim, a verdadeira forma foi igualmente estabelecida no seu verdadeiro conteúdo. Não se pode, de modo algum, considerar como científico o uso daquela forma [triádica], onde a vemos reduzida a um esquema sem vida, a um verdadeiro fantasma. A organização científica [está aí] reduzida a uma tabela.

Já falamos acima desse formalismo de modo geral. Queremos agora expor mais de perto sua maneira de proceder. Julga que concebeu e exprimiu a natureza e a vida de uma figura, quando afirmou como predicado uma determinação do esquema; por exemplo, a subjetividade ou a objetividade, ou então o magnetismo, a eletricidade etc, a contração ou a expansão, o oeste ou o leste etc. Coisas semelhantes podem ser multiplicadas ao infinito, pois, nesse procedimento, cada determinação ou figura pode ser reutilizada em outra, como forma ou momento do esquema; e cada uma, agradecida, pode prestar o mesmo serviço à outra. É um círculo de reciprocidades, através do qual não se experimenta o que seja a Coisa mesma, nem o que seja uma nem a outra. Aí se aceitam, por um lado, determinações sensíveis da intuição vulgar, que de certo devem *significar* algo diverso do que dizem; e, por outro lado, o que é em si *significante*, as determinações puras do pensamento - como sujeito, objeto/substância, causa, universal etc. - são aplicadas tão sem reflexão e sem crítica como na vida cotidiana. Do mesmo modo [se fala de] força e fraqueza, expansão e contração, de tal forma que aquela metafísica é tão a-científica quanto essas representações sensíveis.

51 - [*Statt des inneren*] Em vez da vida interior e do automovimento de seu ser-aí, essa simples determinidade da intuição - quer dizer, aqui: do saber sensível - se exprime conforme uma analogia superficial. Chama-se *construção* essa aplicação vazia e exterior da fórmula. A tal formalismo toca a mesma sorte de qualquer formalismo. Deve ser bem obtusa a cabeça em que não se possa inculcar, num quarto de hora, a teoria das doenças astênicas, estênicas/e indiretamente astênicas e outros tantos métodos de cura. E como não esperar, com tal ensino, em pouco tempo transformar um curandeiro em doutor? O formalismo da filosofia da natureza pode ensinar que a inteligência é a eletricidade, ou que o animal é o nitrogênio, ou então *igual* ao sul ou ao norte; ou representar isso

tão cruamente como aqui se exprime, ou temperá-lo com mais terminologia. A incompetência poderá sentir-se atônita ante uma força tal que congrega aparências tão distantes uma da outra; ante a violência que sofre o pacato mundo sensível através dessa vinculação que lhe dá assim a aparência de um conceito - embora sem exprimir o que há de mais importante: o conceito mesmo ou o significado da representação sensível.

A incompetência poderá também inclinar-se ante tão profunda genialidade, alegrar-se com a clareza de tais determinações que substituem o conceito abstrato por algo intuitivo e o tornam mais agradável; e felicitar-se por sentir uma afinidade de alma com tão soberana façanha. O truque de tal sabedoria é tão depressa aprendido como é fácil de aplicar; mas sua repetição, quando já está conhecido, é tão insuportável como a repetição de um truque de prestidigitação já descoberto.

O instrumento desse monótono formalismo não é mais difícil de manejar que a paleta de um pintor sobre a qual só houvesse duas cores, digamos, o vermelho e o verde, usadas conforme se exigisse para colorir a tela, pintando com uma delas cenas históricas, e, com a outra, paisagens. Difícil decidir o que é maior: a sem-cerimônia com que se pinta tudo que há no céu, na terra e nos infernos com tal sopa de tintas; ou a vaidade pela excelência desse meio-universal: uma coisa serve de apoio à outra. Revestindo tudo o que é celeste e terrestre, todas as figuras naturais e espirituais com um par de determinações do esquema universal, e dessa maneira organizando tudo - o que esse método produz não é nada menos que um "Informe Claro Como o Sol"*** sobre o organismo do universo, isto é, uma tabela semelhante a um esqueleto, com cartõezinhos colados, ou uma prateleira de latas com suas etiquetas penduradas num armazém. A tabela é tão clara quanto os exemplos acima; mas como no esqueleto a carne e o sangue foram retirados dos ossos, e como nas latas estão escondidas coisas sem vida, assim também na tabela a essência viva da Coisa está abandonada ou escondida.

Já se fez notar que esse procedimento termina numa pintura absolutamente unicolor porque, ao envergonhar-se das diferenças do esquema, as submerge como se pertencessem à reflexão, na

*** Alusão a um título de Ficht: *Sonnenldarer Bericht...* [1801].

vacuidade do absoluto, de modo que se estabeleça a pura identidade, o branco sem-forma. Essa monocromia do esquema e de suas determinações sem vida, essa identidade absoluta e o passar de uma coisa para outra, tudo isso é igualmente entendimento morto e igualmente conhecimento exterior.

52 - [Das Vortreffliche] Mas o excelente não pode escapar ao destino de tornar-se assim sem-vida e sem espírito, esfolado desse modo por um saber carente-de-vida e pela vaidade dele. Mais ainda: tem de reconhecer nesse mesmo destino o poder que o excelente exerce sobre as almas, se não sobre os espíritos e também o aprimoramento em direção da universalidade e determinidade da forma, em que sua perfeição consiste; somente ela possibilita que essa universalidade seja usada superficialmente.

53 - [Die Wissenschaft] A ciência só se permite organizar mediante a própria vida do conceito: nela, a determinidade que do esquema é aplicada exteriormente ao ser-aí, constitui a alma semovente do conteúdo pleno. O movimento do essente consiste de um lado, em tornar-se um Outro, e, assim, seu próprio conteúdo imanente; de outro lado, o essente recupera em si esse desenvolvimento ou esse seu ser-aí. Isto é, faz de si mesmo um momento e se simplifica em direção à determinidade. A *negatividade* é nesse movimento o diferenciar e o pôr do *ser-aí*; e é, nesse retornar a si, o vir-a-ser da *simplicidade determinada*. Dessa maneira, o conteúdo mostra que sua determinidade não é recebida de um outro e pregada nele; mas antes, é o conteúdo que se outorga a determinidade e se situa, de per si, em um momento e em um lugar do todo.

O entendimento tabelador guarda para si a necessidade e o conceito do conteúdo: [tudo] o que constitui o concreto, a efetividade e o movimento vivo da coisa que classifica. Ou melhor - não é que o guarde para si, mas o desconhece; pois se tivesse essa perspicácia, bem que a mostraria. Na verdade, nem sequer conhece sua necessidade, aliás renunciaria a seu esquematizar ou pelo menos só o tomaria por uma indicação-do-conteúdo. De fato tal procedimento só fornece uma indicação-do-conteúdo, e não o conteúdo mesmo.

Uma determinidade, tal como o magnetismo, por exemplo em si concreta ou efetiva, é reduzida a algo morto, pois só é tomada como predicado de outro ser-aí, e não como vida imanente desse ser-aí; ou seja, como o que tem nele sua autoprodução íntima e peculiar, e sua exposição. Levar a cabo essa tarefa suprema - isso o entendimento formal deixa para os Outros. Em vez de penetrar

no conteúdo imanente da coisa, o entendimento lança uma vista geral sobre o todo, e vem pairar sobre um ser-aí singular do qual fala; quer dizer, não o enxerga de modo nenhum.

Entretanto o conhecimento científico requer o abandono à vida do objeto; ou, o que é o mesmo, exige que se tenha presente e se exprima a necessidade interior do objeto. Desse modo, indo a fundo em seu objeto, esquece aquela vista geral que é apenas a reflexão do saber sobre si mesmo a partir do conteúdo. Contudo, submerso na matéria e avançando no movimento dela, o conhecimento científico retorna a si mesmo; mas não antes que a implementação ou o conteúdo, retirando-se em si mesmo e simplificando-se rumo à determinidade, se tenha reduzido a *um* dos aspectos de um ser-aí, e passado à sua mais alta verdade. Através desse processo, o todo simples, que não enxergava a si mesmo, emerge da riqueza em que sua reflexão parecia perdida.

54 - [Dadurch überhaupt] Por este motivo em geral, que a substância é nela mesma sujeito, como acima foi dito, todo o seu conteúdo é sua própria reflexão sobre si. O subsistir ou a substância de um ser-aí é a igualdade-consigo mesmo, já que sua desigualdade consigo seria sua dissolução. Porém a igualdade-consigo-mesmo é a pura abstração; mas esta é o *pensar*. Quando digo: *qualidade*, digo a determinidade simples; por meio da qualidade, um ser-aí é diferente de um outro, ou seja, é um ser-aí; é para si mesmo ou subsiste por meio dessa simplicidade consigo mesmo. Mas por isso é essencialmente o *pensamento*.

Aqui se conceitua que o ser é pensar; aqui incide a intuição que trata de evitar o discurso - habitual e carente-de-conceito - da identidade entre o pensar e o ser. Ora, uma vez que o subsistir do ser-aí é a igualdade-consigo-mesmo ou a pura abstração, ele é a abstração de si por si mesmo, ou é sua desigualdade consigo e sua dissolução - sua própria interioridade e sua retomada em si mesmo - seu vir-a-ser.

Devido a essa natureza do essente, e à medida que o essente tem tal natureza para o saber, este não é uma atividade que manipule o conteúdo como algo estranho, nem é a reflexão sobre si, partindo do conteúdo. A ciência não é um certo idealismo que se introduziu em lugar do dogmatismo da *afirmação*, como o *dogmatismo da asseveração* ou *dogmatismo da certeza de si mesmo*. Mas, enquanto o saber vê seu conteúdo retornar à sua própria interioridade, é antes sua atividade que nele está imersa, por ser tal atividade o Si imanente do conteúdo; ela ao mesmo tempo retorna

a si, pois é a pura igualdade-consigo-mesma no ser-outro. Assim, a atividade do saber é a astúcia que, parecendo subtrair-se à atividade, vê como a determinidade e sua vida concreta constituem um agir que se dissolve e se faz um momento do todo; justamente onde acredita ocupar-se de sua própria conservação e de seu interesse particular.

55 - [Wenn oben die] Apresentamos acima a significação do *entendimento* do lado da consciência-de-si da substância. Mas, pelo que se disse agora, está clara sua significação segundo a determinação da substância como essente. O ser-aí é qualidade, determinidade igual-a-si-mesma ou simplicidade determinada, pensamento determinado: esse é o entendimento do ser-aí. Por isso o ser-aí é o "nous" e foi como tal que *Anaxágoras* reconheceu primeiro a essência. Seus sucessores conceberam mais determinadamente a natureza do ser-aí como "eidos" ou "idea", isto é, *universalidade determinada, espécie*. A expressão espécie parece talvez demasiado vulgar e pequena demais para as idéias, para o belo, o sagrado, o eterno, que pululam no tempo atual. Mas, de fato, a idéia não exprime nem mais nem menos que espécie. Ora, vemos hoje com frequência que é desprezada uma expressão que designa um conceito de maneira determinada, enquanto se prefere outra que envolve de névoa o conceito e assim ressoa mais edificante, talvez apenas porque pertence a um idioma estrangeiro.

Precisamente pelo motivo de ser determinado como espécie, o ser-aí é pensamento simples: o "nous", a simplicidade, é a substância. Graças à sua simplicidade e igualdade-consigo-mesma, a substância aparece como firme e estável. Porém essa igualdade-consigo-mesma é também negatividade, e por isso aquele ser-aí fixo procede à sua própria dissolução. A determinidade, de início, aparenta ser apenas porque se refere a *Outro*; e seu movimento, imposto por uma potência estranha. Mas o que está precisamente contido naquela *simplicidade* do pensar é que a determinidade tem em si mesma o seu ser-outro e que é automovimento; pois tal simplicidade é o pensamento que a si mesmo se move e se diferencia: é a própria interioridade, o puro *conceito*. Portanto, a *inteligibilidade* é, desse modo, um vir-a-ser; e enquanto é esse vir-a-ser, é a *racionalidade*.

56 - [In diese Natur] A natureza do que é está em ser, no seu próprio ser, seu conceito: nisso consiste a *necessidade lógica* em geral. Só ela é o racional ou o ritmo do todo orgânico: é tanto o *saber* do conteúdo quanto o conteúdo é conceito e essência; ou seja, só a necessidade lógica é o *especulativo*. A figura concreta,

movendo-se a si mesma, faz de si uma determinidade simples; com isso se eleva à forma lógica e é, em sua essencialidade. Seu ser-aí concreto é apenas esse movimento, e é ser-aí lógico, imediatamente. É, pois, inútil aplicar de fora o formalismo ao conteúdo concreto; [pois] esse conteúdo é nele mesmo o passar ao formalismo. Mas [então] o formalismo deixa de ser formalismo, porque a forma é o vir-a-ser inato do próprio conteúdo concreto.

57 - [Diese Natur der] Essa natureza do método científico - por um lado, ser inseparável do conteúdo, e, por outro lado, determinar seu ritmo próprio por si mesmo - tem sua apresentação propriamente dita na filosofia especulativa, como já foi lembrado.

O que foi dito aqui exprime certamente o conceito, mas não tem mais valor que uma asserção antecipada. Sua verdade não se situa nessa exposição, parcialmente narrativa. Por isso mesmo, não pode ser refutada pela asserção contrária: "de que não é assim, mas dessa ou daquela maneira"; nem trazendo à lembrança e narrando representações costumeiras como verdades bem conhecidas e estabelecidas; nem apresentando e asseverando algo novo, tirado do escrínio da intuição divina interior. Frente ao desconhecido, a primeira reação do saber costuma ser um acolhimento desses; para salvaguardar sua liberdade e perspicácia, e a própria autoridade frente à autoridade estranha (pois o que se apreende pela primeira vez parece ter essa forma); mas também para evitar essa aparência ou espécie de vergonha que reside no fato de aprender alguma coisa. Do mesmo modo, no caso de acolhimento favorável do desconhecido, a reação da mesma espécie consiste no que foram, em outra esfera, o discurso e a ação ultra-revolucionários.

[IV]

58 - [Worauf es deswegen] Por conseguinte, o que importa no *estudo da ciência* é assumir o esforço tenso do conceito. A ciência exige atenção ao conceito como tal, às determinações simples, por exemplo, do *ser-em-si*, do *ser-para-si*, da *igualdade-consigo-mesmo* etc, já que esses são puros automovimentos tais que se poderiam chamar de almas, se não designasse seu conceito algo mais elevado que isso. Para o hábito de guiar-se por representações é molesta a interrupção que o conceito nelas introduz; sucede o mesmo com o pensar formal que raciocina ziguezagueando entre pensamentos inefetivos.

Esse hábito *merece* o nome de pensamento material, de consciência contingente, imersa somente no conteúdo material, para a qual é custoso ao mesmo tempo elevar da matéria seu próprio Si e permanecer junto a si. Ao contrário, o outro modo de pensar, o raciocinar, é a liberdade [desvinculada] do conteúdo, é a vaidade [exercendo-se] sobre ele. Exige-se da vaidade o esforço de abandonar tal liberdade; e, em vez de ser o princípio motor arbitrário do conteúdo, mergulhar essa liberdade nele, fazer que se mova conforme sua própria natureza, isto é, através do Si como seu próprio conteúdo; e contemplar esse movimento.

Renunciar a suas próprias incursões no ritmo imanente do conteúdo; não interferir nele através de seu arbítrio e de sabedoria adquirida alhures, - eis a discricção que é, ela mesma, um momento essencial da atenção ao conceito.

59 - [*Es sind an dem*] Na atitude raciocinante, dois aspectos devem ser ressaltados - aspectos segundo os quais o pensamento conceituai é o seu oposto. De uma parte, o procedimento raciocinante se comporta negativamente em relação ao conteúdo aprendido; sabe refutá-lo e reduzi-lo a nada. Essa intelecção de que o conteúdo não é assim é algo puramente *negativo*: é o ponto terminal que a si mesmo não ultrapassa rumo a novo conteúdo, mas para ter de novo um conteúdo, deve arranjar *outra* coisa, seja donde for. E a reflexão no Eu vazio, a vaidade do seu saber.

Essa vaidade não exprime apenas que esse conteúdo é vão, mas também que é vã essa intelecção, por ser o negativo que não enxerga em si o positivo. Por conseguinte, uma vez que não ganha como conteúdo sua negatividade, essa reflexão, em geral, não está na Coisa, mas passa sempre além dela; desse modo, com a afirmação do vazio, se afigura estar sempre mais avançada que uma intelecção rica-de-conteúdo. Ao contrário, como já foi mostrado, no pensar conceituai o negativo pertence ao conteúdo mesmo e - seja como seu movimento *imanente* e sua determinação, seja como sua *totalidade* - é o positivo. O que surge desse movimento, apreendido como resultado, é o negativo *determinado* e portanto é igualmente um conteúdo positivo.

60 - [*In Ansehung dessen*] Tendo porém em vista que o pensamento raciocinante tem um conteúdo, constituído por representações ou por pensamentos - ou por uma mescla de ambos -, ele possui outro aspecto que lhe dificulta o conceber. Sua natureza característica está estreitamente vinculada à essência da idéia indi-

cada acima, ou melhor, a exprime tal qual se manifesta como o movimento que é o apreender pensante.

No seu comportamento negativo, que acabamos de ver, o próprio pensar raciocinante é o Si ao qual o conteúdo retoma; porém, no seu conhecer positivo, o Si é um *sujeito* representado, com o qual o conteúdo se relaciona como acidente e predicado. Esse sujeito constitui a base à qual o predicado está preso, e sobre a qual o movimento vai e vêm. No pensamento conceituai o sujeito comporta-se de outra maneira. Enquanto o conceito é o próprio Si do objeto, que se apresenta como *seu vir-a-ser*, não é um sujeito inerte que sustenha imóvel os acidentes; mas é o conceito que se move, e que retoma em si suas determinações.

Nesse movimento subverte-se até aquele sujeito inerte: penetra nas diferenças e no conteúdo, e em vez de ficar frente a frente com a determinidade, antes a constitui: isto é, constitui o conteúdo diferenciado como também o seu movimento. Assim, a base firme, que o raciocinar tinha no sujeito inerte, vacila; e é somente esse movimento que se torna o objeto.

O sujeito, que implementa seu conteúdo, deixa de passar além dele, e não pode ter mais outros predicados e acidentes. Inversamente, a dispersão do conteúdo é, por isso, reunida sob o Si: o conteúdo não é o universal que, livre do sujeito, pudesse convir a muitos. Assim o conteúdo já não é, na realidade, o predicado do sujeito, mas é a substância: é a essência ou o conceito do objeto do qual se fala. O pensar representativo tem essa natureza de percorrer acidentes e predicados; e com razão os ultrapassa, por serem apenas predicados e acidentes. Mas agora é freado em seu curso, pois o que na proposição tem a forma de um predicado é a substância mesma: sofre o que se pode representar como um contrachoque. Tendo começado do sujeito, como se esse ficasse no fundamento em repouso, descobre que - à medida que o predicado é antes a substância - o sujeito passou para o predicado, e por isso foi suprassumido; e enquanto o que parece ser predicado se tornou uma massa inteira e independente, o pensamento já não pode vagarear livremente por aí, mas fica retido por esse lastro.

Aliás, o sujeito é, de início, posto como o Si fixo e *objetivo*, donde o movimento necessário passa à variedade das determinações ou dos predicados. Aqui entra, no lugar daquele sujeito, o próprio Eu que-sabe - vínculo dos predicados com o sujeito que é seu suporte. Mas enquanto o primeiro sujeito entra nas determinações mesmas e é sua alma, o segundo sujeito - isto é, o Eu

que-sabe - encontra ainda no predicado aquele primeiro sujeito, quando julgava já ter liquidado com ele, e queria retornar a si mesmo para além dele. Em vez de ser o agente no movimento do predicado - como o raciocinar sobre qual predicado deve ser atribuído ao sujeito -, deve, antes, haver-se com o Si do conteúdo; não deve ser para si, mas em união com ele.

61 - [*Formell kann das*] Formalmente pode exprimir-se assim o que foi dito: a natureza do juízo e da proposição em geral - que em si inclui a diferença entre sujeito e predicado - é destruída pela proposição especulativa; e a proposição da identidade, em que a primeira se transforma, contém o contrachoque na relação sujeito-predicado.

O conflito entre a forma de uma proposição em geral e a unidade do conceito que a destrói é semelhante ao que ocorre no ritmo entre o metro e o acento. O ritmo resulta do balanceamento dos dois e de sua unificação. Assim também, na proposição filosófica, a identidade do sujeito e do predicado não deve anular sua diferença expressa pela forma da proposição; mas antes, sua unidade deve surgir como uma harmonia. A forma da proposição é a manifestação do sentido determinado ou do acento, o qual diferencia o conteúdo que o preenche; porém a *unidade* em que esse acento expira está em que o predicado exprime a substância e em que o próprio sujeito incida no universal.

62 - [*Um das Gesagte*] Para esclarecer com exemplos o que vai dito, na proposição "*Deus é o ser*" o predicado é o ser: tem uma significação substancial na qual o sujeito se dissolve. Aqui "*ser*" não deve ser predicado, mas a essência; por isso parece que, mediante a posição da proposição, Deus deixa de ser o que é - a saber, sujeito fixo. O pensar, em vez de progredir na passagem do sujeito ao predicado, se sente, com a perda do sujeito, antes freado e relançado ao pensamento do sujeito, pois esse lhe faz falta. Ou seja: o próprio predicado sendo expresso como um sujeito, como o ser, como a *essência* que esgota a natureza do sujeito, o pensar encontra também o sujeito imediatamente no predicado. Então, o pensar está ainda nas profundezas do conteúdo, ou, ao menos, tem presente a exigência de nele se aprofundar; em lugar de manter a livre posição do raciocinar que no predicado vai para si mesmo.

Assim, quando se diz: "*o efetivo é o universal*", o efetivo, como sujeito, some no seu predicado. O universal não deve ter somente a significação do predicado, de modo que a proposição exprima que o efetivo seja universal - mas o universal deve exprimir a

essência do efetivo. Perde assim o pensar seu firme solo objetivo, que tinha no sujeito, quando [estando] no predicado é recambiado ao sujeito, e no predicado não é a si que retorna, e sim ao sujeito do conteúdo.

63 - [*Auf diesem ungewohnten*] As queixas sobre a incompreensibilidade das obras filosóficas se devem sobretudo a esse freio insólito, quando partem de pessoas que aliás têm nível de instrução adequado para compreendê-las. Vemos, no que foi dito, o motivo de uma censura bem específica e freqüente, de que os escritos filosóficos devem ser lidos mais de uma vez antes de serem compreendidos - censura que deve conter algo de irrefutável e definitivo ao ponto que, se fosse comprovada, não admitiria réplica. Mas, do que acima foi dito, essa questão está situada com clareza. A proposição filosófica, por ser proposição, evoca a idéia da relação costumeira entre sujeito e predicado, e do procedimento habitual do saber. Tal procedimento e a idéia a seu respeito são destruídos pelo conteúdo filosófico; a opinião [corrente] experimenta que se entendia outra coisa e não o que ela supunha; e essa correção, do que opinava, obriga o saber a voltar à proposição e a compreendê-la agora diversamente.

64 - [*Eine Schwierigkeit*] Uma dificuldade a evitar é a mistura do modo especulativo e do modo raciocinante quando o que se diz do sujeito, ora tem a significação de seu conceito, ora tem apenas a significação de seu predicado ou acidente. Um procedimento estorva o outro, e só conseguirá plasticidade aquela exposição filosófica que excluir rigorosamente a maneira como habitualmente são relacionadas as partes de uma proposição.

65 - [*In der Tat*] De fato, o pensar não especulativo tem também seu direito, que é válido mas não é levado em conta no modo da proposição especulativa. A suprassunção da forma da proposição não pode ocorrer só de maneira *imediata*, nem mediante o puro conteúdo da proposição. No entanto, esse movimento oposto necessita ter expressão: não deve ser apenas aquela freagem interior, mas esse retornar do conceito a si tem de ser *apresentado*.

Esse movimento - que constitui o que a demonstração aliás devia realizar - é o movimento dialético da proposição mesma. Só ele é o Especulativo *efetivo*, e só o seu enunciar é exposição especulativa. Como proposição, o especulativo é somente a freagem *interior*, o retomo *não aí-essente* da essência a si mesma. Por isso, vemos que as exposições filosóficas com freqüência nos remetem a essa intuição *interior*, e desse modo ficamos privados dessa

exposição dialética que reclamávamos. *A proposição deve* exprimir o *que* é o verdadeiro; mas essencialmente, o verdadeiro é o sujeito: e como tal é somente o movimento dialético, esse caminhar que a si mesmo produz, que avança e que retorna a si. Em qualquer outro conhecer, a demonstração constitui esse lado da expressão da interioridade. Porém, desde que a dialética foi separada da demonstração, o conceito da demonstração filosófica de fato se perdeu.

66 - [*Es kann hierüber*] Pode-se lembrar a respeito que o movimento dialético tem igualmente proposições como partes ou elementos seus: a dificuldade indicada parece assim voltar sempre, e ser uma dificuldade da Coisa mesma. É semelhante ao que sucede na demonstração ordinária: os fundamentos que utiliza precisam por sua vez de uma fundamentação, e assim por diante até o infinito. Mas essa forma de fundar e de condicionar pertence àquele demonstrar que é diferente do movimento dialético; portanto, pertence ao conhecer exterior. No que toca ao movimento dialético, seu elemento é o conceito puro, e por isso tem um conteúdo que em si mesmo é absolutamente sujeito. Assim, nenhum conteúdo ocorre que se comporte ao modo de um sujeito posto como fundamento, e ao qual advenha sua significação como um predicado: a proposição, imediatamente, é só uma forma vazia. Excetuando o Si intuído sensivelmente ou representado, é sobretudo o nome como nome que indica o sujeito puro, o Uno vazio e carente-de-conceito. Por esse motivo pode ser útil, por exemplo, evitar o nome "*Deus*", porque essa palavra não é, ao mesmo tempo, imediatamente conceito, mas o nome propriamente dito: o repouso fixo do sujeito que está no fundamento. Ao contrário, por exemplo, o ser, o uno a singularidade, o sujeito etc. designam eles mesmos imediatamente também conceitos.

Aliás, se forem enunciadas verdades especulativas sobre aquele sujeito, seu conteúdo carece de conceito imanente, pois o sujeito só *está* presente como sujeito em repouso, e por essa circunstância tais verdades recebem facilmente a forma de mera edificação. Sob esse aspecto também o obstáculo reside no hábito de entender, segundo a forma da proposição, o predicado especulativo, e não como conceito ou essência; e pode aumentar ou diminuir por culpa da própria exposição filosófica. A apresentação, fiel à visão da natureza do especulativo, deve manter a forma dialética e nada incluir a não ser na medida que é concebido e que é o conceito.

67 - [*So sehr als das*] Constitui um obstáculo ao estudo da filosofia, tão grande quanto a atitude raciocinante, a presunção -

que não raciocina - das verdades feitas. Seu possuidor não acha preciso retornar sobre elas, mas as coloca no fundamento, e acredita que não só pode exprimi-las, mas também julgar e condenar por meio delas. [Vendo as coisas] por esse lado, é particularmente necessário fazer de novo do filosofar uma atividade séria. Para se ter qualquer ciência, arte, habilidade, ofício, prevalece a convicção da necessidade de um esforço complexo de aprender e de exercitar-se. De fato, se alguém tem olhos e dedos e recebe couro e instrumentos, nem por isso está em condições de fazer sapatos. Ao contrário, no que toca à filosofia, domina hoje o preconceito de que qualquer um sabe imediatamente filosofar e julgar a filosofia, pois tem para tanto padrão de medida na sua razão natural - como se não tivesse também em seu pé a medida do sapato.

Parece mesmo que se põe a posse da filosofia na falta de conhecimentos e de estudo; e que a filosofia acaba quando eles começam. Com frequência se toma a filosofia por um saber formal e vazio de conteúdo. Não se percebe que tudo quanto é verdade conforme o conteúdo - em qualquer conhecimento ou ciência - só pode merecer o nome de verdade se for produzido pela filosofia. Embora as outras ciências possam, sem a filosofia, com o pensamento raciocinante pesquisar quanto quiserem, elas não são capazes de possuir em si nem vida, nem espírito, nem verdade sem a filosofia.

68- [*In Ansehung der*] No que concerne à filosofia autêntica - esse longo caminho da cultura, esse movimento tão rico quanto profundo através do qual o espírito alcança o saber -, vemos que são considerados equivalentes perfeitos e ótimos sucedâneos seus a revelação imediata do divino ou o bom senso comum. É algo assim como se faz publicidade da chicória como bom sucedâneo do café.

Não é nada agradável ver a ignorância e a grosseria, sem forma nem gosto - incapazes de fixar o pensamento numa proposição abstrata sequer, e menos ainda no conjunto articulado de várias proposições -, garantindo que são, ora a expressão da liberdade e da tolerância do pensar, ora a genialidade. Genialidade que, como hoje grassa na filosofia, antes grassava igualmente na poesia, como é notório. Porém, quando tinha sentido o produzir de tal genialidade em lugar de poesia, o que engendrava era uma prosa trivial; ou, se saía para além da prosa, discursos desvairados. Assim, hoje, um filosofar natural que se julga bom demais para o conceito, e devido à falta de conceito se tem em conta de um pensar intuitivo e poético, lança no mercado combinações caprichosas de uma força de imaginação somente desorganizada por meio do pensamento -

imagens que não são carne nem peixe; que nem são poesia nem filosofia.

69 - [*Dagegen im ruhigeren*] Em contrapartida, deslizando no leito tranqüilo do bom senso, o filosofar natural fornece no máximo uma retórica de verdades banais. Quando lhe objetam a insignificância de suas verdades, então replica asseverando que o sentido e o conteúdo estão presentes no seu coração, e devem estar presentes também no coração dos outros. Acredita que, com a inocência do coração, a pureza da consciência e coisas semelhantes já disse a última palavra; contra ela não cabe objeção alguma; além dela nada se pode exigir. Porém o que se deveria fazer era não deixar que o melhor ficasse no mais íntimo, mas trazê-lo desse poço à luz do dia.

Eis um esforço que poderia ser poupado: produzir verdades últimas desse tipo, porque desde muito se encontram, por exemplo, no catecismo, nos provérbios populares etc. Não é difícil apreender tais verdade em sua indeterminidade e em sua distorção, nem muitas vezes mostrar na sua consciência e à sua consciência exatamente o oposto. Mas quando essa consciência tenta arrancar-se à confusão que nela se armou, cai numa nova confusão, e protesta dizendo que indiscutivelmente é assim ou assim, e que tudo o mais é *sofistaria*. Sofistaria é uma palavra-de-ordem do senso comum contra a razão cultivada; do mesmo modo que a ignorância filosófica caracterizou a filosofia, de uma vez por todas, como "*devaneios*".

Enquanto o senso-comum recorre ao sentimento, - seu oráculo interior - descarta quem não está de acordo com ele. Deve deixar claro que não tem mais nada a dizer a quem não encontra e não sente em si o mesmo; em outras palavras, calca aos pés a raiz da humanidade. Pois a natureza da humanidade é tender ao consenso com outros, e sua existência reside apenas na comunidade instituída das consciências. O anti-humano, o animalesco, consiste em ficar no estágio do sentimento, e em só poder comunicar-se através do sentimento.

70 - [*Wenn nach einem*] Caso se indague por uma "via regia" para a ciência, não seria possível indicar nenhuma mais cômoda que a de abandonar-se ao bom senso, e no mais, para andar junto com seu tempo e com a filosofia, ler recensões de obras filosóficas. Ler até mesmo seus primeiros parágrafos, que proporcionam os princípios universais dos quais depende tudo, e os prefácios que, junto com a informação histórica, também oferecem uma apreciação a qual, justamente por ser apreciação, paira por cima do que é

apreciado. Esse caminho ordinário se faz com roupas de casa; porém o sentimento elevado do eterno, do sagrado, do infinito, veste trajes sacerdotais para percorrer um caminho que já é, ele próprio, o ser imediato no centro, a genialidade de profundas idéias originais, e os relâmpagos sublimes do pensamento. Como porém tal profundidade ainda não revela a fonte da essência, esses raios não são ainda o empíreo. Os pensamentos verdadeiros e a inteligência científica só se alcançam no trabalho do conceito. Só ele pode produzir a universalidade do saber, que não é a indeterminação e a miséria correntes do senso comum, mas um conhecimento cultivado e completo; não é a universalidade extraordinária dos dotes da razão que se corrompe pela preguiça e soberba do gênio; mas sim, é a verdade que se desenvolveu até sua forma genuína, e é capaz de ser a propriedade de toda a razão consciente-de-si.

71 - [*Indem ich das*] É pois no automovimento do conceito que eu situo a razão de existir da ciência. Vale observar que parecem longe, e mesmo totalmente opostas a esse modo de ver, as representações de nosso tempo sobre a natureza e o caráter da verdade, nos pontos já tocados e em outros. Essa observação parece não prometer aceitação favorável à tentativa de apresentar o sistema da ciência nessa determinação [de automovimento do conceito].

Mas, segundo entendo, muitas vezes já se colocou em seus mitos, sem valor científico, a excelência da filosofia de Platão. Também houve tempos, que até se chamaram "tempos de misticismo visionário" quando a filosofia de Aristóteles era estimada por sua profundidade especulativa, e o Parmênides de Platão, de certo a maior obra-prima da dialética antiga, era tido como a verdadeira revelação e a *expressão positiva da vida divina*. Mesmo então, apesar das muitas perturbações que o *êxtase* produzia, de fato esse êxtase mal entendido não devia ser outra coisa que o *conceito puro*.

Penso, aliás, que tudo que há de excelente na filosofia de nosso tempo coloca seu próprio valor na cientificidade; e embora outros pensem diversamente, de fato, só pela cientificidade a filosofia se faz valer. Então, posso esperar que essa tentativa de reivindicar a ciência para o conceito, e de apresentá-la nesse seu elemento próprio, há de abrir passagem por meio da verdade interior da Coisa. Devemos estar persuadidos que o verdadeiro tem a natureza de eclodir quando chega o seu tempo, e só quando esse tempo chega se manifesta; por isso nunca se revela cedo demais nem encontra um público despreparado. Também devemos vencer-nos de que o indivíduo precisa desse resultado para se confirmar no que para ele é ainda sua causa solitária, e para

experimentar como algo universal a convicção que, de início, só pertence à particularidade.

Nesse ponto, porém, com frequência há que distinguir entre o público e aqueles que se dão como seus representantes e porta-vozes. O público se comporta de modo diverso e mesmo oposto ao de seus intérpretes, sob muitos aspectos. Se o público benévolo atribui a si mesmo a culpa quando uma obra filosófica não combina com ele, ao contrário, seus intérpretes, convencidos de sua competência, lançam toda a culpa sobre o autor. O efeito que a obra produz no público é muito mais sereno do que nesses "mortos sepultando seus mortos".*

Hoje em dia a inteligência universal é geralmente mais cultivada, sua curiosidade mais alerta, e seu juízo se determina mais rápido, de modo que "os pés daqueles que vão te levar já estão diante da porta".** Entretanto é mister distinguir com frequência nesse ponto o efeito mais lento que redireciona a atenção cativada por asserções retumbantes e corrige críticas negativas; efeito que prepara para alguns um mundo que será seu, depois de certo tempo; enquanto outros, depois de curto lapso, não terão mais posteridade.

72 - [Weil übrigens] Vivemos aliás numa época em que a universalidade do espírito está fortemente consolidada, e a singularidade, como convém, tornou-se tanto mais insignificante; em que a universalidade se aferra a toda a sua extensão e riqueza acumulada e as reivindica para si. A parte que cabe à atividade do indivíduo na obra total do espírito só pode ser mínima. Assim ele deve esquecer-se, como já o implica a natureza da ciência. Na verdade, o indivíduo deve vir-a-ser, e também deve fazer, o que lhe for possível; mas não se deve exigir muito dele, já que tampouco pode esperar de si e reclamar para si mesmo.

* Evangelho de S. Mateus 8,22.

** Atos dos Apóstolos 5,9.

INTRODUÇÃO

73 - [Es ist eme] Segundo uma representação natural, a filosofia, antes de abordar a Coisa mesma - ou seja, o conhecimento efetivo do que é, em verdade, - necessita primeiro pôr-se de acordo sobre o conhecer, o qual se considera ou um instrumento com que se domina o absoluto, ou um meio através do qual o absoluto é contemplado.

Parece correto esse cuidado, pois há, possivelmente, diversos tipos de conhecimento. Alguns poderiam ser mais idôneos que outros para a obtenção do fim último, e por isso seria possível uma falsa escolha entre eles. Há também outro motivo: sendo o conhecer uma faculdade de espécie e de âmbito determinados, sem uma determinação mais exata de sua natureza e de seus limites, há o risco de alcançar as nuvens do erro em lugar do céu da verdade.

Ora, esse cuidado chega até a transformar-se na convicção de que constitui um contra-senso, em seu conceito, todo empreendimento visando conquistar para a consciência o que é em si, mediante o conhecer; e que entre o conhecer e o absoluto passa uma nítida linha divisória. Pois, se o conhecer é o instrumento para apoderar-se da essência absoluta, logo se suspeita que a aplicação de um instrumento não deixe a Coisa tal como é para si, mas com ele traga conformação e alteração. Ou então o conhecimento não é instrumento de nossa atividade, mas de certa maneira um meio passivo, através do qual a luz da verdade chega até nós; nesse caso também não recebemos a verdade como é em si, mas como é nesse meio e através dele.

Nos dois casos, usamos um meio que produz imediatamente o contrário de seu fim; melhor dito, o contra-senso está antes em recorrermos em geral a um meio. Sem dúvida, parece possível remediar esse inconveniente pelo conhecimento do modo-de-atuação do *instrumento*, o que permitiria descontar no resultado a contribuição do instrumento para a representação do absoluto que por meio dele fazemos; obtendo assim o verdadeiro em sua pureza. Só que essa correção nos levaria, de fato, aonde antes estávamos. Ao retirar novamente, de uma coisa elaborada, o que o instrumento operou nela, então essa coisa - no caso o absoluto - fica para nós exatamente como era antes desse esforço; que, portanto, foi inútil. Se através do instrumento o absoluto tivesse apenas de chegar-se a nós, como o passarinho na visgueira, sem que nada nele mudasse, ele zombaria desse artifício, se já não estivesse e não quisesse estar perto de nós em si e para si. Pois nesse caso o conhecimento seria um artifício, porque, com seu atarefar-se complexo, daria a impressão de produzir algo totalmente diverso do que só a relação imediata - relação que por isso não exige esforço. Por outra: se o exame do conhecer - aqui representado como um *meio* - faz-nos conhecer a lei da refração de seus raios, de nada ainda nos serviria descontar a refração no resultado. Com efeito, o conhecer não é o desvio do raio: é o próprio raio, através do qual a verdade nos toca. Ao subtraí-lo, só nos restaria a pura direção ou o lugar vazio.

74 - [*Inzwischen, wenn die*] O temor de errar introduz uma desconfiança na ciência, que, sem tais escrúpulos, se entrega espontaneamente à sua tarefa, e conhece efetivamente. Entretanto, deveria ser levada em conta a posição inversa: por que não cuidar de introduzir uma desconfiança nessa desconfiança, e não temer que esse temor de errar já seja o próprio erro? De fato, esse temor de errar pressupõe como verdade alguma coisa (melhor, muitas coisas) na base de suas precauções e conseqüências; - verdade que deveria antes ser examinada. Pressupõe, por exemplo, *representações* sobre o *conhecer* como *instrumento* e *meio* e também uma *diferença entre nós mesmos e esse conhecer*, mas sobretudo, que o absoluto esteja *de um lado* e o *conhecer de outro lado* - para si e separado do absoluto - e mesmo assim seja algo real. Pressupõe com isso que o conhecimento, que, enquanto fora do absoluto, está também fora da verdade, seja verdadeiro; - suposição pela qual se dá a conhecer que o assim chamado medo do erro é, antes, medo da verdade.

75 - [*Diese Konsequenz*] Essa conseqüência resulte de que só o absoluto é verdadeiro, ou só o verdadeiro é absoluto. É possível rejeitar essa conseqüência mediante a distinção entre um conheci-

mento que não conhece de fato o absoluto, como quer a ciência, e ainda assim é verdadeiro, e o conhecimento em geral, que, embora incapaz de aprender o absoluto, seja capaz de outra verdade. Mas vemos que no final esse falatório vai acabar numa distinção obscura entre um verdadeiro absoluto e um verdadeiro ordinário; e [vemos também] que o absoluto, o conhecer, etc, são palavras que pressupõem uma significação; e há que esforçar-se por adquiri-la primeiro.

76 - [*Statt mit dergleichen*] Não há por que atormentar-se, buscando resposta a essas representações inúteis e modos de falar sobre o conhecer, como instrumento para apoderar-se do absoluto, ou como meio através do qual divisamos a verdade etc. São relações em que vêm a dar, com certeza, todas essas representações de um absoluto separado do conhecer, ou de um conhecer separado do absoluto. Nem há por que ocupar-se com os subterfúgios que a incapacidade para a ciência deriva dos pressupostos de tais relações, a fim de livrar-se do esforço da ciência e ao mesmo tempo dar a impressão de operosidade séria e rigorosa.

Melhor seria rejeitar tudo isso como representações contingentes e arbitrárias; e como engano o uso - a isso unido - de termos como o absoluto, o conhecer, e também o objetivo e o subjetivo e inúmeros outros cuja significação é dada como geralmente conhecida. Com efeito, dando a entender, de um lado, que sua significação é universalmente conhecida, e, de outro lado, que se possui até mesmo seu conceito, parece antes um esquivar-se à tarefa principal que é fornecer esse conceito. Inversamente, poderia com mais razão ainda poupar-se o esforço de tais representações e modos de falar, mediante os quais se descarta a própria ciência, pois constituem somente uma aparência oca do saber, que desvanece imediatamente quando a ciência entra em cena.

No entanto, a ciência, pelo fato de entrar em cena, é ela mesma uma aparência [fenômeno]: seu entrar em cena não é ainda a ciência realizada e desenvolvida em sua verdade. Tanto faz neste ponto representar-se que a *ciência* é aparência porque entra em cena ao lado de *outro* [saber], ou dar o nome de "aparecer da ciência" a esses outros saberes não-verdadeiros. Mas a ciência deve libertar-se dessa aparência, e só pode fazê-lo voltando-se contra ela. Pois sendo esse um saber que não é verdadeiro, a ciência nem pode apenas jogá-lo fora - como visão vulgar das coisas, garantindo ser ela um conhecimento totalmente diverso, para o qual aquele outro saber não é absolutamente nada - nem pode buscar nele o sentimento de um saber melhor. Por essa *asseveração*, a ciência despreveria seu *ser* como sua força; mas o saber não-verdadeiro

apela também para o fato de que *ele é*, e *assevera* que, para ele, a ciência não é nada. *Um* asseverar seco vale tanto como qualquer outro.

A ciência ainda menos pode apelar para o pressentimento melhor, presente no conhecer não-verdadeiro, constituindo ali uma sinalização para a ciência; pois isso seria também de novo apelar para um ser, e, por outro lado, apelar para si mesma conforme o modo em que está no conhecimento não-verdadeiro. Quer dizer, apelaria para um modo deficiente de seu ser, ou seja, para sua aparência, mais do que para si mesma, como é em si e para si. Por esse motivo, aqui deve ser levada adiante a exposição do saber que-aparece [ou saber fenomenal].

77 - [*Weil nun diesel*] Já que esta exposição tem por objeto exclusivamente o saber fenomenal, não se mostra ainda como ciência livre, movendo-se em sua forma peculiar. É possível porém tomá-la, desse ponto de vista, como o caminho da consciência natural que abre passagem rumo ao saber verdadeiro. Ou como o caminho da alma, que percorre a série de suas figuras como estações que lhe são preestabelecidas por sua natureza, para que se possa purificar rumo ao espírito, e através dessa experiência completa de si mesma alcançar o conhecimento do que ela é em si mesma.

78 - [*Das natürliche*] A consciência natural vai mostrar-se como sendo apenas conceito do saber, ou saber não real. Mas à medida que se toma imediatamente por saber real, esse caminho tem, para ela, significação negativa: o que é a realização do conceito vale para ela antes como perda de si mesma, já que nesse caminho perde sua verdade. Por isso esse caminho pode ser considerado o caminho da *dúvida* [*Zweifeln*] ou, com mais propriedade, caminho de desespero [*Veizweilflung*]; pois nele não ocorre o que se costuma entender por dúvida: um vacilar nessa ou naquela pretensa verdade, seguido de um conveniente desvanecer-de-novo da dúvida e um regresso àquela verdade, de forma que, no fim, a Coisa seja tomada como era antes.

Ao contrário, a dúvida [que expomos] é a penetração consciente na inverdade do saber fenomenal; para esse saber, o que há de mais real é antes somente o conceito irrealizado. Esse cepticismo, que atingiu a perfeição, não é, pois, o que um zelo severo pela verdade e pela ciência tem a ilusão de ter aprontado e aparelhado para elas, a saber: o *propósito* de não se entregar na ciência à autoridade do pensamento alheio, e só seguir sua própria convic-

ção; ou melhor ainda: tudo produzir por si mesmo, e só ter o seu próprio ato como [sendo] o verdadeiro.

A série de figuras que a consciência percorre nesse caminho é, a bem dizer, a história detalhada da *formação* para a ciência da própria consciência. Aquele "propósito" apresenta essa formação sob o modo simples de um propósito, como imediatamente feita e sucedida. Frente a tal inverdade, no entanto, esse caminho é o desenvolvimento efetivo. Seguir sua própria opinião é, em todo o caso, bem melhor do que abandonar-se à autoridade; mas com a mudança do crer na autoridade para o acreditar na própria convicção, não fica necessariamente mudado o conteúdo mesmo; nem a verdade, introduzida em lugar do erro. A diferença entre apoiar-se em uma autoridade alheia, e firmar-se na própria convicção - no sistema do Visar' e do preconceito - está apenas na vaidade que reside nessa segunda maneira. Ao contrário, o cepticismo que incide sobre todo o âmbito da consciência fenomenal torna o espírito capaz de examinar o que é verdade, enquanto leva a um desespero, a respeito de representações, pensamentos e opiniões pretensamente naturais. É irrelevante chamá-los próprios ou alheios: enchem e embaraçam a consciência, que procede a examinar *diretamente* [a verdade], mas que por causa disso é de fato incapaz do que pretende empreender.

79 - [*Die Vollständigkeit*] A *série completa* das formas da consciência não-real resultará mediante a necessidade do processo e de sua concatenação mesma. Para fazer inteligível esse ponto, pode-se notar previamente, de maneira geral, que a apresentação da consciência não verdadeira em sua inverdade não é um movimento puramente *negativo*. A consciência natural tem geralmente uma visão unilateral assim, sobre este movimento. Um saber, que faz dessa unilateralidade a sua essência, é uma das figuras da consciência imperfeita, que ocorre no curso do itinerário e que ali se apresentará. Trata-se precisamente do cepticismo, que vê sempre no resultado somente o *puro nada*, e abstrai de que esse nada é determinado o nada *daquilo de que resulta*. Porém o nada, tomado só como o nada daquilo donde procede, só é de fato o resultado verdadeiro: é assim um nada *determinado* e tem um *conteúdo*.

O cepticismo que termina com a abstração do nada ou do esvaziamento não pode ir além disso, mas tem de esperar que algo de novo se lhe apresente - e que novo seja esse - para jogá-lo no abismo vazio. Porém, quando o resultado é apreendido como em verdade é - como negação *determinada* -, é que então já surgiu

uma nova forma imediatamente, e se abriu na negação a passagem pela qual, através da série completa das figuras, o processo se produz por si mesmo.

80 - [*Das Ziel aber ist*] Entretanto, o saber tem sua *meta* fixada tão necessariamente quanto a série do processo. A meta está ali onde o saber não necessita ir além de si mesmo, onde a si mesmo se encontra, onde o conceito corresponde ao objeto e o objeto ao conceito.

Assim, o processo em direção a essa meta não pode ser detido, e não se satisfaz com nenhuma estação precedente. O que está restrito a uma vida natural não pode por si mesmo ir além de seu ser-aí imediato, mas é expulso-para-fora dali por um Outro: esse ser-arrancado-para-fora é sua morte. Mas a consciência é para si mesma seu *conceito*; por isso é imediatamente o ir-além do limitado, e - já que este limite lhe pertence - é o ir além de si mesma. Junto com o singular, o além é posto para ela; embora esteja ainda apenas *ao lado* do limitado como no caso da intuição espacial.

Portanto, essa violência que a consciência sofre - de se lhe estragar toda a satisfação limitada-vem dela mesma. No sentimento dessa violência, a angústia ante a verdade pode recuar e tentar salvar o que está ameaçada de perder. Mas não poderá achar nenhum descanso: se quer ficar numa inércia carente-de-pensamento, o pensamento perturba a carência-de-pensamento, e seu desassossego estorva a inércia. Ou então, caso se apóie no sentimentalismo, que garante achar tudo *bom a seu modo*, essa garantia sofre igualmente violência por parte da razão, que acha que algo não é bom, justamente por ser um modo. Ou seja: o medo da verdade poderá ocultar-se de si e dos outros por trás da aparência de que é um zelo ardente pela verdade, que lhe toma difícil e até impossível encontrar outra verdade que não aquela única vaidade de ser sempre mais arguto que qualquer pensamento - que se possua vindo de si mesmo ou de outros. Vaidade essa capaz de tomar vã toda a verdade, para retomar a si mesma e deliciar-se em seu próprio entendimento; dissolve sempre todo o pensamento, e só sabe achar seu Eu árido em lugar de todo o conteúdo. Esta é uma satisfação que deve ser abandonada a si mesma, pois foge o universal e somente procura o Ser-para-si.

81 - [*Wie dieses vorläufig*] Dito isso, de forma preliminar e geral sobre o modo e a necessidade do processo, pode ser útil mencionar algo sobre o *método do desenvolvimento*. Parece que essa exposição, representada como um *procedimento da ciência* em

relação ao saber *fenomenal* e como *investigação e exame da realidade do conhecer*, não se pode efetuar sem um certo pressuposto colocado na base como *padrão de medida*. Pois o exame consiste em aplicar ao que é examinado um padrão aceito, para decidir, conforme a igualdade ou desigualdade resultante, se a coisa está correta ou incorreta. A medida em geral, e também a ciência, se for a medida, são tomadas como a *essência* ou como o *em si*. Mas nesse ponto, onde a ciência apenas está surgindo, nem ela nem seja o que for se justifica como a *essência* ou o *em si*. Ora, sem isso, parece que não pode ocorrer nenhum exame.

82 - [*Dieser Widerspruch*] Essa contradição e sua remoção se darão a conhecer de modo mais determinado se recordarmos primeiro as determinações abstratas do saber e da verdade, tais como ocorrem na consciência. Pois a consciência *distingue* algo de si e ao mesmo tempo se *relaciona* com ele; ou, exprimindo de outro modo, ele é algo *para a consciência*. O aspecto determinado desse *relacionar-se* - ou do *ser* de algo *para uma consciência* - é o *saber*.

Nós porém distinguimos desse ser para um outro o ser-em-si; o que é relacionado com o saber também se distingue dele e se põe como *essente*, mesmo fora dessa relação: o lado desse Em-si chama-se *verdade*. O que está propriamente nessas determinações não nos interessa [discutir] mais aqui; pois à medida que nosso objeto é o saber fenomenal, suas determinações são também tomadas como imediatamente se apresentam; e, sem dúvida, que se apresentam como foram apreendidas.

83 - [*Untersuchen wir nun*] Se investigarmos agora a verdade do saber, parece que estamos investigando o que o saber é *em si*. Só que nesta investigação ele é *nosso* objeto: *é para nós*. O Em-si do saber resultante dessa investigação seria, antes, seu ser *para nós*: o que afirmássemos como sua *essência* não seria sua verdade, mas sim nosso saber sobre ele. A *essência* ou o padrão de medida estariam em nós, e o [objeto] a ser comparado com ele e sobre o qual seria decidido através de tal comparação não teria necessariamente de reconhecer sua validade.

84 - [*Aber die Natur*] Mas a natureza do objeto que investigamos ultrapassa essa separação ou essa aparência de separação e de pressuposição. A consciência fornece, em si mesma, sua própria medida; motivo pelo qual a investigação se toma uma comparação de si consigo mesma, já que a distinção que acaba de ser feita incide na consciência.

Há na consciência um *para um* Outro, isto é, a consciência tem nela a *determinidade* do momento do saber. Ao mesmo tempo, para a consciência, esse Outro não é somente *para ela*, mas é também fora dessa relação, ou seja, é *em si*: o momento da verdade. Assim, no que a consciência declara dentro de si como o *Em-si* ou o verdadeiro, temos o padrão que ela mesma estabelece para medir o seu saber.

Se chamarmos o *saber, conceito*; e se a essência ou o *verdadeiro* chamarmos essente ou *objeto*, então o exame consiste em ver se o conceito corresponde ao objeto. Mas chamando a *essência* ou o *Em-si do objeto, conceito*, e ao contrário, entendendo por *objeto* o conceito enquanto *objeto* - a saber como é *para um Outro* - então o exame consiste em ver se o objeto corresponde ao seu conceito. Bem se vê que as duas coisas são o mesmo: o essencial, no entanto, é manter firmemente durante o curso todo da investigação que os dois momentos, *conceito* e *objeto, ser-para-um-Outro* e *ser-em-si-mesmo*, incidem no interior do saber que investigamos. Portanto não precisamos trazer conosco padrões de medida, e nem aplicar na investigação *nossos* achados e pensamentos, pois deixando-os de lado é que conseguiremos considerar a Coisa como é *em si* e *para si*.

85 - [*Aber nicht nur*] Uma achega de nossa parte se torna supérflua segundo esse aspecto, em que conceito e objeto, o padrão de medida e o que deve ser testado estão presentes na consciência mesma. Aliás, somos também poupados da fadiga da comparação entre os dois, e do *exame* propriamente dito. Assim, já que a consciência se examina a si mesma, também sob esse aspecto, só nos resta o puro observar.

Com efeito, a consciência, por um lado, é consciência do objeto; por outro, consciência de si mesma: é consciência do que é verdadeiro para ela, e consciência de seu saber da verdade. Enquanto ambos são *para a consciência, ela* mesma é sua comparação: é para *ela mesma* que seu saber do objeto corresponde ou não a esse objeto.

O objeto parece, de fato, para a consciência, ser somente tal como ela o conhece. Parece também que a consciência não pode chegar por detrás do objeto, [para ver] como ele é, *não para ela*, mas como é *em si*; e que, portanto, também não pode examinar seu saber no objeto. Mas justamente porque a consciência sabe em geral sobre um objeto, já está dada a distinção entre [um momento de] algo que é, *para a consciência, o Em-si*, e um momento que é o

saber ou o ser do objeto *para* a consciência. O exame se baseia sobre essa distinção que é uma distinção dada. Caso os dois momentos não se correspondam nessa comparação, parece que a consciência deva então mudar o seu saber para adequá-lo ao objeto. Porém, na mudança do saber, de fato se muda também para ele o objeto, pois o saber presente era essencialmente um saber do objeto; junto com o saber, o objeto se toma também um outro, pois pertenciam essencialmente a esse saber.

Com isso, vem-a-ser para a consciência: o que antes era o *Em-si* não é em si, - ou seja, só era em *si para ela*. Quando descobre portanto a consciência em seu objeto que o seu saber não lhe corresponde, tampouco o objeto se mantém firme. Quer dizer, a medida do exame se modifica quando o objeto, cujo padrão deveria ser, fica aprovado no exame.

O exame não é só um exame do saber, mas também de seu padrão de medida.

86 - [*Diese dialektische Bewegung*] Esse movimento *dialético* que a consciência exercita em si mesma, tanto em seu saber como em seu objeto, *enquanto* dele *surge o novo objeto verdadeiro* para a consciência, é justamente o que se chama *experiência*. Em relação a isso, no processo acima considerado há ainda que ressaltar um momento por meio do qual será lançada nova luz sobre o aspecto científico da exposição que vem a seguir.

A consciência sabe *algo*: esse objeto é a essência ou o *Em-si*. Mas é também o *Em-si* para a consciência; com isso entra em cena a ambigüidade desse verdadeiro. Vemos que a consciência tem agora dois objetos: um, o primeiro *Em-si*; o segundo, o *ser-para-ela desse Em-si*. Esse último parece, de início, apenas a reflexão da consciência sobre si mesma: uma representação não de um objeto, mas apenas de seu saber do primeiro objeto. Só que, como foi antes mostrado, o primeiro objeto se altera ali para a consciência; deixa de ser o *Em-si* e se toma para ela um objeto tal, que só *para a consciência* é o *Em-si*. Mas, sendo assim, o *ser-para-ela desse Em-si* é o verdadeiro; o que significa, porém, que ele é a *essência* ou é seu *objeto*. Esse novo objeto contém o aniquilamento [natividade] do primeiro; é a experiência feita sobre ele.

87 - [*An dieser Darstellung*] Nessa apresentação do curso da experiência há um momento em que ela não parece corresponder ao que se costuma entender por experiência: justamente a transição do primeiro objeto e do seu saber ao outro objeto *no qual* se diz que a experiência foi feita. Apresentou-se como se o saber do

primeiro objeto - ou o para-a-consciência do primeiro Em-si devesse tornar-se, ele mesmo, o segundo objeto. Mas, ao contrário, parece que nós fazemos a experiência da inverdade de nosso primeiro conceito, *em um outro objeto*, que encontramos de modo um tanto casual e extrínseco; e dessa forma só nos toca o puro *apreender* do que é em si e para si.

Ora, do ponto de vista exposto, mostra-se o novo objeto como vindo-a-ser mediante uma *reversão da consciência* mesma. Essa consideração da Coisa é uma achega de nossa parte, por meio da qual a série das experiências se eleva a um processo científico; mas, para a consciência que examinamos, essa consideração não tem lugar. De fato porém ocorre a mesma situação já vista acima, quando falamos da relação dessa exposição com o ceticismo: a saber, cada resultado que provém de um saber não verdadeiro não deve desaguar em um nada vazio, mas tem de ser apreendido necessariamente como *nada daquilo de que resulta*: um resultado que contém o que o saber anterior possui em si de verdadeiro.

É assim que o processo aqui se desenvolve: quando o que se apresentava primeiro à consciência como objeto, para ela se rebaixa a saber do objeto - e o *Em-si* se torna um ser-para-a-consciência do *Em-si*, - *esse* é o novo objeto, e com ele surge também uma nova figura da consciência, para a qual a essência é algo outro do que era para a figura precedente. É a essa situação que conduz a série completa das figuras da consciência em sua necessidade. Só essa necessidade mesma - ou a *gênese* do novo objeto - se apresenta à consciência sem que ela saiba como lhe acontece. Para nós, é como se isso lhe transcorresse por trás das costas. Portanto, no movimento da consciência ocorre um momento do *ser-em-si* ou do *ser-para-nós*, que não se apresenta à consciência, pois ela mesma está compreendida na experiência. Mas o *conteúdo* do que para nós vem surgindo é *para a consciência*: nós compreendemos apenas seu [aspecto] formal, ou seu surgir puro. *Para ela*, o que surge só é como objeto; *para nós*, é igualmente como movimento e vir-a-ser.

88 - [Durch diese Notwendigkeit] É por essa necessidade que o caminho para a ciência já é *ciência ele mesmo*, e portanto, segundo seu conteúdo, é *ciência da experiência da consciência*.

89 - [Die Erfahrung] A experiência que a consciência faz sobre si mesma não pode abranger nela, segundo seu conceito, nada menos que o sistema completo da consciência ou o reino total da verdade do espírito. Seus momentos se apresentam assim nessa determinidade peculiar, de não serem momentos abstratos ou pu-

ros, mas sim, tais como são para a consciência ou como a mesma aparece em sua relação para com eles; por isso os momentos do lodo *são figuras da consciência*.

A consciência, ao abrir caminho rumo à sua verdadeira existência, vai atingir um ponto onde se despojará de sua aparência: a *de* estar presa a algo estranho, que é só para ela, e que é como um outro. Aqui a aparência se torna igual à essência, de modo que sua exposição coincide exatamente com esse ponto da ciência autêntica do espírito. E, finalmente, ao apreender sua verdadeira essência, a consciência mesma designará a natureza do próprio saber absoluto.

CONSCIÊNCIA

- I -

A certeza, sensível ou: o Isto ou o Visar

90 - [Das Wissen, welches] O saber que, de início ou imediatamente, é nosso objeto, não pode ser nenhum outro senão o saber que é também imediato: - *saber do imediato* ou do *essente*. Devemos proceder também de forma *imediate* ou *receptiva*, nada mudando assim na maneira como ele se oferece, e afastando de nosso apreender o conceituar.

91 - [Der konkrete Inhalt] O conteúdo concreto da *certeza sensível* faz aparecer imediatamente essa certeza como o *mais rico* conhecimento, e até como um conhecimento de riqueza infinda, para o qual é impossível achar limite; nem *fora*, se percorremos o espaço e o tempo onde se expande, nem [dentro], se *penetramos* pela divisão no *interior* de um fragmento tomado dessa plenitude. Além disso, a *certeza*, sensível aparece como a *mais verdadeira*, pois do objeto nada ainda deixou de lado, mas o tem em toda a sua plenitude, diante de si.

Mas de fato, essa *certeza* se faz passar a si mesma pela *verdade* mais abstrata e mais pobre. Do que ela sabe, só exprime isto: ele é. Sua verdade apenas contém o *ser* da Coisa; a consciência, por seu lado, só está nessa certeza como puro *Eu*, ou seja: *Eu* só estou ali como puro *este*, e o objeto, igualmente apenas como puro *isto*. *Eu*, *este*, estou certo *desta* Coisa; não porque *Eu*, enquanto consciência, me tenha desenvolvido, e movimentado de muitas maneiras o pensamento. Nem tampouco porque a *Coisa* de que estou certo, conforme uma multidão de características diversas, seja um rico

relacionamento em si mesma, ou uma multiforme relação para com outros.

Ora, os dois [termos] nada têm a ver com a verdade da certeza sensível; nem o *Eu* nem a coisa tem aqui a significação de uma mediação multiforme. O *Eu* não tem a significação de um multiforme representar ou pensar, nem a Coisa uma significação de uma multidão de diversas propriedades; ao contrário, a Coisa é, e ela é somente porque é. A Coisa é: para o saber sensível isso é o essencial: esse puro *ser*, ou essa imediatez simples, constitui sua *verdade*. A *certeza* igualmente, enquanto *relação*, é pura relação *imediate*. A consciência é *Eu*, nada mais: um puro *este*. O singular sabe o puro *este*, ou seja, sabe o *singular*.

92 - [An dem reinen Sein] No entanto, há muita coisa ainda em jogo, se bem atendemos, no *puro ser* que constitui a essência dessa *certeza*, e que ela enuncia como sua verdade. Uma certeza sensível efetiva não é apenas essa pura imediatez, mas é um *exemplo* da mesma. Entre as diferenças sem conta que ali se evidenciam, achamos em toda a parte a diferença-capital, a saber: que nessa certeza ressaltam logo para fora do puro ser os dois *estes* já mencionados: um *este*, como *Eu*, e um *este* como *objeto*.

Para nós, refletindo sobre essa diferença, resulta que tanto um como o outro não estão na *certeza* sensível apenas *de modo imediato*, mas estão, ao mesmo tempo, *mediatizados*. *Eu* tenho a *certeza por meio de* um outro, a saber: da Coisa; e essa está igualmente na *certeza mediante* um outro, a saber, mediante o *Eu*.

93 - [Diesen Unterschied] Essa diferença entre a essência e o exemplo, entre a imediatez e a mediação, quem faz não somos nós apenas, mas a encontramos na própria certeza sensível; e deve ser tomada na forma em que nela se encontra, e não como nós acabamos de determiná-la. Na certeza sensível, um momento é posto como o *essente* simples e imediato, ou como a *essência*: o *objeto*. O outro momento, porém, é posto como o *inessencial* e o *mediatizado*, momento que nisso não é *em-si*, mas por meio de um *Outro*: o *Eu*, *um saber*, que sabe o objeto só porque *ele é*; saber que pode ser ou não. Mas o objeto é o verdadeiro e a *essência*: ele é, tanto faz que seja conhecido ou não. Permanece mesmo não sendo conhecido - enquanto o saber não é, se o objeto não é.

94 - [Der Gegenstand ist] O objeto portanto deve ser examinado, a ver se é de fato, na certeza sensível mesma, aquela *essência* que ela lhe atribui; e se esse seu conceito - de ser uma *essência* - corresponde ao modo como se encontra na certeza sensível.

Nós não temos, para esse fim, de refletir sobre o objeto, nem indagar o que possa ser em verdade; mas apenas de considerá-lo como a certeza sensível o tem nela.

95 - [*Sie ist also selbst*] Portanto, a própria *certeza sensível* deve ser indagada: *Que é o isto?* Se o tomamos no duplo aspecto de seu ser, como o *agora* e como o *aqui*, a dialética que tem nele vai tomar uma forma tão inteligível quanto o ser mesmo. À pergunta: *que é o agora?* respondemos, por exemplo: *o agora é a noite*. Para tirar a prova da verdade dessa *certeza sensível* basta uma experiência simples. Anotamos por escrito essa verdade; uma verdade nada perde por ser anotada, nem tampouco porque a guardamos. Vejamos de novo, *agora, neste meio-dia*, a verdade anotada; devemos dizer, então, que se tornou vazia.

96 - [*Das Itzt, welches Nacht*] O agora que é noite foi *conservado*, isto é, foi tratado tal como se ofereceu, como um essente; mas se mostra, antes, como um não-essente. O *agora* mesmo, bem que se mantém, mas como um agora que não é noite. Também em relação ao dia que é agora, ele se mantém como um agora que não é dia, ou seja, mantém-se como um *negativo* em geral.

Portanto, esse agora que se mantém não é um imediato, mas um mediatizado, por ser determinado como o que permanece e se mantém *porque* outro - ou seja, o dia e a noite - não é. Com isso, o agora é tão simples ainda como antes: *agora*; e nessa simplicidade é indiferente àquilo que se joga em torno dele. Como o dia e a noite não são o seu ser, assim também ele não é o dia e a noite; não é afetado por esse seu ser-Outro.

Nós denominamos um *universal* um tal *Simplex* que é por meio da negação; nem isto nem aquilo - um *não-isto* -, e indiferente também a ser isto ou aquilo. O universal, portanto, é de fato o verdadeiro da certeza sensível.

97 - [*Als ein Allgemeines*] *Enunciamos* também o sensível como um universal. O que dizemos é: *isto*, quer dizer, o *isto universal*-, ou então: *ele é*, ou seja, o *ser em geral* Com isso, não nos *representamos*, de certo, o isto universal ou o ser em geral, mas *enunciamos* o universal; ou por outra, não falamos pura e simplesmente tal como nós o '*visamos*' na *certeza sensível*. Mas, como vemos, p mais verdadeiro é a linguagem: nela refutamos imediatamente nosso *visar*, e porque o universal é o verdadeiro da *certeza sensível*, e a linguagem só exprime esse verdadeiro, está pois totalmente excluído que possamos dizer o ser sensível que '*visamos*'.

98 - [*Es wird derselbe*] O mesmo sucede com a outra forma do isto, com o *aqui*. O *aqui*, por exemplo, é a *árvore*. Quando me viro, essa verdade desvaneceu, e mudou na oposta: o *aqui não é uma árvore*, mas antes uma *casa*. O próprio *aqui* não desvanece, mas é algo que fica, no desvanecer da casa, da árvore etc; e indiferente quanto a ser casa ou árvore. Assim o *isto* se mostra de novo como *simplicidade mediatizada*, ou como *universalidade*.

99- [*Dieser sinnlichen*] Portanto, o *puro ser* permanece como essência dessa *certeza sensível*, enquanto ela mostra em si mesma o universal como a verdade do seu objeto; mas não como imediato, e sim como algo a que a negação e a mediação são essenciais. Por isso, não é o que '*visamos*' como *ser*, mas é o *ser* com a *determinação de ser* a abstração ou o puro universal. *Nosso 'visar'*, para o qual o verdadeiro da certeza sensível não é o universal, é tudo quanto resta frente a esses *aqui e agora* vazios e indiferentes.

100- [*Vergleichen wir das*] Comparando a relação, em que o *saber e o objeto* surgiram primeiro, com a relação que estabeleceram, uma vez chegados a esse resultado, [vemos que] a relação se inverteu. O objeto, que deveria ser o essencial, agora é o inessencial da certeza sensível; isso porque o universal, no qual o objeto se tornou, não é mais aquele que deveria ser essencialmente para a certeza sensível; pois ela agora se encontra no oposto, isto é, no saber que antes era o inessencial. Sua verdade está no objeto como *meu* objeto, ou seja, no '*visar*' [meinem/Meinen]: o objeto é porque *Eu* sei dele. Assim, a certeza sensível foi desalojada do objeto, sem dúvida, mas nem por isso foi ainda supressa, se não apenas recambiada ao *Eu*. Vejamos o que a experiência nos mostra sobre sua realidade.

101 - [*Die Kraft ihrer*] Agora, pois, a força de sua verdade está no *Eu*, na imediatez do meu *ver, ouvir etc*. O desvanecer do agora e do aqui singulares, que visamos, é evitado porque *Eu* os mantenho. O *agora é dia* porque *Eu* o vejo; o *aqui é uma árvore* pelo mesmo motivo. Porém a *certeza sensível* experimenta nessa relação a mesma dialética que na anterior. *Eu, este*, vejo a árvore e *afirmo a árvore como o aqui* mas um *outro Eu* vê a casa e afirma: o aqui não é uma árvore, e sim uma casa. As duas verdades têm a mesma credibilidade, isto é, a imediatez do ver, e a segurança e afirmação de ambos quanto a seu saber; uma porém desvanece na outra.

102- [*Was darin nicht*] O que nessa experiência não desvanece é o *Eu* como *universal*: seu ver, nem é um ver da árvore, nem

o dessa casa; mas é um ver simples que embora mediatizado pela negação dessa casa etc, se mantém simples e indiferente diante do que está em jogo: a casa, a árvore. O Eu é só universal, como *agora, aqui, ou isto*, em geral. Viso', de certo, um *Eu singular*, mas como não posso dizer o que Viso' no agora, no aqui, também não o posso no Eu. Quando digo: *este aqui, este agora*, ou um *singular*, estou dizendo *todo este, todo aqui, todo agora, todo singular*. Igualmente quando digo: *Eu, este Eu singular*, digo *todo Eu* em geral; cada um é o que digo: *Eu, este Eu singular*.

Quando se apresenta à ciência, como pedra de toque, - diante da qual não poderia de modo algum sustentar-se, - a exigência de deduzir, construir, encontrar a priori (ou seja como for) o que se chama *esta coisa* ou *um este homem*, então seria justo que a exigência *dissesse* qual é *esta* coisa, ou qual é *este* Eu que ela Visa'; porém é impossível dizer isso.

103- [*Die sinnliche Gewissheit*] A certeza sensível experimenta, assim, que sua essência nem está no objeto nem no Eu, e que a imediatez nem é imediatez de um nem de outro, pois o que 'viso' em ambos é, antes, um inessencial. Ora, o objeto e o Eu são universais: neles o agora, o aqui, e o Eu - que 'viso' - não se sustêm, ou não são. Com isso chegamos a [esse resultado de] pôr como *essência* da própria *certeza* sensível o seu *todo*, e não mais apenas um momento seu - como ocorria nos dois casos em que sua realidade tinha de ser primeiro o objeto oposto ao Eu, e depois o Eu. Assim, é só a certeza sensível *toda* que se mantém em si como *imediatez*, e por isso exclui de si toda oposição que ocorria precedentemente.

104- [*Diese reine Unmittelbarkeit*] Portanto não interessa a essa imediatez pura o ser-Outro do aqui como árvore, que passa para um aqui que é não-árvore, nem o ser-Outro do agora como dia, que passa para um agora que é noite; nem um outro Eu com algo outro por objeto. A verdade dessa imediatez se mantém como - relação que-fica-igual a si mesma, que entre o Eu e o objeto não faz distinção alguma de essencialidade e inessencialidade; por isso também nela em geral não pode penetrar nenhuma diferença.

Eu, este, afirmo assim o aqui como árvore, e não me viro de modo que o aqui se tornaria para mim uma não-árvore. Também não tomo conhecimento de que um outro Eu veja o aqui como não-árvore, ou que Eu mesmo em outra ocasião tomasse o aqui como não-árvore, e o agora como não-dia. Eu, porém, sou um puro intuir; eu, quanto a mim, fico nisto: o agora é dia; ou então neste

outro: o aqui é árvore. Também não comparo o aqui e o agora um com o outro, mas me atenho firme a *uma* relação imediata: o agora é dia.

105- [*Da hiemit diese*] Já que essa certeza sensível não quer mais dar um passo em nossa direção - quando lhe fazemos notar um agora que é noite ou um Eu para quem é noite -, vamos a seu encontro e fazer que nos indique o agora que é afirmado. Temos de fazer que nos *indique*, pois a verdade dessa relação imediata é a verdade *dessa* Eu, que se restringe a um *agora* ou a um *aqui*. A verdade desse Eu não teria a mínima significação se a captássemos *posteriormente* ou se ficássemos *distante* dela; pois lhe teríamos suprasumido a imediatez que lhe é essencial. Devemos, portanto, penetrar no mesmo ponto do tempo ou do espaço, mostrá-los a nós, isto é, fazer de nós [um só e] o mesmo com esse Eu que-sabe com certeza. Vejamos assim como está constituído o imediato que nos é indicado.

106 - [*Es wird das Itzt*] O *agora* é indicado: - *este agora*. *Agora*: já deixou de ser enquanto era indicado. O *agora* que é, é um outro que o indicado. E vemos que o agora é precisamente isto: enquanto é, já não ser mais. O agora, como nos foi indicado, é um *que-já-foi* - e essa é sua verdade; ele não tem a verdade do ser. E porém verdade que já foi. Mas o *que foi* é, de fato, *nenhuma essência* [Kein Wesen/gewesen]. *Ele não é*; e era do ser que se tratava.

107 - [*Wir sehen also*] Vemos, pois, nesse indicar só um movimento e o seu curso - que é o seguinte:

1) indico o agora, que é afirmado como o verdadeiro; mas o indico como o-que-já-foi, ou como um suprasumido. Suprasumo a primeira verdade, e:

2) agora afirmo como segunda verdade que ele *foi*, que está suprasumido.

3) mas o-que-foi não é. Suprasumo o ser-que-foi ou o ser-suprasumido - a segunda verdade; nego com isso a negação do agora e retorno à primeira afirmação de que *o agora é*.

O agora e o indicar do agora são assim constituídos que nem o agora nem o indicar do agora são um Simples imediato, e sim um movimento que contém momentos diversos. Põe-se *este*, mas é *um Outro* que é posto, ou seja, o este é suprasumido. Esse *ser-Outro*, ou suprasumir do primeiro, é, por sua vez, *suprasumido de novo*, e assim retoma ao primeiro. No entanto, esse primeiro refletido em

si mesmo não é exatamente o mesmo que era de início, a saber, um *imediato*; ao contrário, é propriamente *algo em si refletido* ou um *simples*, que permanece no ser-Outro o que ele é: um agora que é absolutamente muitos agoras; e esse é o verdadeiro agora, o agora como simples dia que tem em si muitos agoras [ou] horas. E esse agora - uma hora - é também muitos minutos, e esse agora igualmente muitos agoras, e assim por diante.

Assim, o *indicar* é ele mesmo, o movimento que exprime o que em verdade é o agora, a saber: um resultado ou uma pluralidade de agoras rejeitados; e o *indicar* é o experimentar que o agora é [um] *universal*.

108 - [Das aufgezeigte Hier] O *aqui* indicado, que retenho com firmeza, é também um *este* aqui que de fato *não é este* aqui mas um diante e atrás, um acima e abaixo, um à direita e à esquerda! O acima, por sua vez, é também esse múltiplo ser-Outro, com acima, abaixo etc. O *aqui* que deveria ser indicado desvanece em outros *aquis*; mas esses desvanecem igualmente. O indicado, o retido, o permanente, é um *este negativo*, que só é tal porque os *aquis* são tomados como devem ser, mas nisso se suprassumem, constituindo um complexo simples de muitos *aquis*.

O *aqui* que foi 'visado', seria o ponto; mas ele *não é*. Porém ao ser indicado como essente, o *indicar* mostra que não é um saber imediato, e sim um movimento, desde um *aqui* 'visado', através de muitos *aquis*, rumo ao *aqui* universal; e, como o dia é uma pluralidade simples de agoras, esse *aqui* universal é uma multiplicidade simples de *aquis*.

109 - [Es erhellt, dass] É claro que a dialética da certeza sensível não é outra coisa que a simples história de seu movimento ou de sua experiência; e a certeza sensível mesma não é outra coisa que essa história apenas. A consciência natural por esse motivo atinge sempre esse resultado, que nela é o verdadeiro, e disso faz experiência; mas torna sempre a esquecê-lo também, e começa de novo o movimento desde o início.

É, pois, de admirar que se sustente contra essa experiência, como experiência universal - mas também como afirmação filosófica, e de certo como resultado do cepticismo - que a realidade ou o ser das coisas externas, enquanto *estas* ou enquanto sensíveis, tem uma verdade absoluta para a consciência. Uma afirmação dessas não sabe o que diz; não sabe que diz o contrário do que quer dizer.

A verdade do *isto* sensível para a consciência tem de ser uma experiência universal; mas o que é experiência universal é, antes, o contrário. Qualquer consciência suprassume de novo uma verdade do tipo: o *aqui é uma árvore* ou: o *agora é meio-dia*, e enuncia o contrário: o *aqui não é uma árvore, mas uma casa*. A consciência também suprassume logo o que é afirmação de um *isto* sensível, nessa afirmação que suprassume a primeira. Assim, em toda certeza sensível só se experimenta, em verdade, o que já vimos: a saber, o *isto* como um *universal*, - o contrário do que aquela afirmação garante ser experiência universal.

Quanto a essa alusão à experiência universal, que se nos permita antecipar uma consideração atinente à prática. Nesse sentido pode-se dizer aos que asseveram tal verdade e certeza da realidade dos objetos sensíveis, que devem ser reenviados à escola inferior da sabedoria, isto é, aos mistérios de Eleusis, de Ceres e de Baco, e aprender primeiro o segredo de comer o pão e de beber o vinho. De fato, o iniciado nesses mistérios não só chega à dúvida do ser das coisas sensíveis, mas até ao seu desespero. O iniciado, consuma, de uma parte, o aniquilamento dessas coisas, e, de outra, vê-las consumarem seu aniquilamento. Nem mesmo os animais estão excluídos dessa sabedoria, mas antes, se mostram iniciados no seu mais profundo; pois não ficam diante das coisas sensíveis como em si essentes, mas desesperando dessa realidade, e na plena certeza de seu nada, as agarram sem mais e as consomem. E a natureza toda celebra como eles esses mistérios revelados, que ensinam qual é a verdade das coisas sensíveis.

110 - [Die, welche solche] Entretanto, conforme notamos anteriormente, os que colocam tal afirmação dizem imediatamente o contrário do que 'visam' - fenômeno esse que é talvez o mais capaz de levar à reflexão sobre a natureza da certeza sensível. Falam do ser-aí de objetos *externos*, que poderiam mais propriamente ser determinados como coisas *efetivas*, absolutamente *singulares*, de *todo* *pessoais*, individuais; cada uma delas não mais teria outra que lhe fosse absolutamente igual. Esse ser-aí teria absoluta certeza e verdade. *Visam* *este* pedaço de papel no qual escrevo *isto*, ou melhor, escrevi; mas o que 'visam', não dizem. Se quisessem *dizer* efetivamente este pedaço de papel que *Visam* - e se *quisessem dizer* [mesmo] - isso seria impossível, porque o *isto* sensível, que é 'visado', é *inatingível* pela linguagem, que pertence à consciência, ao universal em si. He seria decomposto numa tentativa efetiva para dizê-lo; os que tivessem começado sua descrição não a poderiam completar, mas deveriam deixá-la para outros, que no fim admi-

riam que falavam de uma coisa que não é. 'visam', pois, de certo, *este* pedaço de papel, que aqui é totalmente diverso do que se falou acima; falam, porém, de *coisas* efetivas, *objetos sensíveis* ou *externos*, essências *absolutamente singulares* etc. Quer dizer: é só o *universal* que falam dessas coisas. Por isso, o que se chama indizível não é outro que o não-verdadeiro, não-racional, puramente 'visado'.

Quando o que se diz de uma coisa é apenas que é uma *coisa efetiva*, um *objeto externo*, então ela é enunciada somente como o que há de mais universal, e com isso se enuncia mais sua igualdade que sua diferença com todas as outras. Quando digo: uma *coisa singular*, eu a enuncio antes como de todo *universal*, pois uma coisa singular todas são; e igualmente, *esta* coisa é tudo que se quiser. Determinando mais exatamente, como *este pedaço de papel*, nesse caso, *todo* e *cada* papel é um *este* pedaço de papel, e o que eu disse foi sempre e somente o universal.

O falar tem a natureza divina de inverter imediatamente o 'visar', de torná-lo algo diverso, não o deixando assim *aceder à palavra*. Mas se eu quiser vir-lhe em auxílio, *indicando este* pedaço de papel, então faço a experiência do que é, de fato, a verdade da *certeza* sensível: eu o indico como um *aqui* que é um aqui de outros aqui, ou que nele mesmo é um *conjunto simples* de muitos *aquis*, isto é, um universal. Eu o tomo como é em verdade, e em vez de saber um imediato, eu o apreendo verdadeiramente: [eu o percebo].*

* Trocadilho em alemão: *nehme wahr/wahmehmen*.

A Percepção ou: a coisa e a ilusão

111- [*Die unmittelbare*] A certeza sensível não se apossa do verdadeiro, já que a verdade dela é o universal, mas a certeza sensível quer captar o *isto*. A percepção, ao contrário, toma como universal o que para ela é o essente. Como a universalidade é seu princípio em geral, assim também são universais seus momentos, que nela se distinguem imediatamente: o Eu é um universal, e o objeto é um universal.

Para nós esse princípio *emergiu* [como resultado]; por isso, nosso apreender da percepção não é mais um apreender aparente, [fenomenal], como o da certeza sensível, mas sim um apreender necessário. No emergir do princípio, ao mesmo tempo vieram-a-ser os dois momentos que em sua aparição [fenomenal] apenas *ocorriam fora*, a saber - um, o movimento do indicar; outro, o mesmo movimento, mas como algo simples: o primeiro, o *perceber*, o segundo o *objeto*. O objeto, conforme a essência, é o mesmo que o movimento: este é o desdobramento e a diferenciação dos momentos, enquanto o objeto é seu Ser-reunido-num-só. Para nós - ou em si -, o universal como princípio é a *essência* da percepção, e frente a essa abstração os dois momentos diferenciados - o percebente e o percebido - são o *inessencial*.

De fato porém, por serem ambos o universal ou a essência, os dois são essencialmente. Mas enquanto se relacionam como opostos um ao outro, somente um pode ser o essencial na relação; e tem de se repartir entre eles a distinção entre o essencial e o

inessencial. Um, determinado como o simples - o objeto - é a essência, indiferente a ser ou não percebida; mas o perceber, como o movimento, é o inconsistente, que pode ser ou não ser, e é o inessencial.

112 - [*Dieser Gegenstand*] A esta altura, é mister determinar mais de perto esse objeto; determinação que se deve brevemente desenvolver a partir do resultado conseguido, pois aqui não seria pertinente um desenvolvimento mais completo.

O princípio do objeto - o universal - é em sua simplicidade um *mediatizado*; assim tem de exprimir isto nele, como sua natureza: por conseguinte se mostra como *a coisa de muitas propriedades*. Pertence à percepção a riqueza do saber sensível, e não à *certeza* imediata, na qual só estava presente como algo em-jogo-ao-lado [exemplo]*. Com efeito, só a percepção tem a *negação*, a diferença, ou a múltipla variedade em sua essência.

113- [*Das Dieses ist*] Assim, o isto é posto como *não isto*, ou como *suprassumido*; e portanto, não como nada, e sim como um nada determinado, ou *um nada de um conteúdo*, isto é, um nada *disto*. Em conseqüência ainda está presente o sensível mesmo, mas não como devia estar na certeza imediata - como um singular visado -, e sim como universal, ou como o que será determinado como *propriedade*.

O *suprassumir* apresenta sua dupla significação verdadeira que vimos no negativo: é ao mesmo tempo um *negar* e um *conservar*. O nada, como *nada disto*, conserva a imediatez e é, ele próprio, sensível; porém é uma imediatez universal.

No entanto, o ser é um universal, por ter nele a mediação ou o negativo. À medida que *exprime* isso em sua imediatez, é uma propriedade *distinta determinada*. Dessa sorte estão postas ao mesmo tempo *muitas* propriedades desse tipo, sendo uma o negativo da' outra. Enquanto expressas na *simplicidade* do universal, essas *determinidades* - que só são a rigor propriedades por meio de uma determinação ulterior que lhes advém - relacionam-se *consigo mesmas, são indiferentes* umas às outras: cada uma é para si, livre da outra. Mas a universalidade simples, igual a si mesma, é de novo distinta e livre dessas determinidades: é o puro relacionar-se-consigo ou o *meio*, onde são todas essas determinidades. *Inter-*

* Neste capítulo Hegel recorre com freqüência ao trocadilho: *Beispiel* (exemplo) e *Beiherspielende* (o que se joga ao lado).

penetram-se nela como numa unidade *simples*, mas sem se *tocarem*; porque são indiferentes para si, justamente por meio da participação nessa universalidade.

Esse meio universal abstrato, que pode chamar-se *coisidade* em geral ou *pura essência*, não é outra coisa que o *aqui e agora* como se mostrou, a saber: como um conjunto simples de muitos. Mas os muitos são, por sua vez, em sua determinidade, simplesmente universais. Este sal é um aqui simples, e ao mesmo tempo múltiplo; é branco e também picante, também é cubiforme, também tem peso determinado etc. Todas essas propriedades múltiplas estão num aqui simples no qual assim se interpenetram: nenhuma tem um aqui diverso do da outra, pois cada uma está sempre onde a outra está. Iguamente, sem que estejam separadas por aqui diversos, não se afetam mutuamente por essa interpenetração. O branco não afeta nem altera o cúbico, os dois não afetam o sabor salgado etc; mas por ser, cada um, simples relacionar-se consigo, deixa os outros quietos, e com eles apenas se relaciona através do indiferente também. Esse também é portanto o puro universal mesmo, ou o meio: é a coisidade que assim engloba todas essas propriedades.

114 - [*In diesem Verhältnisse*] Nesse relacionamento que assim emergiu, o que é inicialmente observado e desenvolvido é somente o caráter da universalidade positiva; mas também se apresenta um aspecto que deve ser tomado em consideração. É o seguinte: se as muitas propriedades determinadas fossem simplesmente indiferentes, e se relacionassem exclusivamente consigo mesmas, nesse caso não seriam determinadas: pois isso são apenas à medida que se diferenciam e se relacionam com outras como opostas. Mas segundo essa oposição, não podem estar juntas na unidade simples de seu meio, que lhes é tão essencial quanto a negação. A diferenciação dessa unidade - enquanto não é uma unidade indiferente, mas excludente, negadora do Outro - recai assim fora desse meio simples. Por isso, esse meio não é apenas um também, unidade indiferente; mas é, outrossim, o Uno, unidade excludente.

O Uno é o momento da negação tal como ele mesmo, de uma maneira simples, se relaciona consigo e exclui o Outro; e mediante isso, a coisidade é determinada como coisa. Na propriedade, a negação está como determinidade, que é imediatamente um só com a imediatez do ser - o qual, por essa unidade com a negação, é a universalidade. A negação, porém, é como Uno, quando se liberta dessa unidade com seu contrário, e é em si e para si mesma.

115 - [*In diesen Momenten*] Nesses momentos conjuntamente, a coisa está completa como o verdadeiro da percepção (quanto se precisa desenvolver aqui). A coisa é: 1 - a universalidade passiva e indiferente, o também das muitas propriedades (ou antes, "matérias"); 2 - a negação, igualmente como simples, ou o Uno - o excluir de propriedades opostas; 3 - as muitas propriedades mesmas, o relacionamento dos dois primeiros momentos, a negação tal como se relaciona com o elemento indiferente e ali se expande como uma multidão de diferenças. E o ponto da singularidade, irradiando na multiplicidade no meio da subsistência. Essas diferenças, pelo seu aspecto de pertencerem ao meio indiferente, são universais elas mesmas, só consigo se relacionam e [mutuamente] não se afetam. Mas pelo aspecto de pertencerem à unidade negativa são, ao mesmo tempo, excludentes, e contudo têm necessariamente esse relacionamento de oposição para com propriedades que estão afastadas de seu também.

A universalidade sensível ou a unidade imediata do ser e do negativo só é propriedade enquanto o Uno e a universalidade pura se desenvolvem nela, e se diferenciam entre si, e ela os engloba juntamente, um com o outro. Somente essa sua relação com seus momentos essenciais puros constitui plenamente a coisa.

116 - [*So ist nun das Ding*] Assim está agora constituída a coisa da percepção e a consciência, determinada como percebente, enquanto a coisa é seu objeto. A consciência tem somente de captá-lo e de proceder como pura apreensão: para ela, o que dali emerge é o verdadeiro. Se operasse, por sua conta, alguma coisa nesse apreender, estaria alterando a verdade, através desse [ato de] incluir ou excluir. À medida que o objeto é o verdadeiro e o universal, igual a si mesmo, enquanto a consciência para si é o mutável e o inessencial, é possível que lhe suceda perceber incorretamente o objeto e iludir-se.

A consciência percebente é cônica da possibilidade da ilusão, pois na universalidade, que é [seu] princípio, o ser-Outro é para ela, imediatamente: mas enquanto nada, [como] supressumido. Portanto seu critério de verdade é a igualdade-consigo-mesmo, e seu procedimento é apreender o que é igual a si mesmo. Como ao mesmo tempo o diverso é para ela, a consciência é um correlacionar dos diversos momentos de seu apreender. Mas se nesse confronto surge uma desigualdade, não é assim uma inverdade do objeto - pois ele é igual a si mesmo -, mas [inverdade] do perceber.

117 - [*Sehen wir nun zu*] Vejamos agora que experiência faz a consciência em seu apreender efetivo. Para nós, essa experiência já está contida no desenvolvimento, antes exposto, do objeto e do procedimento da consciência para com ele; vai ser apenas o desenvolvimento das contradições ali presentes.

O objeto que eu apreendo apresenta-se como puramente Uno; também me certifico da propriedade que há nele, que é universal mas que por isso ultrapassa a singularidade. O primeiro ser da essência objetiva como um Uno não era pois seu verdadeiro ser. Como o objeto é o verdadeiro, a inverdade recai em mim: o apreender é que não era correto. Devido à universalidade da propriedade, devo tomar a essência objetiva antes como uma comunidade em geral.

Além disso, percebo agora a propriedade como determinada, oposta a Outro e excluindo-o. Logo, eu não tinha de fato aprendido corretamente a essência objetiva, ao determiná-la como uma comunidade com outros, ou como a continuidade. Devo, melhor, por motivo da determinidade da propriedade, separar a continuidade e pôr a essência objetiva como Uno excludente. No Uno separado encontro muitas propriedades dessas, que mutuamente não se afetam, mas são indiferentes umas às outras. Assim eu não percebia o objeto corretamente ao apreendê-lo como algo excludente; porém, como antes o objeto era só a continuidade em geral, agora ele é um meio comum universal, onde muitas propriedades estão como universalidades sensíveis, cada uma para si, excluindo as outras enquanto determinadas.

Mas sendo assim, o simples e verdadeiro que eu percebo não é um meio universal, e sim a propriedade singular para si. Porém a propriedade desse modo nem é propriedade nem um ser determinado, pois não está nem em um Uno, nem em relação com outras. No entanto, somente é propriedade em um Uno, e só é determinada em relação às outras. Permanece como esse puro relacionar-se-consigo-mesma, apenas Ser sensível em geral, pois já não tem em si o caráter da negatividade. A consciência, para a qual existe agora um ser sensível, é somente um visar, isto é, saiu totalmente para fora do perceber, e regressou a si mesma. Só que o ser sensível e o 'visar' passam, eles mesmos, para o perceber: sou relançado ao ponto inicial, e de novo arrastado no mesmo circuito, - o qual se suprassume em cada momento e como todo.

118 - [*Das Bewusstsein*] A consciência, portanto, percorre necessariamente esse círculo, mas ao mesmo tempo não é do

mesmo modo que na primeira vez. Ela fez, justamente, sobre o perceber a experiência de que o resultado e o verdadeiro dele - é sua dissolução ou a reflexão sobre si mesma, a partir do verdadeiro. Sendo assim, ficou determinado para a consciência como é que seu objeto está constituído, isto é: seu objeto não consiste em ser um puro apreender simples, mas em ser seu apreender ao mesmo tempo refletido em si a partir do verdadeiro. Esse retorno da consciência a si mesma, que - por se ter mostrado essencial ao perceber - se insere imediatamente no puro apreender, altera o verdadeiro. A consciência reconhece igualmente esse aspecto como o seu, e o toma sobre si; e assim fazendo, manterá puro o objeto verdadeiro.

Com isso, sucede agora o que ocorria na certeza sensível; pois no perceber se apresenta o aspecto de ser a consciência repelida sobre si mesma. Mas não como se a verdade do perceber incidisse na consciência - como era o caso na certeza sensível -, pois aqui o perceber reconhece, ao invés, que a inverdade que ali ocorre recai nele. A consciência, porém, através desse reconhecimento é capaz, ao mesmo tempo, de suprassumir essa inverdade: distingue seu apreender do verdadeiro, da inverdade de seu perceber; corrige-o. E, à medida que assume, ela mesma, essa correção, a verdade - como verdade do perceber - recai de certo na consciência. O comportamento dessa consciência, a ser tratado de agora em diante, é de tal modo constituído que a consciência já não percebe, simplesmente; senão que também é cônica de sua reflexão-sobre-si, e a separa da simples apreensão.

119- [*Ich werde also*] Assim primeiro me dou conta da coisa como Uno e tenho de mantê-la nessa determinação verdadeira; se algo lhe ocorrer de contraditório no movimento do perceber, isso deve ser reconhecido como reflexão minha. Agora surge na percepção também diversas propriedades - propriedades essas que parecem ser da coisa. Só que a coisa é Uno, e estamos conscientes de que recai em nós essa diversidade pela qual a coisa deixa de ser Uno.

De fato, essa coisa é branca só para nossos olhos, e também tem gosto salgado para nossa língua, é também cônica para nosso tato etc. Toda a diversidade desses aspectos, não tomamos da coisa, mas de nós. Para nós, em nossos olhos, incidem totalmente diversos um do outro, do que são para nosso paladar etc. Somos assim o meio universal onde esses momentos se separam e são para si. Por conseguinte, já que consideramos como nossa reflexão a determinidade de ser meio universal, mantemos a igualdade-consigo-mesma e a verdade da coisa: a de ser Uno.

120 - [*Diese verschiedenen*] Mas esses diversos aspectos que a consciência assume são determinados - se considerados cada um para si como no meio universal se encontram. O branco só é em oposição ao preto etc; e a coisa só é Uno justamente porque se opõe às outras. Mas não exclui de si as outras porque seja uno - já que ser Uno é o universal relacionar-se-consigo-mesmo -, e sim devido à determinidade. Assim, as próprias coisas são determinadas em si e para si; têm propriedades pelas quais se diferenciam das outras. Porque a propriedade é a propriedade própria da coisa, ou uma determinidade nela mesma, a coisa possui um número de propriedades. Com efeito: 1º - A coisa é o verdadeiro - é em si mesma. O que nela está, está nela como sua essência, e não por causa de outros. 2º - Portanto, são propriedades determinadas - não só por causa de outras coisas e para outras coisas -, mas são na própria coisa. Porém só são nela propriedades determinadas, enquanto são numerosas e diferentes entre si. 3º - Enquanto estão na coisidade, as propriedades são em si e para si, e indiferentes umas às outras. Portanto, na verdade, é a própria coisa que é branca, e também cônica, e também tem sabor de sal etc. Ou seja: a coisa é o também, o meio universal, no qual as propriedades subsistem, fora uma da outra, sem se tocarem e sem se suprassumirem. Tomada assim, a coisa é "tomada como o verdadeiro" [percebida].

121 - [*Bei diesen Wahrnehmen*] Agora, nesse perceber, a consciência ao mesmo tempo se dá conta de que também se reflete em si mesma, e de que ocorre no perceber o momento oposto ao também. Mas esse momento é a unidade da coisa consigo mesma, que exclui de si a diferença. Por isso é essa unidade que a consciência deve assumir: pois a própria coisa é o subsistir de muitas propriedades diversas e independentes. Diz-se, portanto, da coisa: é branca e também cônica e também tem sabor de sal etc. Mas enquanto branca não é cônica, e enquanto cônica e também branca não tem sabor de sal etc. O colocar-se-em-uma-só dessas propriedades incumbe à consciência somente; que não deve portanto fazer que na coisa coincidam no Uno. Com esse fim, a consciência ali introduz o enquanto, mediante o qual as mantém separadas umas das outras, e mantém a coisa como o também. Com toda a razão, o ser-uno é assumido pela consciência e dessa forma, o que se chama propriedade, vem a ser representado como matéria livre. A coisa é elevada, dessa maneira, a um verdadeiro também, enquanto se torna uma coleção de "matérias"; e, em vez de ser Uno, fica sendo uma simples superfície envolvente.

122 - [*Sehen wir zurück*] Reexaminando o que a consciência antes assumia e o que assume agora, o que atribuíra antes à coisa e o que agora lhe atribui, ressalta que a consciência faz, alternadamente, ora de si, ora da coisa, tanto o Uno puro sem-pluralidade, como um também dissolvido em "matérias" independentes. A consciência acha, através dessa comparação, que não é apenas seu "tomar do verdadeiro" [perceber], que nele possui a diversidade do apreender e do retornar a si, mas antes, é o próprio verdadeiro - a coisa - que se apresenta dessa dupla maneira de ser.

Sendo assim, é isto o que está presente através dessa experiência: a coisa se apresenta de um modo determinado, mas ela está, ao mesmo tempo, fora do modo como se apresenta, e refletida sobre si mesma. Quer dizer: a coisa tem nela mesma uma verdade oposta.

123 - [*Das Bewusstsein*] Assim a consciência saiu também desse segundo momento do perceber, que era tomar a coisa como o verdadeiro Igual-a-si mesmo, e ao contrário, tomar-se a si mesma como o desigual; como o que retorna a si [saindo] para fora da igualdade. O objeto agora é para ela o movimento todo, antes dividido entre o objeto e a consciência. A coisa é o Uno, sobre si refletida; é para si, mas também é para um Outro. Na verdade, é um outro para si, como o é para um Outro.

A coisa, portanto, é para si e também para um Outro, um ser diverso duplicado; mas é também Uno. Mas o ser-Uno contradiz essa sua diversidade. A consciência deveria, pois, retomar sobre si esse "pôr-em-um-só" e mantê-lo afastado da coisa; deveria, assim, dizer que a coisa, enquanto é para si, não é para Outro. Entretanto, o ser-Uno também compete à coisa, como a consciência já o experimentou: a coisa é essencialmente refletida sobre si. Portanto, recai igualmente na coisa o também, ou a diversidade indiferente, assim como o ser-Uno. Mas, já que os dois diferem, não [incidem] na mesma coisa, e sim, em coisas diversas.

A contradição, que está na essência objetiva em geral, divide-se em dois objetos. Assim a coisa é mesmo - em si e para si - igual a si mesma; mas essa unidade consigo mesma é estorvada por outras coisas. A unidade da coisa desse modo é preservada; mas o é igualmente o ser-Outro, tanto fora dela como fora da consciência.

124 - [*Ob nun zwar*] Embora a contradição da essência objetiva se distribua, assim, entre coisas diversas, a diferença, no entanto, deve situar-se na própria coisa singular e isolada. Desse modo, as coisas diversas são postas para si, e o conflito recai nelas com tanta reciprocidade que cada uma é diversa não de si mesma,

mas somente da outra. Ora, com isso, cada coisa se determina como sendo ela mesma algo diferente, e tem nela a distinção essencial em relação às outras; mas ao mesmo tempo não tem em si essa diferença, de modo que fosse uma oposição nela mesma. Ao contrário: é para si uma determinidade simples, a qual constitui seu caráter essencial, distinguindo-a das outras. De fato, já que a diversidade está na coisa, sem dúvida está nela necessariamente como diferença efetiva de constituição multiforme. Sendo porém que a determinidade constitui a essência da coisa - pela qual se diferencia das outras e é para si, essa constituição diversa e multiforme é o inessencial. De certo, a coisa tem por isso, na sua unidade, o duplo enquanto, mas com desigual valor; pelo que esse ser-oposto não se torna assim oposição efetiva da própria coisa; mas, à medida que ela chega à oposição através de sua diferença absoluta, tem a oposição em confronto com outra coisa exterior a ela. Aliás, a múltipla variedade está também na coisa, necessariamente, de modo que não é possível ficar separada dela; [e] contudo lhe é inessencial.

125 - [*Diese Bestimmtheit*] Agora essa determinidade - que constitui o caráter essencial da coisa, e a diferencia de todas as demais - se determina assim: por ela a coisa está em oposição às outras, mas nessa oposição deve manter-se para si. Porém somente é coisa - ou Uno para si essente - enquanto não está nessa relação com as outras, pois nessa relação o que se põe é antes a conexão com o Outro; e a conexão com Outro é o cessar do ser-para-si. Mediante o caráter absoluto, justamente, e de sua oposição, ela se relaciona com outras, e, essencialmente, é só esse relacionar-se. A relação porém é a negação de sua independência, e a coisa antes desmorona através de sua propriedade essencial.

126 - [*Die Notwendigkeit*] A necessidade da experiência para a consciência - de que a coisa desmorona justo através da determinidade que constitui sua essência e seu Ser-para-si - pode ser tratada brevemente conforme seu conceito simples. A coisa é posta como ser-para-si, ou como negação absoluta de todo ser-outro; portanto, como negação absoluta que só consigo se relaciona. Mas a negação que se relaciona consigo é o suprasumir de si mesma; ou seja, é ter sua essência em um Outro.

127 - [*In der Tat enthält*] De fato, nada mais contém a determinação do objeto tal como ele se apresentou: deve possuir uma propriedade essencial que constitui seu ser-para-si simples, porém nessa simplicidade deve também ter nele mesmo a diversidade que sem dúvida é necessária mas não deve constituir a

determinidade essencial. Contudo, essa é uma distinção que só reside nas palavras: o inessencial que ao mesmo tempo deve ser necessário suprassume a si mesmo. Ou seja: é aquilo que acima se chamou "negação de si mesmo".

128 - [*Es fällt hiermit*] Sendo assim, fica descartado o último enquanto, que separava o ser-para-si e o ser-para-Outro. O objeto é, antes, sob o mesmo e único ponto de vista, o oposto de si mesmo: para si, enquanto é para Outro; e para Outro, enquanto é para si. E para si, em si refletido, Uno; mas esse para si, em si refletido, ser-Uno, está em uma unidade com seu oposto - o ser para um Outro. E portanto posto apenas como suprassumido, ou seja: esse ser-para-si é tão inessencial quanto aquele, que só deveria ser o inessencial, isto é, a relação com Outro.

129 - [*Der Gegenstand ist*] O objeto é, por conseguinte, suprassumido em suas puras determinidades - ou nas determinidades que deveriam constituir sua essencialidade -, assim como em seu ser sensível se tinha tornado um suprassumido. Tornou-se um universal a partir do ser sensível; porém esse universal, por se originar do sensível, é essencialmente por ele condicionado, e por isso, em geral, não é verdadeiramente igual-a-si-mesmo, mas é uma universalidade afetada de um oposto; a qual se separa, por esse motivo, nos extremos da singularidade e da universalidade, do Uno das propriedades e do também das matérias livres. Essas determinidades puras parecem exprimir a essencialidade mesma, mas são apenas um ser-para-si que está onerado de um ser para um Outro. No entanto, já que ambos estão essencialmente em uma unidade, assim está presente agora a unidade absoluta incondicionada - e só aqui a consciência entra de verdade no reino do entendimento.

130 - [*Die sinnliche Einzelheit*] Assim, a singularidade sensível desvanece, sem dúvida, no movimento dialético da certeza imediata e se torna universalidade - mas só universalidade sensível. Desvaneceu o 'visar' [da certeza sensível] e o perceber toma o objeto tal como ele é em si, ou como universal em geral. A singularidade ressalta, pois, nele como a singularidade verdadeira, como ser-em-si do Uno, ou como ser-refletido em si mesmo. Mas ainda é um ser-para-si condicionado, ao lado do qual um outro ser-para-si aparece: a universalidade oposta à singularidade e por ela condicionada. Porém esses dois extremos, que se contradizem, não apenas estão lado a lado, mas estão em uma unidade, ou, o que é o mesmo, o ser-para-si - o que há de comum a ambos - está onerado em geral por seu oposto; quer dizer: ao mesmo tempo não é um ser-para-si.

A sofistaria da percepção procura salvar de sua contradição esses momentos e mantê-los por meio da diferenciação dos pontos de vista, por meio do também e do enquanto, assim como procura finalmente apreender o verdadeiro mediante a distinção entre o inessencial e uma essência que lhe é oposta. Só que tais expedientes, em vez de afastar a ilusão no [ato de] apreender, antes se revelam mesmo como nulos. O verdadeiro que deve ser obtido por essa lógica da percepção mostra ser o oposto, sob o mesmo e único ponto de vista; e assim, [mostra] ter por sua essência a universalidade indistinta e indeterminada.

131 - [*Diese leeren Abstraktionen*] Tais abstrações vazias - singularidade e universalidade a ela oposta, como também a essência que se enlaça com um inessencial, e um inessencial que aliás, ao mesmo tempo, é necessário - são as potências cujo jogo é o entendimento humano percebente, chamado com freqüência "sadio" "senso comum". Ele, que se toma como sólida consciência real, é, no perceber, apenas o jogo dessas abstrações; e em geral é sempre o mais pobre onde acredita ser o mais rico. Ao ser agitado por essas essências de nada, jogado dos braços de uma para os braços da outra, esforça-se alternadamente, através de suas sofistarias, por manter estável e afirmar já uma essência, já o seu contrário exatamente, coloca-se contra a verdade; e quanto à filosofia, acha que só se ocupa com entes de razão.

Sem dúvida, a filosofia lida também com isso, e reconhece os entes de razão como puras essências, como absolutos elementos e potências. Mas, sendo assim, reconhece-os, ao mesmo tempo, na sua determinidade e deles se assenhora; enquanto aquele entendimento percebente os toma pelo verdadeiro, e por eles é jogado de erro em erro.

O entendimento percebente não chega à consciência de que tais essencialidades simples são as que nele dominam; mas acredita estar lidando sempre com matérias e conteúdos perfeitamente sólidos - assim como a certeza sensível não sabe que a abstração vazia do puro ser é sua essência. Mas de fato, é através dessas essencialidades que o entendimento percebente percorre e traça a matéria e todo conteúdo; são elas a conexão e a dominação do entendimento. Só elas são para a consciência o que o sensível é como essência - o que determina as relações da consciência para com o sensível, e donde procede o movimento do perceber e do seu verdadeiro.

Esse percurso, uma alternância perpétua entre o determinar do verdadeiro e o suprasumir desse determinar, constitui a rigor a vida e a labuta, cotidianas e permanentes, da consciência que percebe e que acredita mover-se dentro da verdade. Ela procede sem descanso para o resultado do mesmo suprasumir de todas essas essencialidades ou determinações essenciais. Porém, em cada momento singular, só está consciente desta única determinidade como sendo o verdadeiro; logo faz o mesmo com a oposta. Bem que suspeita de sua inessencialidade; para salvá-las do perigo que as ameaça, recorre à sofistaria, afirmando agora como o verdadeiro o que antes afirmava como o não-verdadeiro.

Ora, a natureza dessas essências não-verdadeiras quer propriamente induzir esse entendimento a conciliar - e portanto, a suprasumir - os pensamentos dessas inessências, ou seja, os pensamentos dessa universalidade e, dessa singularidade do também e do Uno, daquela essencialidade necessariamente presa a uma inessencialidade, e de uma inessencialidade que é, contudo, necessária. Mas, ao contrário, o entendimento recalitra, e apoiando-se nos enquanto e nos diversos pontos de vista, ou tomando sobre si um pensamento para mantê-lo separado do outro, e como sendo o verdadeiro.

Mas a natureza dessas abstrações as reúne em si e para si. O bom senso é a presa delas, que o arrastam em sua voragem. Querendo conferir-lhes a verdade, ora toma sobre si mesmo a inverdade delas, ora chama ilusão uma aparência das coisas indignas de confiança, separando o essencial de algo que lhes é necessário e ainda assim, que-deve-ser-inessencial; e mantém aquele como sua verdade, frente a este. [Com isso] não salvaguarda para essas abstrações sua verdade, mas confere a si mesmo a inverdade.

- III -

Força, e entendimento; Fenômeno e mundo supra-sensível

132- [Dem Bewusstsein] Para a consciência, na dialética da certeza sensível, dissiparam-se o ouvir, o ver etc. Como percepção chegou a pensamentos que pela primeira vez reúne no Universal incondicionado. Se esse incondicionado fosse agora tomado por essência inerte e simples, nesse caso não seria outra coisa que o extremo do ser-para-si, posto de um lado; em confronto com ele se colocaria a inessência; mas nessa relação à inessência seria também ele inessencial. No entanto surgiu como algo que a si retornou a partir de um tal ser para si condicionado.

Esse Universal incondicionado, que de agora em diante é o objeto verdadeiro da consciência, ainda está como objeto dessa consciência - a qual ainda não apreendeu o conceito como conceito. Importa fazer uma distinção essencial entre as duas coisas: para a consciência, o objeto retornou a si mesmo a partir da relação para com um outro, e com isso tornou em-si conceito. Porém a consciência não é ainda, para si mesma, o conceito; e por causa disso não se reconhece naquele objeto refletido.

Para nós, esse objeto, mediante o movimento da consciência, passou por um vir-a-ser em que a consciência está de tal modo implicada que a reflexão é a mesma dos dois lados, ou seja, é uma reflexão só. No entanto a consciência nesse movimento tinha apenas por conteúdo a essência objetiva, e não a consciência como tal, de tal sorte que para ela o resultado tem de ser posto numa

significação objetiva e a consciência deve retirar-se do [resultado] que veio-a-ser - o qual, como algo objetivo, é para ela a essência.

133 - [*Der Verstand*] Sem dúvida que o entendimento suprasumiu com isso sua própria inverdade e a inverdade do objeto; e o que lhe resultou em conseqüência foi o conceito do verdadeiro: como verdadeiro em-si essente, que não é ainda o conceito, ou seja, ainda está privado do ser para si da consciência: é um verdadeiro que o entendimento, sem saber que está ali dentro, deixa mover-se à vontade. Esse verdadeiro dá um impulso à sua essência para si mesma, de modo que a consciência não tem participação alguma em sua livre realização; mas, ao contrário, simplesmente o contempla e puramente o apreende.

Nós devemos por isso, antes de mais nada, pôr-nos em seu lugar e ser o conceito que modela o que está contido no resultado: somente nesse resultado completamente modelado - que se apresenta à consciência como um essente - ela se torna para si mesma consciência concebente.

134- [*Das Resultat*] O resultado foi o Universal incondicionado; de início, no sentido negativo e abstrato, de que a consciência negava seus conceitos unilaterais e os abstraía; e, a bem dizer, os abandonava. Mas o resultado tem em si a significação positiva de que nele está posta imediatamente, como a mesma essência, a unidade do ser-para-si e do ser-para-outro, ou a oposição absoluta. À primeira vista, parece que isso concerne só a forma dos momentos, um em relação ao outro; porém o ser para si e o ser para outro são também o próprio conteúdo, pois a oposição, em sua verdade, não pode ter nenhuma outra natureza a não ser a que se revela em seu resultado, a saber: que o conteúdo, tido por verdadeiro na percepção, pertence de fato somente à forma e se dissolve em sua unidade.

Esse conteúdo é, ao mesmo tempo, universal: não pode haver outro conteúdo que por sua constituição peculiar se subtraísse ao retorno a essa universalidade incondicionada. Um tal conteúdo seria qualquer modo determinado de ser para si e de se relacionar com outro. Só que, ser para si e relacionar-se com outro, em geral constituem a natureza e a essência de um conteúdo cuja verdade é ser Universal incondicionado; e o resultado é meramente universal.

135 - [*Weil aber dies*] Porém a diferença entre forma e conteúdo emerge nesse Universal incondicionado, por ser ele objeto para a consciência. Na figura do conteúdo, os momentos têm o aspecto sob o qual inicialmente se apresentavam: o aspecto de

serem, por um lado, um meio universal de muitas "matérias" subsistentes; e por outro, o uno em si refletido, no qual sua independência se aniquila. O primeiro momento é a dissolução da independência da coisa, ou a passividade que é um ser para Outro. O segundo momento é o ser-para-si.

Importa ver como esses momentos se apresentam na universalidade incondicionada, que é sua essência. Antes de tudo, é evidente que esses momentos pelo fato de só estarem nela, em geral não podem ficar separados um do outro; mas são essencialmente lados que neles mesmos se suprammentem; e o que se põe é unicamente o transitar de um para o outro.

136 - [*Das eine Moment*] Um dos momentos aparece pois como essência posta de lado, como meio universal ou como o subsistir das "matérias" independentes. Mas a independência dessas matérias não é outra coisa que esse meio, ou seja: esse universal é exatamente a multiplicidade desses diferentes universais. Porém, como o universal está nele mesmo em unidade estreita com essa multiplicidade, quer dizer que cada uma dessas "matérias" está onde está a outra; interpenetram-se mas sem se tocarem, já que, inversamente, o Diferente múltiplo é exatamente do mesmo modo independente. Com isso se põe igualmente sua porosidade pura - ou seu Ser-suprassumido. Por sua vez, esse Ser-suprassumido - ou a redução dessa diversidade ao puro ser para si - não é outra coisa que o próprio meio; e esse é a independência das diferenças. Ou seja: as diferenças, postas como independentes, passam imediatamente à sua unidade e sua unidade imediatamente ao seu desdobramento; e esse novamente, de volta, à redução.

Pois esse movimento é aquilo que se chama força. Um de seus momentos, a saber, a força como expansão das "matérias" independentes em seu ser é sua exteriorização; porém a força como o ser-desvanecido dessas "matérias" é a força que, de sua exteriorização, foi recalcada sobre si, ou a força propriamente dita. Mas em primeiro lugar, a força recalcada sobre si tem de exteriorizar-se; e em segundo lugar, na exteriorização ela é tanto força em-si mesma essente, quanto exteriorização nesse ser-em-si-mesmo.

Quando nós mantemos os dois momentos em sua unidade imediata, então o entendimento - ao qual o conceito de força pertence - é o conceito propriamente dito, que sustem os momentos distintos como distintos, pois na força mesma não devem ser distintos; a diferença, portanto, está só no pensamento. Em outras

palavras: o que acima foi estabelecido foi apenas o conceito de força, não sua realidade.

Mas, de fato, a força é o Universal incondicionado, que igualmente é para si mesmo o que é para um Outro; ou que tem nele a diferença, pois essa não é outra coisa que o ser-para-um-Outro. Assim, para que a força seja em sua verdade, deve ser deixada totalmente livre do pensamento e posta como substância dessas diferenças; vale dizer: primeiro, ela, como esta força total, que permanece essencialmente em si e para si; depois, suas diferenças, como momentos substanciais, ou como momentos para si subsistentes. A força como tal, ou como recalcada em si, é portanto para si como um Uno exclusivo, para o qual o desdobramento das matérias é uma outra essência subsistente; e desse modo são postos dois lados diferentes e independentes.

Porém a força é também o todo, ou seja: permanece tal como é segundo seu conceito. Quer dizer: essas diferenças permanecem puras formas, superficiais momentos evanescentes. As diferenças entre a força propriamente dita, recalcada sobre si mesma, e o desdobramento das "matérias" independentes, de fato também não seriam, se não tivessem uma subsistência; ou, a força não seria se não existisse sob esses modos contrários. Mas existir sob esses modos contrários não significa outra coisa senão que os dois momentos são, ao mesmo tempo, independentes. Assim o que temos a examinar é esse movimento dos dois momentos, que sem cessar se fazem independentes para de novo se suprassumirem.

É claro, em geral, que esse movimento não é outra coisa que o movimento da percepção, no qual ambos os lados - o percebente e o percebido - são ao mesmo tempo, de uma parte, um só e indistinto, como o apreender do verdadeiro; mas igualmente de outra parte, cada lado reflete sobre si, ou é para si. Aqui esses dois lados são momentos da força: formam também uma unidade, unidade essa que se manifesta como meio termo em relação a extremos para si essentes, e se divide sempre de novo justamente nesses extremos, que são somente por isso.

O movimento, que se apresentava antes como autodestruir-se de conceitos contraditórios, tem pois aqui a forma objetiva e é movimento da força; como seu resultado, se produzirá o Universal incondicionado como [algo] não-objetivo, ou como interior das coisas.

137 - [*Die Kraft ist, wie*] A força, como foi determinada - representada enquanto tal ou refletida sobre si - é [só] um dos lados

de seu conceito; mas foi posta como um extremo substantivado e, a bem dizer, sob a determinidade do Uno. Assim o subsistir das "matérias" desdobradas fica excluído dessa força, e é um Outro que ela. Já que é necessário que a própria força seja esse subsistir, ou que se exteriorize, sua exteriorização se apresenta sob a forma de algum Outro que a aborda e solicita. Mas de fato, enquanto se exterioriza necessariamente, tem nela mesma o que era posto como uma outra essência.

Deve-se abandonar [esse modo de ver em] que a força é posta como um Uno, e sua essência é posta como algo que de fora a aborda para que se exteriorize. A força é antes, ela mesma, esse meio universal do subsistir dos momentos como "matérias". Dito de outro modo: a força [já] se exteriorizou: e o que devia ser o outro Solicitante é, antes, ela mesma.

Agora, portanto, a força existe como meio das "matérias" desdobradas. Mas ela tem, de modo igualmente essencial, a forma do ser-suprassumido das "matérias" subsistentes, ou seja, é essencialmente Uno. Com isso, porém, o ser-Uno é agora um Outro que ela, já que a força está posta como meio das "matérias" e tem essa essência fora dela. No entanto, pois tem necessariamente de ser como ainda não foi posta, esse Outro a aborda e solicita à reflexão sobre si mesma, ou seja, suprassume sua exteriorização. De fato, porém, ela mesma é esse ser-refletido-em-si, ou esse ser-suprassumido da exteriorização. O ser-Uno desvanece como aparecia, isto é, como um Outro, pois ela mesma é isto - ela é a força recalcada em si mesma.

138 - [*Das, was als Anderes*] O que surge como Outro e solicita a força tanto à exteriorização quanto ao retorno a si mesma, é ele mesmo força, como imediatamente resulta; porquanto o Outro se mostra quer como meio universal, quer como Uno e ao mesmo tempo só aparece em cada uma destas figuras como momento evanescente. Por conseguinte, a força ainda não saiu em geral de seu conceito, pelo fato de que um Outro é para ela, e ela para um Outro. Ao mesmo tempo, porém, duas forças estão presentes: e embora ambas tenham o mesmo conceito, passaram de sua unidade à dualidade. A oposição, em vez de permanecer de modo totalmente essencial, um momento apenas, parece ter escapado ao domínio da unidade por meio do desdobramento em forças totalmente independentes.

Convém examinar mais de perto qual é mesmo a situação dessa independência. De início, a segunda força se apresenta como

solicitante, e na verdade, quanto a seu conteúdo, como meio universal perante a força que se determina como solicitada. Mas a solicitante - por ser essencialmente alternância desses dois momentos, e ela mesma, força - de fato só é igualmente meio universal quando é solicitada a que o seja. Do mesmo modo, também só é unidade negativa - ou o que solicita a força ao retornar - por ser solicitada. Por isso transmuda-se também, nessa troca recíproca de determinações, a diferença que se estabelecia entre as duas forças, em que uma devia ser a solicitante, a outra, a solicitada.

139- [*Das Spiel der beiden*] O jogo das duas forças consiste, pois, nesse ser-determinado oposto de ambas, em seu ser-para-um-outro nessa determinação, e na absoluta troca imediata das determinações - uma passagem através da qual somente há essas determinações em que as forças parecem apresentar-se independentemente.

A solicitante, por exemplo, é posta como meio universal; e em contraste, a solicitada como força recalcada. Mas a primeira só é meio universal porque a segunda é força recalcada; ou seja, essa seria antes a solicitante em relação à outra, pois faz que ela se tome o meio. Aquela só tem sua determinidade mediante a outra; só é solicitante enquanto pela outra é solicitada a tomar-se solicitante; e perde também imediatamente essa determinidade que lhe foi dada, pois passa para a outra; ou melhor, já passou para lá. O estranho que solicita a força se apresenta como meio universal; mas só porque foi por ela solicitado a isso. Vale dizer: ela assim o põe, e é bem mais, ela mesma, essencialmente meio universal. Põe assim o que a solicita, porque essa determinação lhe é essencial, isto é: porque ela mesma é, com mais forte razão, essa determinação.

140- [*Zur Vervollständigung*] Para levar a cabo a penetração no conceito desse movimento, podemos ainda fazer notar que as próprias diferenças se mostram sob uma dupla diferença: primeiro, como diferenças do conteúdo pois um desses extremos é a força refletida sobre si mesma; mas o outro, o meio das "matérias". Segundo, como diferença de forma, enquanto uma é solicitante, outra, solicitada; aquela ativa, esta passiva. Segundo a diferença do conteúdo, são diferentes em geral, ou para nós. Mas segundo a diferença da forma são independentes, separam-se uma da outra em sua relação e são opostas.

Para a consciência é isso que vem-a-ser [como resultado] na percepção do movimento da força: os extremos nada são em si, segundo esses dois lados; mas ao contrário, esses lados em que

deveria subsistir sua essência diferente, são apenas momentos evanescentes - uma passagem imediata de cada lado para o seu oposto.

Mas para nós - como se lembrou acima - era [verdade] também que, em si, as diferenças, como diferenças do conteúdo e da forma, desvanecem. Do lado da forma, segundo a essência, o ativo, o solicitante, ou o para-si-essente eram o mesmo que se apresentava como força recalcada em si, do lado do conteúdo. E o passivo, o solicitado, ou o essente para um outro, do lado da forma, é o mesmo que se apresentava como meio universal de múltiplas matérias" - do lado do conteúdo.

141 - [*Es ergibt sich*] Resulta daí que o conceito de força se torna efetivo através da duplicação em duas forças e [o modo] como se toma tal. Ambas essas forças existem como essências para si essentes; mas sua existência é um movimento tal, de uma em relação à outra, que seu ser é antes um puro Ser-oposto mediante um outro; isto é: seu ser tem, antes, a pura significação do desvanecer.

Essas forças não são extremos que retenham, [cada um] para si, algo fixo, e que só se transmitam mutuamente uma qualidade externa no meio termo e no seu contacto. Pelo contrário: só nesse meio termo e contacto são o que são. Aí estão imediatamente, ao mesmo tempo, o ser-recalcado ou o ser-para-si da força como sua exteriorização; tanto está o solicitar quanto o ser-solicitado. Mas esses momentos por isso não se dividem em dois extremos independentes, tocando-se apenas em seus vértices opostos; se não que sua essência consiste pura e simplesmente em ser cada um através do outro, e em deixar de ser imediatamente o que é através do outro, quando o outro o é. As forças não têm, pois, nenhuma substância própria que as sustenha e conserve.

O conceito de força se mantém, antes, como a essência em sua efetividade mesma; a força, como efetiva, está unicamente na exteriorização que igualmente não é outra coisa que o supracomunicação-se-a-si-mesma. Essa força efetiva, representada como livre de sua exteriorização, e para si essente, é a força recalcada em si mesma. Por sua vez essa determinidade é de fato, como se revelou, apenas um momento da exteriorização.

A verdade da força permanece, pois, só como pensamento da mesma, e os momentos dessa efetividade, suas substâncias e seu movimento desmoronam sem parar numa unidade indiferenciada - que não é a força recalcada sobre si (pois ela mesma é só um

momento desses), senão que essa unidade é seu conceito, como conceito.

A realização da força é assim, ao mesmo tempo, a perda da realidade. A força se tornou, pois, algo totalmente distinto, a saber, essa universalidade que o entendimento conhece primeiro ou imediatamente como sua essência; e que também se mostra como sua essência em sua realidade que-deve-ser, nas substâncias efetivas.

142 - [*Insofern Wir*] Se considerarmos o primeiro universal como o conceito do entendimento, em que a força não é ainda para si, então o segundo universal é sua essência, tal como se apresenta em si e para si. Ou, inversamente: se tomamos o primeiro universal como o imediato, que deveria ser um objeto efetivo para a consciência, então o segundo universal está determinado como o negativo da força sensível objetiva. Esse é a força tal como em sua verdadeira essência é somente enquanto objeto do entendimento. O primeiro universal seria a força recalcada sobre si, ou a força como substância; mas esse segundo universal é o interior das coisas como interior - idêntico ao conceito como conceito.

143 - [*Dieses wahrhafte Wesen*] Essa verdadeira essência das coisas está agora determinada de maneira que não é imediatamente para a consciência, senão que essa tem uma relação mediata com o interior; e, como entendimento, divisa através desse meio termo, que é o jogo de forças, o fundo verdadeiro das coisas.

O meio termo que encerra juntos os dois extremos - o entendimento e o interior - é o ser da força desenvolvido, que doravante é para o entendimento mesmo, um evanescente. Por isso se chama fenômeno; pois a aparência é o nome dado ao ser que imediatamente é em si mesmo um não-ser. Porém, não é apenas um aparecer, mas sim fenômeno, uma totalidade do aparecer. Essa totalidade como totalidade ou universal é o que constitui o interior: o jogo de forças como sua reflexão sobre si mesmo.

Para a consciência, as essências da percepção estão nele postas de maneira objetiva, tais como são em si, isto é: como momentos cambiantes que se transmudam imediatamente em seu contrário, sem descanso nem ser: o Uno, imediatamente no universal; o essencial, imediatamente no inessencial, e vice-versa. Esse jogo de forças é, pois, o Negativo desenvolvido; mas sua verdade é o positivo, a saber, o universal, ou o objeto em-si-essente.

Para a consciência, o ser deste [objeto] é mediado pelo movimento do fenômeno; movimento em que o ser da percepção

e o Sensível objetivo têm, em geral, somente uma significação negativa; e assim, a consciência a partir dele se reflete em si como no verdadeiro. Mas como é consciência, torna a fazer do verdadeiro um Interior objetivo: distingue, de sua reflexão em si mesma, a reflexão das coisas; como também, para ela, o movimento mediador é ainda um movimento objetivo.

Portanto, esse interior é para a consciência como um extremo a ela oposto. Mas é também, para ela, o verdadeiro porque nele tem como no Em-si, ao mesmo tempo, a certeza de si mesma, ou o momento do ser-para-si; embora não esteja ainda consciente desse fundamento, pois o ser-para-si, que o interior deveria ter nele, não seria outra coisa que o movimento negativo. Para a consciência, porém, esse movimento negativo ainda é o fenômeno objetivo evanescente - não ainda seu próprio ser-para-si. O interior, portanto, é para ela o conceito; mas a consciência ainda não conhece a natureza do conceito.

144 - [*In diesen innerem Wahren*] Nesse Verdadeiro interior, como no Absoluto-Universal - que expurgado da oposição entre universal e singular veio-a-ser para o entendimento -, agora, pela primeira vez, descerra-se sobre o mundo sensível como o mundo aparente, um mundo supra-sensível como o verdadeiro. Patentear-se sobre o aquém evanescente o além permanente: um Em-si que é a primeira, e portanto inacabada, manifestação da razão; ou seja, apenas o puro elemento, em que a verdade tem sua essência.

145 - [*Unser Gegenstand*] Nosso objeto é assim, daqui em diante, o silogismo que tem por extremos o interior das coisas e o entendimento, e por meio termo, o fenômeno. Pois o movimento desse silogismo dá a ulterior determinação daquilo que o entendimento divisa através desse meio termo, e a experiência que faz sobre esse comportamento do Ser-concluído-junto [com ele].

146 - [*Noch ist das*] Para a consciência, o interior é ainda um puro Além, porquanto nele não encontra ainda a si mesma: é vazio, por ser apenas o nada do fenômeno, e positivamente [ser] o Universal simples. Essa maneira de ser do interior está imediatamente em consonância com [a opinião de] alguns, de que o interior é incognoscível; só que o motivo disso deveria ser entendido diversamente.

Sem dúvida, não pode haver nenhum conhecimento desse interior, tal como ele aqui é imediatamente; não porque a razão seja míope ou limitada, ou como queiram chamá-la (a propósito, nada sabemos aqui, pois não penetramos ainda tão fundo), mas pela

simples natureza da Coisa mesma: justamente porque no vácuo nada se conhece; ou, expressando do outro lado, porque esse interior é determinado como o além da consciência.

Obtém-se o mesmo resultado colocando um cego entre as riquezas do mundo supra-sensível (se é que as tem, quer se trate do conteúdo próprio desse mundo, quer da consciência desse conteúdo), ou então [pondo] um homem que tenha visão no meio das trevas puras, ou, se preferem, da pura luz (caso o mundo supra-sensível seja isso). O homem que tem vista enxergará tão pouco em sua luz quanto em suas puras trevas - exatamente como o cego na abundância das riquezas que se estendem diante dele.

Se nada mais houvesse a fazer com o interior e o ser-concluído-junto com ele através do fenômeno, somente restaria ater-se ao fenômeno, isto é: tomar por verdadeiro algo que sabemos não ser verdadeiro [para preencher este vazio]. Um vazio que veio a ser, primeiro, como o esvaziamento das coisas objetivas, mas que sendo esvaziamento em si, deve ser tomado como esvaziamento de todas as relações espirituais e diferenças da consciência como consciência. Para que haja algo nesse vazio total, que também se denomina sagrado, há que preenchê-lo, ao menos com devaneios: fenômenos que a própria consciência para si produz. Deveria ficar contente de ser tão maltratado, pois nada merece de melhor. Afinal, os próprios devaneios ainda valem mais que seu esvaziamento.

147 - *[Das Innere oder]* Mas o interior, ou Além supra-sensível, [já] surgiu: provém do fenômeno, e esse é sua mediação. Quer dizer: o fenômeno é sua essência, e de fato, sua implementação. O supra-sensível é o sensível e o percebido postos tais como são em verdade; pois a verdade do sensível e do percebido é serem fenômeno. O supra-sensível é, pois, o fenômeno como fenômeno.

Nesse caso, pensar que o supra-sensível é por isso o mundo sensível, ou o mundo tal como é para a certeza sensível imediata e para a percepção, é um entender distorcido: porque o fenômeno não é de fato o mundo do saber sensível e do perceber como essente, mas esse mundo como suprassumido ou posto em verdade como interior. Costuma dizer-se que o supra-sensível não é o fenômeno; mas, com isto, não se entende por fenômeno o fenômeno e sim o mundo sensível como a própria efetividade real.

148 - *[Der Verstand, welcher]* O entendimento, que é nosso objeto, encontra-se agora neste ponto exato, onde primeiro o interior veio-a-ser para ele somente como o Em-si universal ainda não-implementado. O jogo de forças tem precisamente esta signifi-

cação negativa: não ser em si; e só esta positiva: ser o mediatizante, mas fora do entendimento. Porém sua relação para com o interior, através da mediação, é seu movimento por meio do qual o interior se implementará para o entendimento.

O jogo de forças é imediatamente para o entendimento; porém o verdadeiro para ele é o interior simples; por isso também o movimento da força somente é o verdadeiro como algo simples, em geral.

Vimos porém, no que toca a esse jogo de forças, que possui esta característica: a força solicitada por outra é também solicitante em relação a ela; a qual, por isto mesmo, se converte em solicitante. Aqui ocorre também só a troca imediata ou o permutar absoluto da determinidade que constitui o único conteúdo do que aparece: ou ser meio universal, ou ser unidade negativa.

No seu próprio aparecer determinado, ele deixa imediatamente de ser tal como aparecia - através de seu aparecer determinado, solicita o outro lado, que por isso se exterioriza; quer dizer: este lado agora é imediatamente o que o primeiro deveria ser. Os dois lados - a situação de solicitar e a situação de conteúdo determinado oposto - são, cada um para si, a inversão e a troca absolutas. Porém, essas duas situações, por sua vez, são de novo a mesma coisa; e a diferença de forma - ser o solicitante e ser o solicitado - é o mesmo que a diferença de conteúdo: o solicitado como tal, a saber, o meio passivo; o solicitante, ao contrário, o ativo, a unidade negativa, ou o Uno.

Por conseguinte, desvanece toda a diferença entre forças particulares que deveriam estar presentes nesse movimento, uma frente à outra, em geral, já que tinham por base apenas aquelas diferenças. Igualmente, a diferença das forças converge, junto com as duas diferenças, numa diferença única.

Assim, nessa mudança absoluta, não há nem força, nem solicitar ou ser-solicitado, nem a determinidade do meio subsistente e a unidade em si refletida, nem algo singular para si, nem diversas oposições. Pois o que aí unicamente existe é a diferença como universal, ou como uma diferença tal que as múltiplas oposições ficaram a ela reduzidas.

Esta diferença como universal é, portanto, o simples no jogo da força mesma, e o verdadeiro desse jogo. A diferença é a lei da força.

149 - [*Zu dem einfachen*] Através de sua relação com a simplicidade do interior ou do entendimento, o fenômeno absolutamente cambiante vem-a-ser diferença simples. Inicialmente, o interior é apenas o universal em-si; mas esse Universal em-si simples é essencialmente e também absolutamente, a diferença universal, por ser o resultado da mudança mesma, ou a mudança é sua essência, mas a mudança como posta no Interior como é em verdade, e por isso nele recebida como sendo também absolutamente universal, tranqüilizada e permanecendo igual a si mesma. Ou seja: a negação é o momento essencial do Universal; ela - ou a mediação - é assim, no Universal, diferença universal. Essa se exprime na lei como imagem constante do fenômeno instável. O mundo supra-sensível é, portanto, um tranqüilo reino das leis; certamente, além do mundo percebido, pois esse só apresenta a lei através da mudança constante; mas as leis estão também presentes no mundo percebido, e são sua cópia imediata e tranqüila.

150 - [*Dies Reich der Gesetze*] Este reino das leis é de certo a verdade do entendimento que tem o conteúdo na diferença que está na lei; mas ao mesmo tempo, é só sua primeira verdade, não preenche completamente o fenômeno. A lei está nele presente, mas não é toda a sua presença: sob situações sempre outras, tem sempre outra efetividade. Portanto, resta ao fenômeno para si, um lado que não está no interior; ou, o fenômeno ainda não está posto em verdade como fenômeno, como ser-para-si suprassumido.

Esse defeito da lei tem de ressaltar também nela. O que parece faltar-lhe é que, embora tenha em si a diferença mesma, só a tem como universal, indeterminada. Porém enquanto não é a lei em geral, mas uma lei, tem nela a determinidade, e assim se dá uma pluralidade indeterminada de leis. Só que essa pluralidade mesma é antes um defeito: contradiz precisamente o princípio do entendimento para o qual, como consciência do interior simples, o verdadeiro é a unidade em si universal.

Portanto, o entendimento deve fazer coincidir as múltiplas leis numa lei só. Assim, por exemplo, a lei da queda da pedra e a lei do movimento das esferas celestes foram concebidas como uma só lei. Mas com esse coincidir, as leis perdem sua determinidade; a lei se toma mais superficial e, de fato, por aí não se encontra a unidade destas leis determinadas, mas sim uma lei que deixa de lado sua determinidade, como a lei única que reúne em si a lei da queda dos corpos sobre a terra, e a do movimento celeste não exprime de fato as duas leis.

A unificação de todas as leis na atração universal não exprime conteúdo mais amplo que justamente o mero conceito da lei mesma, que aí se põe como essente. A atração universal diz apenas que tudo tem uma diferença constante com Outro. O entendimento pensa ter aí descoberto uma lei universal, que exprime a universal efetividade como tal. Mas, na verdade, só encontrou o conceito da lei mesma. É como se dissesse que em si mesma toda efetividade é regida-por-lei. A expressão da atração universal tem, por isso, grande importância; enquanto dirigida contra a representação carente-de-pensamento para a qual tudo se apresenta sob a figura do contingente, e a determinidade tem a forma da independência sensível.

151 - [*Es steht somit*] Por conseguinte, a atração universal - ou o conceito puro de lei - contrasta com as leis determinadas. Enquanto esse puro conceito é considerado como a essência ou o verdadeiro interior, a determinidade da lei mesma determinada ainda pertence ao fenômeno, ou antes, ao ser sensível. Todavia, o conceito puro da lei não só ultrapassa a lei que como uma lei determinada contrasta com outras leis determinadas - mas ultrapassa ainda a lei como tal. Propriamente, a determinidade de que se falava é apenas momento evanescente, que não pode mais apresentar-se aqui como essencialidade, pois só está presente a lei como o verdadeiro; porém o conceito de lei se voltou contra a lei mesma.

É justamente na lei que a diferença é captada imediatamente e acolhida no universal; mas com isso [também] um subsistir dos momentos cuja relação ela exprime como essencialidades indiferentes e em-si-essentes. Ao mesmo tempo, porém, essas partes da diferença na lei são, por sua vez, lados determinados. O conceito puro da lei, como atração universal, deve entender-se em seu verdadeiro sentido, de que nesse conceito como no Simples absoluto, as diferenças que ocorrem na lei como tal retornam de novo ao interior, como unidade simples; esta unidade é a necessidade interior de lei.

152 - [*Das Gesetz ist dadurch*] A lei está portanto presente de duas maneiras: uma vez como lei, em que as diferenças são expressas como momentos independentes; outra vez, na forma do simples Ser-retomado-a-si-mesmo, que de novo pode chamar-se força; contanto que não se entenda a força recalcada mas a força em geral ou o conceito de força: uma abstração que arrasta para si as diferenças do que atrai e do que é atraído. Assim, por exemplo, a eletricidade simples é a força; mas a expressão da diferença incumbe à lei: essa diferença é eletricidade positiva e negativa.

No movimento da queda, a força é o simples; a gravidade, a qual tem como lei que as grandezas dos diversos momentos do movimento - o tempo decorrido e o espaço percorrido - se relacionam mutuamente como a raiz e o quadrado. A eletricidade mesma não é diferença em si, ou seja, em sua essência não se encontra a dupla-essência de eletricidade positiva e negativa. Por isso me diz comumente que ela tem a lei de ser dessa maneira, ou então que tem a propriedade de se exteriorizar assim. Essa propriedade é de fato a propriedade essencial e única da força, ou ela lhe é necessária. Mas a necessidade é aqui uma palavra vazia: a força deve desdobrar-se assim, justamente porque deve. Certamente, se a eletricidade positiva é posta, também a negativa é, em si, necessária; porque o positivo é somente como relação a um negativo, ou seja, o positivo é nele mesmo a diferença de si mesmo, como também o negativo.

Mas não é necessário em si que a eletricidade enquanto tal se divida assim. Como força simples, é indiferente diante de sua lei ser como positiva e negativa. Chamemos o necessário, seu conceito, e a lei, seu ser: então, seu conceito é indiferente em relação a seu ser; ela tem somente essa propriedade - o que significa precisamente que isso não lhe é, em si, necessário.

Essa indiferença toma outra forma quando se diz que pertence à definição da eletricidade ser como positiva e negativa, ou que isso é, meramente, seu conceito e essência. Então, seu ser designaria sua existência em geral; mas naquela definição não está contida a necessidade de sua existência: ela, ou é porque a encontram, logo, não é nada necessária, ou então, sua existência é por meio de outras forças; logo, sua necessidade é uma necessidade externa. Mas, fazendo por isso recair a necessidade na determinidade do ser por meio de Outro, caímos de novo na pluralidade das leis determinadas, que antes tínhamos abandonado, para considerar a lei como lei. Somente com essa se deve comparar seu conceito como conceito, ou sua necessidade, que aliás, em todas essas formas, só tinha se mostrado para nós ainda como palavra vazia.

153- [*Noch aufandere*] A indiferença da lei e da força - ou do conceito e do ser - está presente ainda de modo diverso do indicado. Na lei do movimento, por exemplo, é necessário que esse se divida em tempo e espaço, ou também em distância e velocidade. Sendo apenas relação entre esses momentos, o movimento como universal está, sem dúvida, dividido em si mesmo; mas então essas partes, tempo e espaço, distância e velocidade, não exprimem nelas sua origem [comum] do Uno: são indiferentes entre si, o espaço é representado como se pudesse ser sem o tempo; o tempo, sem o

espaço; e a distância, sem a velocidade pelo menos; assim como suas grandezas são indiferentes entre si, já que não se relacionam como positivo e negativo e portanto não estão ligadas uma à outra através de sua essência. Sem dúvida, a necessidade da divisão está aqui presente, mas não a das partes como tais, uma em relação à outra. Por isso, também, aquela primeira necessidade é apenas uma falsa necessidade ilusória; quer dizer, o movimento mesmo não é representado como algo simples, ou como pura essência, se não como já dividido. Tempo e espaço são suas partes independentes ou essências nelas mesmas; distância e velocidade são maneiras de ser ou de representar que bem podem dar-se uma sem a outra - e, portanto, o movimento é somente sua relação superficial, e não sua essência. O movimento, representado como essência simples, ou como força, é justamente a gravidade, a qual porém não contém nela essas diferenças em geral.

154- [*Der Unterschied*] Assim, nos dois casos, a diferença não é nenhuma diferença em si mesma; seja que o universal, a força, é indiferente em relação à divisão que está na lei; ou seja, que as diferenças, partes da lei, são indiferentes umas em relação às outras. Mas o entendimento tem o conceito dessa diferença em si, justamente porque a lei, de uma parte, é o interior, o em-si-essente; mas é, ao mesmo tempo, o que é distinto nele. Que esta diferença seja uma diferença interna, está dado no fato de ser a lei uma força simples, ou ser como conceito dessa diferença; portanto, uma diferença de conceito.

Mas essa diferença interna por ora recai exclusivamente no entendimento; não está ainda posta na Coisa mesma. Assim, o que o entendimento exprime é somente sua própria necessidade; uma diferença que, portanto, só estabelece enquanto ao mesmo tempo exprime que não é nenhuma diferença da Coisa mesma. Essa necessidade que só reside nas palavras, é desse modo a enumeração dos momentos que formam o círculo da necessidade. São diferentes, sem dúvida; mas se exprime ao mesmo tempo, não serem diferença nenhuma da Coisa mesma, e assim são logo de novo supprassumidos. Esse movimento se denomina explicar.

Uma lei é enunciada, pois. Dela se distingue, como força, seu universal em si ou o fundamento. Mas essa diferença se diz que não é nenhuma, senão antes que o fundamento é exatamente constituído como lei. Por exemplo: o evento singular do raio é apreendido como universal e esse universal, enunciado como a lei da eletricidade - a explicação assim abarca a lei condensando-a na força, como a essência da lei. Está portanto essa força de tal modo

constituída que ao exteriorizar-se surgem eletricidades opostas, que tornam a desvanecer, uma na outra. Quer dizer: a força está constituída exatamente como a lei: diz-se que ambas não são, em nada, diferentes. As diferenças são a pura exteriorização universal ou a lei, e a pura força; as duas têm o mesmo conteúdo, a mesma constituição. Assim é descartada de novo a diferença como diferença de conteúdo, isto é, da Coisa.

155- [*In dieser tautologischen*] Nesse movimento tautológico, o entendimento, como resulta, persiste na unidade tranqüila de seu objeto, e o movimento só recai no entendimento, não no objeto: é um explicar que não somente nada explica, como também é tão claro que ao fazer tenção de dizer algo diferente do que já foi dito, antes nada diz, mas apenas repete o mesmo. Nada de novo resulta na Coisa mesma através desse movimento que, aliás, só vem à consideração como movimento do entendimento.

Nós porém nele reconhecemos justamente algo que fazia falta na lei: a saber, a mudança absoluta mesma. Com efeito: esse movimento, se o examinamos mais de perto, é imediatamente o contrário de si mesmo: põe uma diferença que, para nós, não é diferença nenhuma; e além disso, ele mesmo a suprassume como diferença.

É a mesma mudança que se apresentava como jogo de forças: nesse havia a diferença entre solicitante e solicitada, entre a força exteriorizada e a recalçada sobre si mesma. Porém eram diferenças que em verdade não eram diferenças nenhuma, e que por isso tornavam a suprassumir-se imediatamente. O que está presente não é a mera unidade, de modo que nenhuma diferença seria posta; mas sim, esse movimento, que faz certamente uma diferença; mas, por não ser diferença nenhuma, é de novo suprassumida.

Com o explicar, portanto, as mudanças e permutas que antes estavam fora do interior - só no fenômeno - penetram no próprio supra-sensível; nossa consciência, porém, se transferiu como objeto ao outro lado - para o entendimento - e nele experimenta a mudança.

156 - [*Dieser Wechsel*] Essa mudança não é ainda uma mudança da Coisa mesma, mas antes, se apresenta justamente como mudança pura, já que o conteúdo dos momentos da mudança permanece o mesmo. Porém, enquanto o conceito como conceito do entendimento é o mesmo que o interior das coisas, essa mudança vem-a-ser para o entendimento como lei do interior. Assim, ele experimenta, como sendo lei do próprio fenômeno, que diferenças

vêm-a-ser que não são diferenças nenhuma, ou que o homônimo se repele de si mesmo; e também, que as diferenças são apenas tais que não são nenhuma, e se suprassumem; ou, que o heterônimo se atrai.

É uma segunda lei cujo conteúdo se opõe ao que antes se chamava lei (a saber, de que a diferença permanecia constantemente igual a si mesma) - pois essa nova lei exprime, antes, o tornar-se-desigual do igual, e tornar-se-igual do desigual. O conceito induz a carência-de-pensamento a reunir as duas leis e a tornar-se consciente de sua oposição. A segunda lei, sem dúvida, é também uma lei, ou um ser interior igual-a-si-mesmo; mas é antes uma igualdade-consigo-mesma da desigualdade - uma constância da inconstância.

No jogo de forças, essa lei se mostrava justamente como esse transitar absoluto ou como mudança pura: o homônimo, a força, se decompõe numa oposição que primeiro se manifesta como uma diferença independente, mas que de fato demonstra não ser diferença nenhuma. Com efeito, é o homônimo que se repele de si mesmo, e esse repellido se atrai, essencialmente, porque ele é o mesmo! A diferença estabelecida - já que não é nenhuma - se suprassume de novo. Com isso se apresenta como diferença da Coisa mesma, ou como diferença absoluta; e essa diferença da Coisa é também o mesmo que o homônimo que se repeliu de si e desse modo põe somente uma oposição que não é nenhuma.

157- [*Durch dies Prinzip*] Através desse princípio, o primeiro supra-sensível, o reino tranqüilo das leis, a cópia imediata do mundo percebido, transmuda-se em seu contrário. A lei era em geral o-que-permanece-igual consigo, assim como suas diferenças. Agora o que é posto, é que lei e diferenças são, ambas, o contrário delas mesmas: o igual a si, antes se repele de si; e o desigual a si, antes se põe como igual a si. De fato, só com essa determinação a diferença é interior, ou diferença em-si-mesma, enquanto o igual é desigual a si, e o desigual é igual a si.

Esse segundo mundo supra-sensível é dessa maneira um mundo invertido; e na verdade, enquanto um lado já estava presente no primeiro mundo supra-sensível, é o inverso desse primeiro. Com isso, o interior está completo como fenômeno. Pois o primeiro mundo supra-sensível era apenas a elevação imediata do mundo percebido ao elemento universal; tinha seu modelo nesse mundo percebido, que ainda retinha para-si o princípio da mudança e da

alteração. O primeiro reino das leis carecia desse princípio, mas [agora] o adquire como mundo invertido.

158 - [*Nach dem Gesetze*] Conforme a lei desse mundo invertido, o homônimo do primeiro mundo é assim o desigual de si mesmo; e o desigual desse primeiro mundo é também desigual a ele mesmo, ou vem-a-ser igual a si. Em momentos determinados, o resultado será este: o que na lei do primeiro mundo era doce, nesse Em-si invertido é amargo, e o que naquela lei era negro, nessa é branco. O que na lei do primeiro era pólo norte do ímã, no seu outro Em-si supra-sensível (isto é, na Terra) é o pólo sul; e o que ali é pólo sul aqui é pólo norte. Igualmente, o que na primeira lei da eletricidade é pólo do oxigênio vem-a-ser, na sua outra essência supra-sensível, o pólo do hidrogênio. E vice-versa, o pólo do hidrogênio de lá é aqui pólo do oxigênio.

Numa outra esfera, segundo a lei imediata, a vingança contra o inimigo é a mais alta satisfação da individualidade ultrajada. Mas essa lei - segundo a qual devo mostrar-me, como essência, frente a quem não me trata como essência autônoma e, antes, suprimi-lo como essência, - se converte através do princípio do outro mundo no oposto; e a restauração de mim mesmo como essência, mediante a supressão da essência alheia, se converte em autodestruição.

Porém, se for erigida em lei essa inversão - que é representada no castigo do crime - será também de novo apenas a lei de um mundo que tem como sua contrapartida um mundo sensível invertido, no qual se honra o que no outro se despreza, e onde é ignomínia o que no primeiro é honra. O castigo, que segundo a lei do primeiro mundo desonra e destrói o homem, transmuda-se, em seu mundo invertido, no perdão que salvaguarda sua essência e o leva à honra.

159 - [*Oberflächlich angesehen*] Visto superficialmente, esse mundo invertido é o contrário do primeiro; a tal ponto que o mantém do lado de fora e o repele de si, como uma efetividade invertida: um, é o fenômeno, mas o outro é o Em-si; um, o mundo como é para um Outro, o outro, ao contrário, como é para si. Assim, para utilizar os exemplos anteriores, o que tem sabor doce seria amargo, propriamente ou no interior da coisa; o que é pólo norte no ímã efetivo do fenômeno, seria pólo sul no ser interior ou essencial. O que na eletricidade fenomenal se apresenta como pólo do oxigênio, seria pólo do hidrogênio na eletricidade não-fenomenal. Ou uma ação que no fenômeno é crime deveria poder ser no interior uma boa ação propriamente dita (um ato mau, ter uma boa

intenção); o castigo, ser castigo só no fenômeno; mas em si ou num outro mundo, ser benefício para o transgressor.

Entretanto, tais oposições de "interior e exterior", "fenômeno e supra-sensível" como de dois tipos de efetividade, aqui já não ocorrem. As diferenças repelidas não tornam a dividir-se entre duas substâncias que lhes dêem suporte e confirmam um subsistir separado - por onde o entendimento, surgido do interior, recaísse em sua posição precedente. Um dos lados, ou uma das substâncias, seria de novo o mundo da percepção, no qual uma das leis projetaria sua essência: frente a esse mundo haveria um mundo interior, justamente um certo mundo sensível como o primeiro, mas na representação; não poderia ser apontado, visto, ouvido, ou saboreado como mundo sensível e não obstante seria representado como um certo mundo sensível.

De fato porém, se um dos [termos] postos é algo percebido, e seu Em-si, como inversão dele, é igualmente algo sensivelmente representado - nesse caso o amargo, que seria o Em-si da coisa doce, é uma coisa tão efetiva como ela: é uma coisa amarga. O negro, que seria o Em-si do branco é um negro efetivo; o pólo norte, que é o Em-si do pólo sul, é o pólo norte presente no mesmo ímã; o pólo do oxigênio, que é o Em-si do pólo do hidrogênio, é o pólo do oxigênio presente na mesma pilha. O crime efetivo tem sua inversão e seu Em-si como possibilidade na intenção como tal - mas não numa boa intenção, pois a verdade da intenção é somente o ato mesmo.

Todavia, segundo seu conteúdo, o crime tem sua reflexão sobre si - ou sua inversão - no castigo efetivo, o qual é a reconciliação da lei com a efetividade que se lhe opôs no crime. Enfim, o castigo efetivo tem sua efetividade invertida nele mesmo: uma efetivação tal da lei que através dela a atividade, que tem por castigo, se suprassume a si mesma. A lei, de ativa que era, volta a ser lei tranqüila e vigente, e se extinguem o movimento da individualidade contra a lei e o movimento da lei contra a individualidade.

160 - [*Aus der Vorsteiung*] Assim, da representação da inversão que constitui a essência de um dos lados do mundo supra-sensível, deve-se manter longe a representação sensível da consolidação das diferenças num distinto elemento do subsistir: [deve-se] representar e aprender em sua pureza esse conceito absoluto da diferença como diferença interior - o repelir-se fora de si mesmo do homônimo como homônimo, e o ser-igual do desigual

enquanto desigual. Há que pensar a mudança pura, ou a oposição em si mesma: a contradição.

Com efeito, na diferença que é uma diferença interior, o oposto não é somente um dos dois - aliás seria um essente, e não um oposto; mas sim o oposto de um oposto, ou seja, nele está dado imediatamente o Outro. Ponho, na certa, o contrário do lado de cá; e, do lado de lá, o Outro de que é o contrário; portanto de um lado, o contrário em si e para si sem o Outro. Mas, justamente porque tenho o contrário em si e para si, é o contrário de si mesmo, ou seja, já tem de fato o Outro imediatamente em si mesmo.

Assim o mundo supra-sensível, que é o mundo invertido, tem, ao mesmo tempo, o outro mundo ultrapassado, e dentro de si mesmo: é para si o invertido, isto é, o invertido de si mesmo; é ele mesmo e seu oposto numa unidade. Só assim ele é a diferença como interior, ou como diferença em si mesma, ou como infinitude.

161 - [*Durch die Unendlichkeit*] Nós vemos que, graças à infinitude, a lei cumpriu-se em si mesma como necessidade, e que todos os momentos do fenômeno foram recolhidos ao interior.

Conforme resulta do que precede, o simples da lei é a infinitude, e isto significa [o seguinte]:

a) a lei é um igual-a-si-mesmo, o qual porém é a diferença em si; ou é homônimo, que se repele de si mesmo, ou se fraciona. O que se chamava força simples desdobra-se a si mesmo, e é, por sua infinitude, a lei.

b) a fração, que constitui as partes representadas na lei, se apresenta como subsistente. Essas partes, consideradas sem o conceito da diferença interior, são o espaço e o tempo, ou a distância e a velocidade, que surgem como momentos da gravidade. Mas são também indiferentes e sem necessidade, um em relação ao outro, e em relação à gravidade mesma; assim como essa gravidade simples em relação a eles ou a eletricidade simples em relação ao positivo e ao negativo.

c) entretanto, por meio do conceito de diferença interior, esse desigual e indiferente, espaço e tempo etc. são uma diferença que não é diferença nenhuma, ou somente uma diferença de homônimo; e sua essência é a unidade. Em sua relação recíproca são animados como o positivo e o negativo; mas seu ser consiste antes em pôr-se como não-ser, em suprassumir-se na unidade. Subsistem ambos [os termos] diferentes, são em si e são em si como opostos;

isto é, cada qual é o oposto de si mesmo, tem p seu outro nele, e os dois são apenas uma unidade.

162- [*Diese einfache*] Esta infinitude simples - ou o conceito absoluto - deve-se chamar a essência simples da vida, a alma do mundo, o sangue universal, que onipresente não é perturbado nem interrompido por nenhuma diferença, mas que antes é todas as diferenças como também seu Ser-suprassumido; assim, pulsa em si sem mover-se, treme em si sem inquietar-se. E igual-a-si-mesmo, pois as diferenças são tautológicas; são diferenças que não são diferenças nenhuma. Portanto, essa essência igual-a-si-mesma só a si mesma se refere. A si mesma; eis aí o Outro ao qual a relação se dirige, e o relacionar-se consigo mesma é, antes, o fracionar-se, ou, justamente, aquela igualdade-consigo-mesma é a diferença interior.

Essas frações são por isso em si e para si mesmas. Cada qual é um contrário - o contrário de um Outro - de forma que em cada um o Outro já é enunciado ao mesmo tempo que ele. Ou seja: um não é o contrário de um Outro, mas somente o contrário puro; e assim, cada um é, em si mesmo, o contrário de si. Ou, de modo geral, não é um contrário, senão puramente para si, uma pura essência igual-a-si-mesma, que não tem nela diferença nenhuma. Assim, não precisamos indagar - e menos ainda considerar como filosofia a angústia com tal questão, ou então tê-la por insolúvel para a filosofia - como brota dessa pura essência, e como vem para fora dela, a diferença ou o Ser-outro; pois já ocorreu o fracionamento, a diferença foi excluída do igual-a-si-mesmo, e posta de lado. Assim, o que devia ser o igual-a-si-mesmo, já é antes uma das frações, em vez de ser a essência absoluta.

O igual-a-si-mesmo se fraciona, o que portanto significa também que se suprassume, já como fração; que se suprassume como ser-Outro. Costuma-se dizer que a diferença não pode brotar da unidade; mas de fato a unidade é apenas um momento de fracionamento, é a abstração da simplicidade que defronta a diferença. Mas por ser abstração, é só um dos opostos, como já se disse. Ela é o fracionar-se, pois a unidade é um negativo, um oposto; assim é posta justamente como o que tem nele a oposição.

Por isso, as diferenças entre fracionamento e vir-a-ser-igual-a-si-mesmo são também somente esse movimento do suprassumir-se. Com efeito, já que o igual-a-si-mesmo, que deve primeiro fracionar-se ou tornar-se seu contrário, é uma abstração - ou seja, já é ele mesmo uma fração -, então seu fracionar-se é um supras-

sumir daquilo que ele é, e portanto o suprassumir de seu ser-fração. O vir-a-ser-igual-a-si-mesmo é também um fracionar-se: o que se torna igual a si mesmo defronta pois o fracionamento: quer dizer, põe a si mesmo de um lado, ou vem-a-ser, antes, uma fração.

163 - [Die Unendlichkeit] A infinitude, ou essa inquietação absoluta do puro mover-se-a-si-mesmo, [faz] que tudo o que é determinado de qualquer modo - por exemplo, como ser - seja antes o contrário dessa determinidade. A infinitude já era, sem dúvida, a alma de tudo o que houve até aqui; mas foi no interior que primeiro ela mesma brotou livremente. O fenômeno - ou o jogo de forças - já a apresentava; mas foi só no explicar que surgiu, livre, pela primeira vez. Quando a infinitude - como aquilo que ela é - finalmente é o objeto para a consciência, então a consciência é consciência-de-si.

O explicar do entendimento só efetua inicialmente a descrição do que é a consciência-de-si. Suprassume as diferenças presentes na lei; as quais, embora já tomadas puras, são ainda indiferentes, e as põe numa unidade: a força. Mas esse tornar-se-igual é também, imediatamente, um fracionar-se. De fato, o entendimento, através disso, suprassume as diferenças e assim põe o Uno da força, somente enquanto põe uma nova diferença - entre a lei e a força -, mas que ao mesmo tempo não é diferença nenhuma. E porque tal diferença também não é diferença nenhuma, o entendimento prossegue; suprassumindo de novo esta diferença, e fazendo a força constituída do mesmo modo que a lei.

Mas esse movimento ou necessidade é ainda necessidade e movimento de entendimento; isto é: não é, como tal, seu objeto. Com efeito, nesse movimento, o entendimento tem por objetos: eletricidade positiva e negativa, distância e velocidade, força de atração e mil coisas mais, que constituem o conteúdo dos momentos do movimento.

No explicar encontra-se tanta auto-satisfação justamente porque a consciência está, por assim dizer, em imediato colóquio consigo mesma: só a si desfruta. Embora, sem dúvida, pareça tratar de outra coisa, de fato está somente ocupada consigo mesma.

164 - [In dem entgegengesetzten] A infinitude certamente se toma objeto do entendimento na lei oposta - como inversão da primeira lei - ou na diferença interior; mas o entendimento de novo falha em atingi-la como infinitude, ao dividir a diferença em si em dois mundos, ou em dois elementos substanciais: o repelir-se a si mesmo do homônimo, e os desiguais que se atraem. Para o enten-

dimento, o movimento, tal como é na experiência, é aqui um acontecer; e o homônimo e o desigual são predicados cuja essência é um substrato essente. O mesmo que para o entendimento é objeto em invólucro sensível, para nós é como puro conceito, em sua forma essencial. Esse apreender da diferença, como é em verdade - ou o apreender da infinitude enquanto tal, é para nós ou em-si. Pertence à ciência a exposição do seu conceito; mas a consciência, quando possui nela imediatamente esse conceito, retoma à cena como forma própria ou nova figura da consciência; não reconhece sua essência no que precedeu, mas o considera como algo totalmente outro.

Enquanto esse conceito de infinitude se tomou seu objeto, ela é pois consciência da diferença como de uma diferença também imediatamente suprassumida: a consciência é, para-si-mesma, o diferenciar do não-diferenciado ou consciência-de-si. Eu me distingo de mim mesmo, e nisso é imediatamente para mim que este diferente não é diferente. Eu, o homônimo, me expulso de mim mesmo; mas este diferente, este posto-como-desigual, é imediatamente, enquanto diferente, nenhuma diferença para mim.

Sem dúvida, a consciência de um Outro, de um objeto em geral, é necessariamente consciência-de-si, ser refletido em si, consciência de si mesma em seu ser-outro. O processo necessário das figuras anteriores da consciência - cuja verdade era uma coisa, um Outro que elas mesmas - exprime exatamente não apenas que a consciência da coisa só é possível para a consciência-de-si, mas também que só ela é a verdade daquelas figuras. Contudo é só para nós que essa verdade está presente: não ainda para a consciência. Pois a consciência-de-si veio-a-ser somente para si, mas ainda não como unidade com a consciência em geral.

165 - [Wir sehen, dass] Nós vemos que no interior do fenômeno o entendimento na verdade não experimenta outra coisa que o fenômeno mesmo. Não o fenômeno do modo como é jogo de forças, mas sim, o jogo de forças em seus momentos absolutamente universais, e no movimento deles: de fato, o entendimento só faz experiência de si mesmo. A consciência, elevada sobre a percepção, apresenta-se concluída junto com o supra-sensível através do meio-termo do fenômeno, mediante o qual divisa esse fundo [das coisas]. Agora estão coincidindo os dois extremos - um, o do puro interior; outro, o do interior que olha para dentro desse interior puro. Mas como desvaneceram enquanto extremos, desvaneceu também o meio termo enquanto algo outro que eles.

Levanta-se, pois, essa cortina sobre o interior e dá-se o olhar do interior para dentro do interior: o olhar do homônimo não-diferente que a si mesmo se repele, e se põe como interior diferente; mas para o qual também se dá, imediatamente, a não-diferenciação dos dois - a consciência-de-si. Fica patente que por trás da assim chamada cortina, que deve cobrir o interior, nada há para ver; a não ser que nós entremos lá dentro - tanto para ver como para que haja algo ali atrás que possa ser visto.

Mas ressalta, ao mesmo tempo, que não era possível chegar diretamente ali sem todos esses rodeios. Com efeito, esse saber, que é a verdade da representação do fenômeno e de seu interior, ele mesmo é apenas resultado de um movimento sinuoso. No seu percurso, desvanecem os modos de consciência - conhecimento sensível, percepção e entendimento; e também resultará que o conhecer daquilo que a consciência sabe enquanto sabe a si mesma, exige ainda mais rodeios - o que será explicitado no prosseguimento desta exposição.

CONSCIÊNCIA-DE-SI

A verdade da, certeza de si mesmo

166- [In den] Nos modos precedentes da certeza, o verdadeiro é para a consciência algo outro que ela mesma. Mas o conceito desse verdadeiro desvanece na experiência [que a consciência faz] dele. O objeto se mostra, antes, não ser em verdade como era imediatamente em si: o essente da certeza sensível, a coisa concreta da percepção, a força do entendimento, pois esse Em-si se revela uma maneira como o objeto é somente para um Outro. O conceito do objeto se suprassume no objeto efetivo; a primeira representação imediata se suprassume na experiência, e a certeza vem a perder-se na verdade.

Surgiu porém agora o que não emergia nas relações anteriores, a saber: uma certeza igual à sua verdade, já que a certeza é para si mesma seu objeto, e a consciência é para si mesma o verdadeiro. Sem dúvida, a consciência é também nisso um ser-outro, isto é: a consciência distingue, mas distingue algo tal que para ela é ao mesmo tempo um não-diferente.

Chamemos conceito o movimento do saber, e objeto, o saber como unidade tranqüila ou como Eu; então vemos que o objeto corresponde ao conceito, não só para nós, mas para o próprio saber. Ou, de outra maneira: chamemos conceito o que o objeto é em-si, e objeto o que é como objeto ou para um Outro; então fica patente que o ser-em-si e o ser-para-um-Outro são o mesmo. Com efeito, o Em-si é a consciência, mas ela é igualmente aquilo para o qual é um Outro (o Em-si): é para a consciência que o Em-si do objeto e seu ser-para-um-Outro são o mesmo. O Eu é o conteúdo da relação

e a relação mesma; defronta um Outro e ao mesmo tempo o ultrapassa; e este Outro, para ele, é apenas ele próprio.

167 - [Mit dem] Com a consciência-de-si entramos, pois, na terra pátria da verdade. Vejamos como surge inicialmente a figura da consciência-de-si. Se consideramos essa nova figura do saber - o saber de si mesmo - em relação com a precedente - o saber de um Outro - sem dúvida, que este último desvaneceu; mas seus momentos foram ao mesmo tempo conservados; a perda consiste em que estes momentos aqui estão presentes como são em si. O ser Visado⁷ [da certeza sensível], a singularidade e a universalidade - a ela oposta - da percepção, assim como o interior vazio do entendimento, já não estão como essências, mas como momentos da consciência-de-si; quer dizer, como abstrações ou diferenças que ao mesmo tempo para a consciência são nulas ou não são diferenças nenhuma, mas essências puramente evanescentes. Assim, o que parece perdido é apenas o momento-principal, isto é, o subsistir simples e independente para a consciência. De fato, porém, a consciência-de-si é a reflexão, a partir do ser do mundo sensível e percebido; é essencialmente o retorno a partir do ser-Outro. Como consciência-de-si é movimento; mas quando diferencia de si apenas a si mesma enquanto si mesma, então para ela a diferença é imediatamente suprassumida, como um ser-outro. A diferença não é; e a consciência-de-si é apenas a tautologia sem movimento do "Eu sou Eu". Enquanto para ela a diferença não tem também a figura do ser, não é consciência-de-si.

Para a consciência-de-si portanto, o ser-Outro é como um ser, ou como momento diferente; mas para ela é também a unidade de si mesma com essa diferença, como segundo momento diferente. Com aquele primeiro momento, a consciência-de-si é como consciência e para ela é mantida toda a extensão do mundo sensível; mas ao mesmo tempo, só como referida ao segundo momento, a unidade da consciência-de-si consigo mesma. Por isso, o mundo sensível é para ela um subsistir, mas que é apenas um fenômeno, ou diferença que não tem em si nenhum ser. Porém essa oposição, entre seu fenômeno e sua verdade, tem por sua essência somente a verdade, isto é, a unidade da consciência-de-si consigo mesma. Essa unidade deve vir-a-ser essencial a ela, o que significa: a consciência-de-si é desejo, em geral.

A consciência tem de agora em diante, como consciência-de-si, um duplo objeto: um, o imediato, o objeto da certeza sensível e da percepção, o qual porém é marcado para ela com o sinal do negativo; o segundo objeto é justamente ela mesma, que é a

essência verdadeira e que de início só está presente na oposição do primeiro objeto. A consciência-de-si se apresenta aqui como o movimento no qual essa oposição é suprassumida e onde a igualdade consigo mesma vem-a-ser para ela.

168- [Der Gegenstand] Para nós, ou em si, o objeto que para a consciência-de-si é o negativo, retornou sobre si mesmo, do seu lado; como do outro lado, a consciência também [fez o mesmo]. Mediante essa reflexão-sobre-si, o objeto veio-a-ser vida. O que a consciência-de-si diferencia de si como essente não tem apenas, enquanto é posto como essente, o modo da certeza sensível e da percepção, mas é também Ser refletido sobre si; o objeto do desejo imediato é um ser vivo.

Com efeito o Em-si, ou o resultado universal da relação do entendimento com o interior das coisas, é o diferenciar do não-diferenciável, ou a unidade do diferente. Mas essa unidade é também, como vimos, seu repelir-se de si mesmo; e esse conceito se fraciona na oposição entre a consciência-de-si e a vida. A consciência de si é a unidade para a qual é a infinita unidade das diferenças; mas a vida é apenas essa unidade mesma, de tal forma que não é ao mesmo tempo, para si mesma. Assim, tão independente é em-si seu objeto, quanto é independente a consciência. A consciência-de-si que pura e simplesmente é para si, e que marca imediatamente seu objeto com o caráter do negativo; ou que é, de início, desejo - vai fazer pois a experiência da independência desse objeto.

169 - [Die Bestimmung] A determinação da vida, tal como deriva do conceito ou do resultado universal, com o qual entramos nesta esfera, é suficiente para caracterizar a vida, sem que se deva desenvolver ainda mais sua natureza. Seu ciclo se encerra nos momentos seguintes. A essência é a infinitude, como o Ser-suprassumido de todas as diferenças, o puro movimento de rotação, a quietude de si mesma como infinitude absolutamente inquietada, a independência mesma em que se dissolvem as diferenças do movimento; a essência simples do tempo, que tem, nessa igualdade-consigo-mesma, a figura sólida do espaço.

Porém, nesse meio simples e universal as diferenças estão também como diferenças; pois essa universal fluidez só possui sua natureza negativa enquanto é um suprassumir das mesmas; mas não pode suprassumir as diferenças se essas não têm um subsistir. Justamente essa fluidez, como a própria independência igual-a-si-mesma, é o subsistir - ou a substância - das diferenças, que assim estão nela como membros distintos e partes para-si-essentes. O ser

não tem mais o significado de abstração do ser, nem a essencialidade pura desses membros tem a significação de abstração da universalidade; mas o seu ser é agora justamente aquela fluída substância simples do puro movimento em si mesmo. Porém a diferença desses membros, uns em relação aos outros, como diferença não consiste, em geral, em nenhuma outra determinidade que não a determinidade dos momentos da infinitude ou do puro movimento mesmo.

170 - [Die selbständigen] Os membros independentes são para si; mas esse Ser-para-si é antes, imediatamente, sua reflexão na unidade - como essa unidade é por sua vez o fracionamento em figuras independentes. A unidade se fracionou por ser unidade absolutamente negativa ou infinita; e, por ser ela o subsistir, também a diferença tem independência somente nela.

Essa independência da figura se manifesta como algo determinado, para Outro, posto que é uma fração; e assim, o suprassumir do fracionamento ocorre mediante um Outro. Mas esse suprassumir está nela mesma, porque justamente aquela fluidez é a substância das figuras independentes; ora, esta substância é infinita; logo, a figura é o fracionamento em seu subsistir mesmo, ou o suprassumir de seu Ser-para-si.

171 - [Untercheiden wir] Distinguindo mais exatamente os momentos aí contidos, nós vemos que como primeiro momento se tem o subsistir das figuras independentes, ou a repressão do que o diferenciar é dentro de si, a saber: não ser nada em si, e não ter nenhum subsistir. Mas o segundo momento é a subjugação daquele subsistir à infinitude das diferenças. No primeiro momento está a figura subsistente: como para-si-essente - ou substância infinita em sua determinidade -, que surgindo em contraste com a substância universal nega essa fluidez e continuidade com ela, e se afirma como não dissolvida nesse universal; ao contrário, se conserva por sua separação da natureza inorgânica e pelo consumo da mesma.

No meio fluído universal, que é um tranqüilo desdobrar-se-em-leque das figuras, a vida vem-a-ser, por isso mesmo, o movimento das figuras, isto é, a vida como processo. A fluidez universal simples é o Em-si; a diferença das figuras é o Outro. Porém, devido a tal diferença, essa mesma fluidez vem-a-ser o Outro; pois ela agora é para a diferença, que é em-si-e-para-si-mesma, e portanto o movimento infinito pelo qual aquele meio tranqüilo é consumido; isto é, a vida como ser vivo.

Mas, por esse motivo, essa inversão é por sua vez a "inversidade" em si mesma. O que é consumido é a essência; a individualidade, que às custas do universal se mantém e se dá o sentimento de sua unidade consigo mesma, suprassume assim diretamente sua oposição com o outro, por meio da qual é para-si. A unidade consigo mesma, que ela se outorga, é justamente a fluidez das diferenças ou a dissolução universal.

Inversamente, porém, o suprassumir da subsistência individual é também o produzi-la. Com efeito, como a essência da figura individual é a vida universal, e o para-si-essente é em si substância simples, então, ao pôr o outro dentro de si, suprassume essa sua simplicidade ou sua essência; isto é, a fraciona. Esse fracionamento da fluidez indiferenciada é precisamente o pôr da individualidade. Assim, a substância simples da vida é o seu fracionamento em figuras, e ao mesmo tempo a dissolução dessas diferenças subsistentes; e a dissolução do fracionamento é também um fracionar ou um articular de membros.

Assim coincidem, um com o outro, os dois lados do movimento total que tinham sido diferenciados, a saber: a figuração, tranqüilamente abrindo-se-em-leque no meio universal da independência, e o processo da vida. Esse último é tanto figuração quanto o suprassumir da figura. O primeiro, a figuração, é tanto um suprassumir quanto uma articulação de membros. O elemento fluído é apenas a abstração da essência, ou só é efetivo como figura. O articular-se em membros é, por sua vez, um fracionar do articulado, ou um dissolver do mesmo.

Esse circuito todo constitui a vida, a qual não é o que de início se enunciou: a continuidade imediata e a solidez de sua essência; nem é a figura subsistente e o Discreto para-si-essente; nem o puro processo deles; nem ainda o simples enfeixamento desses momentos; mas, sim, é o todo que se desenvolve, que dissolve seu desenvolvimento e que se conserva simples nesse movimento.

172 - [Indem von der] Uma vez que partindo da primeira figura imediata se retorna através dos momentos da figuração e do processo à unidade de ambos os momentos e, portanto, de novo à primeira substância simples, é que essa unidade refletida é outra que a primeira. Em contraste com a primeira unidade imediata - ou expressa como um ser -, esta segunda é a unidade universal que contém todos esses momentos como suprassumidos. E o gênero simples que no movimento da vida mesma não existe para si como este Simples* mas neste resultado, a vida remete a outro que ela, a

saber: à consciência para a qual a vida é como esta unidade, ou como gênero.

173 - [*Dies andere*] Mas essa outra vida, para a qual é o gênero enquanto tal, e que é para si mesma gênero - a consciência-de-si - inicialmente é para si mesma apenas como esta simples essência, e tem por objeto a si mesma como o puro Eu. Em sua experiência, que importa examinar agora, esse objeto abstrato vai enriquecer-se para ela e adquirir o desdobramento que nós vimos na vida.

174 - [*Das einfache*] O Eu simples é esse gênero, ou o Universal simples, para o qual as diferenças não são nenhuma, somente enquanto ele é a essência negativa dos momentos independentes formados. Assim a consciência-de-si é certa de si mesma, somente através do suprasumir desse Outro, que se lhe apresenta como vida independente: a consciência-de-si é desejo. Certa da nulidade desse Outro, põe para si tal nulidade como sua verdade; aniquila o objeto independente, e se outorga, com isso, a certeza de si mesma como verdadeira certeza, como uma certeza que lhe veio-a-ser de maneira objetiva.

175 - [*In dieser Befriedigung*] Entretanto nessa satisfação a consciência-de-si faz a experiência da independência de seu objeto. O desejo e a certeza de si mesma, alcançada na satisfação do desejo, são condicionados pelo objeto, pois a satisfação ocorre através do suprasumir desse Outro; para que haja suprasumir, esse Outro deve ser.

A consciência-de-si não pode assim suprasumir o objeto através de sua relação negativa para com ele; pois essa relação antes reproduz o objeto, assim como o desejo. De fato, a essência do desejo é um Outro que a consciência-de-si; e através de tal experiência essa verdade veio-a-ser para a consciência. Porém, ao mesmo tempo, a consciência-de-si é também absolutamente para si, e é isso somente através do suprasumir do objeto; suprasumir que, por ser a verdade, deve tornar-se para a consciência-de-si sua satisfação. Em razão da independência do objeto, a consciência-de-si só pode alcançar satisfação quando esse objeto leva a cabo a negação de si mesmo, nela; e deve levar a cabo em si tal negação de si mesmo, pois é em si o negativo, e deve ser para o Outro o que ele é.

Mas quando o objeto é em si mesmo negação, e nisso é ao mesmo tempo independente, ele é consciência. Na vida, que é o objeto do desejo, a negação ou está em um Outro, a saber, no

desejo, ou está como determinidade em contraste com uma outra figura independente; ou então como sua natureza inorgânica universal. Mas uma tal natureza universal independente, na qual a negação está como negação absoluta, é o gênero como tal, ou como consciência-de-si. A consciência-de-si só alcança sua satisfação em uma outra consciência-de-si.

176 - [*In diesen drei*] Nesses três momentos se completa o conceito da consciência-de-si:

a) O puro Eu indiferenciado é seu primeiro objeto imediato.

b) Mas essa imediatez mesma é absoluta mediação: é somente como o suprasumir do objeto independente; ou seja; ela é desejo. A satisfação do desejo é a reflexão da consciência-de-si sobre si mesma, ou a certeza que veio-a-ser verdade.

c) Mas a verdade dessa certeza é antes a reflexão redobrada, a duplicação da consciência-de-si. A consciência-de-si é um objeto a consciência, objeto que põe em si mesmo seu ser-outro, ou a diferença como diferença de-nada, e nisso é independente.

A figura diferente, apenas viva, suprasume sem dúvida no processo da vida mesma, sua independência, mas junto com sua diferença cessa de ser o que é. Porém o objeto da consciência-de-si é também independente nessa negatividade de si mesmo e assim é, para si mesmo, gênero, universal fluidez na peculiaridade de sua distinção: é uma consciência-de-si viva.

177 - [*Es ist ein*] É uma consciência-de-si para uma consciência-de-si. E somente assim ela é, de fato: pois só assim vem-a-ser para ela a unidade de si mesma em seu ser-outro. O Eu, que é objeto de seu conceito, não é de fato objeto. Porém o objeto do desejo e só independente por ser a substância universal indestrutível, a fluida essência igual-a-si-mesma. Quando a consciência-de-si é o objeto, é tanto Eu quanto objeto.

Para nós, portanto, já está presente o conceito do espírito.

Para a consciência, o que vem-a-ser mais adiante, é a experiência do que é esse espírito: essa substância absoluta que na perfeita liberdade e independência de sua oposição - a saber, das diversas consciências-de-si para si mesmas - é a unidade das mesmas: Eu, que é Nós, Nós que é Eu.

A consciência tem primeiro na consciência-de-si, como no conceito do espírito, seu ponto-de-inflexão, a partir do qual se afasta

da aparência colorida do aquém sensível, e da noite vazia do além supra-sensível, para entrar no dia espiritual da presença.

**A - INDEPENDÊNCIA E DEPENDÊNCIA DA
CONSCIÊNCIA-DE-SI:
DOMINAÇÃO E ESCRAVIDÃO**

178 - [*Das Selbstbewusstsein*] A consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido. O conceito dessa sua unidade em sua duplicação, [ou] da infinitude que se realiza na consciência-de-si, é um entrelaçamento multilateral e polissêmico. Assim seus momentos devem, de uma parte, ser mantidos rigorosamente separados, e de outra parte, nessa diferença, devem ser tomados ao mesmo tempo como não-diferentes, ou seja, devem sempre ser tomados e reconhecidos em sua significação oposta.

O duplo sentido do diferente reside na [própria] essência da consciência-de-si: [pois tem a essência] de ser infinita, ou de ser imediatamente o contrário da determinidade na qual foi posta. O desdobramento do conceito dessa unidade espiritual, em sua duplicação, nos apresenta o movimento do reconhecimento.

179 - [*Es ist für das*] Para a consciência-de-si há uma outra consciência-de-si [ou seja]: ela veio para fora de si. Isso tem dupla significação: primeiro, ela se perdeu a si mesma, pois se acha numa outra essência. Segundo, com isso ela suprassumiu o Outro, pois não vê o Outro como essência, mas é a si mesma que vê no Outro.

180 - [*Es muss dies*] A consciência-de-si tem de suprassumir esse seu-ser-Outro. Esse é o suprassumir do primeiro sentido duplo, e por isso mesmo, um segundo sentido duplo: primeiro, deve proceder a suprassumir a outra essência independente, para assim vir-a-ser a certeza de si como essência; segundo, deve proceder a suprassumir a si mesma, pois ela mesma é esse Outro.

181 - [*Dies doppelsinnige*] Esse suprassumir de sentido duplo do seu ser-Outro de duplo sentido é também um retorno, de duplo sentido, a si mesma; portanto, em primeiro lugar a consciência retorna a si mesma mediante esse suprassumir, pois se torna de novo, igual a si mesma mediante esse suprassumir do seu ser-Outro; segundo, restitui também a ela mesma a outra consciência-de-si, já que era para si no Outro. Suprassumir esse seu ser no Outro, e deixa o Outro livre, de novo.

182- [*Diese Bewegung*] Mas esse movimento da consciência-de-si em relação a uma outra consciência-de-si se representa, desse modo, como o agir de uma (delas). Porém esse agir de uma tem o duplo sentido de ser tanto o seu agir como o agir da outra; pois a outra é também independente, encerrada em si mesma, nada há nela que não seja mediante ela mesma.

A primeira consciência-de-si não tem diante de si o objeto, como inicialmente é só para o desejo; o que tem é um objeto independente, para si essente, sobre o qual portanto nada pode fazer para si, se o objeto não fizer em si o mesmo que ela nele faz. O movimento é assim, pura e simplesmente, o duplo movimento das duas consciências-de-si. Cada uma vê a outra fazer o que ela faz; cada uma faz o que da outra exige - portanto faz somente enquanto a outra faz o mesmo. O agir unilateral seria inútil; pois, o que deve acontecer, só pode efetuar-se através de ambas as consciências.

183- [*Das Tun ist*] Por conseguinte, o agir tem duplo sentido, não só enquanto é agir quer sobre si mesmo, quer sobre o Outro, mas também enquanto indivisamente é o agir tanto de um quanto de Outro.

184 - [*In dieser Bewegung*] Vemos repetir-se, nesse movimento, o processo que se apresentava como jogo de forças; mas [agora] na consciência. O que naquele [jogo de forças] era para nós, aqui é para os extremos mesmos. O meio termo é a consciência-de-si que se decompõe nos extremos; e cada extremo é essa troca de sua determinidade, e passagem absoluta para o oposto.

Como porém é consciência, cada extremo vem mesmo para fora de si; todavia ao mesmo tempo, em seu ser-fora-de-si, é retido em si; é para-si; e seu ser-fora-de-si é para ele. É para ele que imediatamente é e não é outra consciência; e também que esse Outro só é para si quando se suprassumir como para-si-essente; e só é para si no ser-para-si do Outro. Cada extremo é para o Outro o meio termo, mediante o qual é consigo mesmo mediatizado e concluído; cada um é para si e para o Outro, essência imediata para si essente; que ao mesmo tempo só é para si através dessa mediação. Eles se reconhecem como reconhecendo-se reciprocamente.

185 - [*Dieser reine Begriff*] Consideremos agora este puro conceito do reconhecimento, a duplicação da consciência-de-si em sua unidade, tal como seu processo se manifesta para a consciência-de-si. Esse processo vai apresentar primeiro o lado da desigualdade de ambas [as consciências-de-si] ou o extravasar-se do meio termo

nos extremos, os quais, como extremos, são opostos um ao outro; um extremo é só o que é reconhecido; o outro, só o que reconhece.

186- [*Das Selbstbewusstsein*] De início, a consciência-de-si é ser-para-si simples, igual a si mesma mediante o excluir de si todo o outro. Para ela, sua essência e objeto absoluto é o Eu; e nessa imediatez ou nesse ser de seu ser-para-si é [um] singular. O que é Outro para ela, está como objeto inessencial, marcado com o sinal do negativo. Mas o Outro é também uma consciência-de-si; um indivíduo se confronta com outro indivíduo. Surgindo assim imediatamente, os indivíduos são um para outro, à maneira de objetos comuns, figuras independentes, consciências imersas no ser da vida - pois o objeto essente aqui se determinou como vida. São consciências que ainda não levaram a cabo, uma para a outra, o movimento da abstração absoluta, que consiste em extirpar todo ser imediato, para ser apenas o puro ser negativo da consciência igual-a-si-mesma. Quer dizer: essas consciências ainda não se apresentaram, uma para a outra, como puro ser-para-si, ou seja, como consciências-de-si. Sem dúvida, cada uma está certa de si mesma, mas não da outra; e assim sua própria certeza de si não tem verdade nenhuma, pois sua verdade só seria se seu próprio ser-para-si lhe fosse apresentado como objeto independente ou, o que é o mesmo, o objeto [fosse apresentado] como essa pura certeza de si mesmo. Mas, de acordo com o conceito do reconhecimento, isso não é possível a não ser que cada um leve a cabo essa pura abstração do ser-para-si: ele para o outro, o outro para ele; cada um em si mesmo, mediante seu próprio agir, e de novo, mediante o agir do outro.

187 - [*Die Darstellung*] Porém a apresentação de si como pura abstração da consciência-de-si consiste em mostrar-se como pura negação de sua maneira de ser objetiva, ou em mostrar que não está vinculado a nenhum ser-aí determinando, nem à singularidade universal do ser-aí em geral, nem à vida.

Esta apresentação é o agir duplicado: o agir do Outro e o agir por meio de si mesmo. Enquanto agir do Outro, cada um tende, pois, à morte do Outro. Mas aí está também presente o segundo agir, o agir por meio de si mesmo, pois aquele agir do Outro inclui o arriscar a própria vida. Portanto, a relação das duas consciências-de-si é determinada de tal modo que elas se provam a si mesmas e uma a outra através de uma luta de vida ou morte.

Devem travar essa luta, porque precisam elevar à verdade, no Outro e nelas mesmas, sua certeza de ser-para-si. Só mediante o pôr a vida em risco, a liberdade [se conquista]; e se prova que a

essência da consciência de-si não é o ser, nem o modo imediato como ela surge, nem o seu submergir-se na expansão da vida; mas que nada há na consciência-de-si que não seja para ela momento evanescente; que ela é somente puro ser-para-si. O indivíduo que não arriscou a vida pode bem ser reconhecido como pessoa; mas não alcançou a verdade desse reconhecimento como uma consciência-de-si independente. Assim como arrisca sua vida, cada um deve igualmente tender à morte do outro; pois para ele o Outro não vale mais que ele próprio. Sua essência se lhe apresenta como um Outro, está fora dele; deve suprasumir seu ser-fora-de-si. O Outro é uma consciência essente e de muitos modos enredada; a consciência-de-si deve intuir seu ser-Outro como puro ser-para-si, ou como negação absoluta.

188 - [*Diese Bewahrung*] Entretanto, essa comprovação por meio da morte suprasume justamente a verdade que dela deveria resultar, e com isso também [suprasume] a certeza de si mesmo em geral. Com efeito, como a vida é a posição natural da consciência, a independência sem a absoluta negatividade, assim a morte é a negação natural desta mesma consciência, a negação sem a independência, que assim fica privada da significação pretendida do reconhecimento.

Mediante a morte, sem dúvida, veio-a-ser a certeza de que ambos arriscavam sua vida e a desprezavam cada um em si e no Outro; mas essa [certeza] não é para os que travam essa luta. Suprasumem sua consciência posta nesta essencialidade alheia, que é o ser aí natural, ou [seja], suprasumem a si mesmos, e vêm-a-ser suprasumidos como os extremos que querem ser para si. Desvanece porém com isso igualmente o momento essencial nesse jogo de trocas: o momento de se decompor em extremos de determinidades opostas; e o meio termo coincide com uma unidade morta, que se decompõe em extremos mortos, não opostos, e apenas essentes. Os dois extremos não se dão nem se recebem de volta, um ao outro reciprocamente, através da consciência; mas deixam um ao outro indiferentemente livres, como coisas. Sua operação é a negação abstrata, não a negação da consciência, que suprasume de tal modo que guarda e mantém o suprasumido e com isso sobrevive a seu vir-a-ser-suprasumido.

189 - [*In dieser Erfahrung*] Nessa experiência, vem-a-ser para a consciência-de-si que a vida lhe é tão essencial quanto a pura consciência-de-si. Na consciência-de-si imediata, o Eu simples é o objeto absoluto; que no entanto para nós ou em si é a mediação absoluta, e tem por momento essencial a independência subsistente.

A dissolução daquela unidade simples é o resultado da primeira experiência; mediante essa experiência se põem uma pura consciência-de-si, e uma consciência que não é puramente para si, mas para um outro, isto é, como consciência essente, ou consciência na figura da coisidade. São essenciais ambos os momentos; porém como, de início, são desiguais e opostos, e ainda não resultou sua reflexão na unidade, assim os dois momentos são como duas figuras opostas da consciência: uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o senhor, outra é o escravo.

190- [*Der Herr ist*] O senhor é a consciência para si essente, mas já não é apenas o conceito dessa consciência, senão uma consciência para si essente que é mediatizada consigo por meio de uma outra consciência, a saber, por meio de uma consciência a cuja essência pertence ser sintetizada com um ser independente, ou com a coisidade em geral. O senhor se relaciona com estes dois momentos: com uma coisa como tal, o objeto do desejo, e com a consciência para a qual a coisidade é o essencial. Portanto, o senhor:

a) como conceito da consciência-de-si é relação imediata do ser-para-si; mas,

b) ao mesmo tempo como mediação, ou como um ser-para-si que só é para si mediante um Outro, se relaciona

a') imediatamente com os dois momentos; e

b') mediatamente, com cada um por meio do outro.

O senhor se relaciona mediatamente com o escravo por meio do ser independente, pois justamente ali o escravo está retido; essa é sua cadeia, da qual não podia abstrair-se na luta, e por isso se mostrou dependente, por ter sua independência na coisidade. O senhor, porém, é a potência sobre esse ser, pois mostrou na luta que tal ser só vale para ele como um negativo. O senhor é a potência que está por cima desse ser; ora, esse ser é a potência que está sobre o Outro; logo, o senhor tem esse Outro por baixo de si: é este o silogismo [da dominação].

O senhor também se relaciona mediatamente por meio do escravo com a coisa; o escravo, enquanto consciência-de-si em geral, se relaciona também negativamente com a coisa, e a suprasume. Porém, ao mesmo tempo, a coisa é independente para ele, que não pode portanto, através o seu negar, acabar com ela até a aniquilação; ou seja, o escravo somente a trabalha. Ao contrário,

para o senhor, através dessa mediação, a relação imediata vem-a-ser como a pura negação da coisa, ou como gozo - o qual lhe consegue o que o desejo não conseguia: acabar com a coisa, e aquietar-se no gozo. O desejo não o conseguia por causa da independência da coisa; mas o senhor introduziu o escravo entre ele e a coisa, e assim se conclui somente com a dependência da coisa, e puramente a goza; enquanto o lado da independência deixa-o ao escravo, que a trabalha.

191 - [*In diesen beiden*] Nesses dois momentos vem-a-ser para o senhor o seu Ser-reconhecido mediante uma outra consciência [a do escravo]. Com efeito, essa se põe como inessencial em ambos os momentos; uma vez na elaboração da coisa, e outra vez, na dependência para com um determinado ser-aí; dois momentos em que não pode assenhorar-se do ser, nem alcançar a negação absoluta. Portanto, está aqui presente o momento do reconhecimento no qual a outra consciência se suprasume como ser-para-si, e assim faz o mesmo que a primeira faz em relação a ela. Também está presente o outro momento, em que o agir da segunda consciência é o próprio agir da primeira, pois o que o escravo faz é justamente o agir do senhor, para o qual somente é o ser-para-si, a essência: ele é a pura potência negativa para a qual a coisa é nada, e é também o puro agir essencial nessa relação. O agir do escravo não é um agir puro, mas um agir inessencial.

Mas, para o reconhecimento propriamente dito, falta o momento em que o senhor opera sobre o outro o que o outro opera sobre si mesmo; e o escravo faz sobre si o que também faz sobre o Outro. Portanto, o que se efetuou foi um reconhecimento unilateral e desigual.

192- [*Das unwesentliche*] A consciência inessencial é, nesse reconhecimento, para o senhor o objeto que constitui a verdade da certeza de si mesmo. Claro que esse objeto não corresponde ao seu conceito; é claro, ao contrário, que ali onde o senhor se realizou plenamente, tomou-se para ele algo totalmente diverso de uma consciência independente; para ele, não é uma tal consciência, mas uma consciência dependente.

Assim, o senhor não está certo do ser-para-si como verdade; mas sua verdade é de fato a consciência inessencial e o agir inessencial dessa consciência.

193- [*Die Wahrheit*] A verdade da consciência independente é por conseguinte a consciência escrava. Sem dúvida, esta aparece de início fora de si, e não como a verdade da consciência-de-si. Mas,

como a dominação mostrava ser em sua essência o inverso do que pretendia ser, assim também a escravidão, ao realizar-se cabalmente, vai tornar-se, de fato, o contrário do que é imediatamente; entrará em si como consciência recalçada sobre si mesma e se converterá em verdadeira independência.

194- [*Wir sahen nur*] Vimos somente o que a escravidão é no comportamento da dominação. Mas a consciência escrava é consciência-de-si, e importa considerar agora o que é em si e para si mesma. Primeiro, para a consciência escrava, o senhor é a essência; portanto, a consciência independente para si essente é para ela a verdade; contudo para ela [a verdade] ainda não está nela, muito embora tenha de fato nela mesma essa verdade da pura negatividade e do ser-para-si; pois experimentou nela essa essência. Essa consciência sentiu a angústia, não por isto ou aquilo, não por este ou aquele instante, mas sim através de sua essência toda, pois sentiu o medo da morte, do senhor absoluto. Aí se dissolveu interiormente; em si mesma tremeu em sua totalidade; e tudo que havia de fixo, nela vacilou.

Entretanto, esse movimento universal puro, o fluidificar-se absoluto de todo o subsistir, é a essência simples da consciência-de-si, a negatividade absoluta, o puro ser-para-si, que assim é nessa consciência. E também para ela esse momento do puro ser-para-si, pois é seu objeto no senhor. Aliás, aquela consciência não é só essa universal dissolução em geral, mas ela se implementa efetivamente no servir. Servindo, suprassume em todos os momentos sua aderência ao ser-aí natural; e, trabalhando-o, o elimina.

195 - [*Das Gefühl*] Mas o sentimento da potência absoluta em geral, e em particular o do serviço, é apenas a dissolução em si; e embora o temor do senhor seja, sem dúvida, o início da sabedoria, a consciência aí é para ela mesma, mas não é o ser-para-si; porém encontra-se a si mesma por meio do trabalho. No momento que corresponde ao desejo na consciência do senhor, parecia caber à consciência escrava o lado da relação inessencial para com a coisa, porquanto ali a coisa mantém sua independência. O desejo se reservou o puro negar do objeto e por isso o sentimento-de-si-mesmo, sem mescla. Mas essa satisfação é pelo mesmo motivo, apenas um evanescente, já que lhe falta o lado objetivo ou o subsistir. O trabalho, ao contrário, é desejo refreado, um desvanecer contido, ou seja, o trabalho forma. A relação negativa para com o objeto torna-se a forma do mesmo e algo permanente, porque justamente o objeto tem independência para o trabalhador. Esse meio-termo negativo ou agir formativo é, ao mesmo tempo, a singularidade, ou

o puro ser-para-si da consciência, que agora no trabalho se transfere para fora de si no elemento do permanecer; a consciência trabalhadora, portanto, chega assim à intuição do ser independente, como [intuição] de si mesma.

196- [*Das Formieren*] No entanto, o formar não tem só este significado positivo, segundo o qual a consciência escrava se torna para si um essente como puro ser-para-si. Tem também um significado negativo frente a seu primeiro momento, o medo. Com efeito: no formar da coisa, toma-se objeto para o escravo sua própria negatividade, seu ser-para-si, somente porque ele suprassume a forma essente oposta. Mas esse negativo objetivo é justamente a essência alheia ante a qual ele tinha tremido. Agora, porém, o escravo destrói esse negativo alheio, e se põe, como tal negativo, no elemento do permanecer: e assim se torna, para si mesmo, um para-si-essente.

No senhor, o ser-para-si é para o escravo um Outro, ou seja, é somente para ele. No medo, o ser-para-si está nele mesmo. No formar, o ser-para-si se torna para ele como o seu próprio, e assim chega à consciência de ser ele mesmo em si e para si.

A forma não se torna um outro que a consciência pelo fato de se ter exteriorizado, pois justamente essa forma é seu puro ser-para-si, que nessa exteriorização vem-a-ser sua verdade. Assim, precisamente no trabalho, onde parecia ser apenas um sentido alheio, a consciência, mediante esse reencontrar-se de si por si mesma, vem-a-ser sentido próprio.

Para que haja tal reflexão são necessários os dois momentos; o momento do medo e do serviço em geral, e também o momento do formar; e ambos ao mesmo tempo de uma maneira universal. Sem a disciplina do serviço e da obediência, o medo fica no formal, e não se estende sobre toda a efetividade consciente do ser-aí. Sem o formar, permanece o medo como interior e mudo, e a consciência não vem-a-ser para ela mesma. Se a consciência se formar sem esse medo absoluto primordial, então será apenas um sentido próprio vazio; pois sua forma ou negatividade não é a negatividade em si, e seu formar, portanto, não lhe pode dar a consciência de si como essência.

Se não suportou o medo absoluto, mas somente alguma angústia, a essência negativa ficou sendo para ela algo exterior: sua substância não foi integralmente contaminada por ela. Enquanto todos os conteúdos de sua consciência natural não forem abalados, essa consciência pertence ainda, em si, ao ser determinado. O

sentido próprio é obstinação [eigene Sinn=Eigensinn], uma liberdade que ainda permanece no interior da escravidão. Como nesse caso a pura forma não pode tornar-se essência, assim também essa forma, considerada como expansão para além do singular, não pode ser um formar universal, conceito absoluto; mas apenas uma habilidade que domina uma certa coisa, mas não domina a potência universal e a essência objetiva em sua totalidade.

***B - LIBERDADE DA CONSCIÊNCIA-DE-SI:
ESTOICISMO:
CEPTICISMO E A CONSCIÊNCIA INFELIZ***

197 - [*Dem selbständigen*] Para a consciência-de-si independente, sua essência é somente a pura abstração do Eu. Mas quando essa abstração se cultiva e se outorga diferenças, esse diferenciar não se lhe torna essência objetiva em-si-essente. Essa consciência-de-si não se torna, pois, um Eu que se diferencia verdadeiramente em sua simplicidade, ou que permanece-igual a si mesmo nessa diferença absoluta. Ao contrário; no formar, a consciência recalcada sobre si torna-se objeto para si mesma como forma da coisa formada e ao mesmo tempo contempla no senhor o ser-para-si como consciência. Porém na consciência escrava, como tal, não coincidem esses dois momentos um com o outro: o de si mesma como objeto independente, e o desse objeto como uma consciência, e portanto, como sua própria essência.

Para nós, ou em-si, são a mesma coisa, a forma e o ser-para-si; e no conceito da consciência independente o ser-em-si é a consciência; por isso, o lado do ser-em-si ou da coisidade, que recebia a forma no trabalho, não é outra substância que a consciência. Surgiu, assim, para nós, uma nova figura da consciência-de-si: uma consciência que é para si mesma a essência como infinitude ou puro movimento da consciência: uma consciência que pensa, ou uma consciência-de-si livre.

Pois é isto o que pensar significa: não ser objeto para si como Eu abstrato, mas como Eu que tem ao mesmo tempo o sentido ser-em-si; ou seja: relacionar-se com essência objetiva de modo que ela tenha a significação do ser-para-si da consciência.

Para o pensar, o objeto não se move em representações ou figuras, mas sim em conceitos, o que significa: num ser-em-si diferente, que imediatamente para a consciência não é nada diferente dela. O representado, o figurado, o essente como tal, tem a

forma de ser algo outro que a consciência; mas um conceito é, ao mesmo tempo, um essente, e essa diferença, enquanto está na consciência mesma, é seu conteúdo determinado; porém por ser tal conteúdo, ao mesmo tempo, algo conceptualizado, ela permanece imediatamente cônica de sua unidade com esse essente determinado e diferente. Não é como na representação em que a consciência tem ainda de lembrar-se expressamente de que isso é sua representação; ao contrário, o conceito é para mim, imediatamente, meu conceito.

No pensar, Eu sou livre; porque não estou em um Outro, mas pura e simplesmente fico em mim mesmo, e o objeto, que para mim é a essência, é meu ser-para-mim, em unidade indivisa; e meu movimento em conceitos é um movimento em mim mesmo.

Entretanto, na determinação dessa figura da consciência-de-si, é essencial reter com firmeza que ela é a consciência pensante, em geral, ou que seu objeto é a unidade imediata do ser-em-si e do ser-para-si. A consciência, sua própria homônima, que se repele de si mesma, torna-se para si elemento em-si-essente; mas, para si, só é esse elemento como essência universal em geral; não como esta essência objetiva no desenvolvimento e no movimento de seu ser multiforme.

198 - [*Diese Freiheit*] Como é sabido, chama-se estoicismo essa liberdade da consciência-de-si, quando surgiu em sua manifestação consciente na história do espírito. Seu princípio é que a consciência é essência pensante e que uma coisa só tem essencialidade, ou só é verdadeira e boa para ela, à medida que a consciência aí se comporta como essência pensante.

199 - [*Die uiefache*] O objeto sobre o qual atuam o desejo e o trabalho é a expansão multiforme da vida, diferenciando-se em si mesma: sua singularização e complexificação. Esse agir multiforme se condensou agora na diferença simples que está no puro movimento do pensar. A diferença que tem mais essencialidade não é a diferença que se põe como coisa determinada, ou como consciência de um determinado ser-aí natural, como um sentimento ou como um desejo e fim para esse desejo; quer esse fim seja posto pela consciência própria ou alheia; mas somente a diferença que é pensada, ou que não se diferencia imediatamente de mim.

Essa consciência [estóica] é por isso negativa no que diz respeito à relação de dominação e escravidão. Seu agir não é o do senhor que tem sua verdade no escravo, nem o do escravo que tem sua verdade na vontade do senhor e em seu servir; mas seu agir é

livre, no trono como nas cadeias e em toda [forma de] dependência de seu ser aí singular. [Seu agir] é conservar-se na impassibilidade que continuamente se retira do movimento do ser-aí, do atuar como do padecer, para a essencialidade simples do pensamento. A obstinação é a liberdade que se apega a uma singularidade e se mantém dentro do âmbito da servidão; o estoicismo porém é a liberdade que imediatamente saindo sempre da servidão retorna à pura universalidade do pensamento. Como forma universal do espírito do mundo, [o estoicismo] só podia surgir num tempo de medo e de escravidão universais, mas também de cultura universal, que tinha elevado o formar até ao nível do pensar.

200 - [*Ob nun zwar*] Embora a essência da consciência-de-si não seja um outro que ela; nem a pura abstração do Eu, e sim um Eu que tem nele o ser-outro, mas como diferença pensada, de modo que em seu ser-outro o Eu retornou imediatamente a si; ainda assim a essência dessa consciência-de-si é ao mesmo tempo apenas uma essência abstrata. A liberdade da consciência-de-si é indiferente quanto ao ser-aí natural; por isso igualmente o deixou livre, e a reflexão é uma reflexão duplicada.

A liberdade no pensamento tem somente o puro pensamento por sua verdade; e verdade sem a implementação da vida. Por isso é ainda só o conceito da liberdade, não a própria liberdade viva. Com efeito, para ela a essência é só o pensar em geral, a forma como tal, que afastando-se da independência das coisas retornou a si mesma. Mas porque a individualidade, como individualidade atuante, deveria representar-se como viva; ou, como individualidade pensante, captar o mundo vivo como um sistema de pensamento; então teria de encontrar-se no pensamento mesmo, para aquela expansão [do agir], um conteúdo do que é bom, e para essa [expansão do pensamento, um conteúdo] do que é verdadeiro. Com isso não haveria absolutamente nenhum outro ingrediente, naquilo que é para a consciência, a não ser o conceito que é a essência.

Porém aqui o conceito enquanto abstração, separando-se da multiplicidade variada da vida, não tem contudo nenhum em si mesmo, exceto um [conteúdo que lhe é] dado. A consciência, quando pensa o conteúdo, o destrói como um ser alheio, sem dúvida; mas o conceito é conceito determinado e justamente essa determinidade é o alheio que o conceito possui nele. O estoicismo portanto caía em perplexidade quando lhe perguntavam, na linguagem de então, sobre o critério da verdade em geral; quer dizer, com mais propriedade, sobre um conteúdo do pensamento mesmo. À

pergunta sobre o que era bom e verdadeiro, era dada ainda uma vez como resposta o mesmo pensar sem-conteúdo: "é na racionalidade que deve consistir o bem e o verdadeiro".

Mas essa igualdade-consigo-mesmo do pensar é apenas a pura forma na qual nada se determina. Por isso os termos universais do verdadeiro e do bem, da sabedoria e da virtude, onde o estoicismo tem de parar, de certo são geralmente edificantes; mas como de fato não podem chegar a nenhuma expansão do conteúdo, começam logo a produzir tédio.

201 - [*Dieses denkende*] Essa consciência pensante, tal como se determinou, como liberdade abstrata, é portanto somente a negação incompleta do ser-outro; apenas se retirou do ser-aí, para si mesma; e não se levou a cabo como absoluta negação do ser-aí nela. De certo, o conteúdo vale para ela só como pensamento: aliás como pensamento determinado, e ao mesmo tempo como determinidade enquanto tal.

202 - [*Der Skeptizismus*] O cepticismo é a realização do que o estoicismo era somente o conceito; - e a experiência efetiva do que é a liberdade do pensamento: liberdade que em-si é o negativo, e que assim deve apresentar-se.

De fato, com a reflexão da consciência-de-si para dentro do pensamento simples de si mesma, de encontro a essa reflexão caíram fora da infinitude [do pensamento] o ser-aí independente e a determinidade permanente. Agora, no cepticismo vem-a-ser [explícita] para a consciência a total inessencialidade e a não-autonomia desse Outro. O pensamento toma-se o pensar consumado, que aniquila o ser do mundo multideterminado; e nessa multiforme figuração da vida, a negatividade da consciência-de-si livre toma-se a negatividade real.

Fica patente que, como o estoicismo corresponde ao conceito da consciência independente, manifestada como relação de dominação e escravidão, assim o cepticismo corresponde à realização da mesma consciência como atitude negativa para com o ser-Outro, [isto é], ao desejo e ao trabalho. Mas, se o desejo e o trabalho não puderem levar a cabo a negação para a consciência-de-si, ao contrário, essa atitude polêmica para com a múltipla dependência das coisas, terá êxito: já que se volta contra elas como consciência-de-si livre, previamente implementada em si mesma. Mais precisamente, porque [essa atitude] tem em si mesma o pensar ou a infinitude, e por isso as independências, conforme suas diferenças, para ela são apenas grandezas

. As diferenças, que no

puro pensar de si mesmo são só abstrações das diferenças, tornam-se aqui todas as diferenças; e todo ser diferente se torna uma diferença da consciência-de-si.

203 - [*Hierdurch hat sich*] Com isso se determinou o agir do cepticismo em geral, e a maneira desse agir. O cepticismo revela o movimento dialético que são a certeza sensível, a percepção e o entendimento; e também a inessencialidade do que tem valor na relação de dominação e de servidão, e do que para o pensamento abstrato vale como algo determinado.

Aquela relação abrange ao mesmo tempo, em si, uma maneira determinada, na qual também leis morais são dadas como mandamentos do senhor; porém as determinações no pensamento abstrato são conceitos da ciência, na qual o pensar sem conteúdo se expande, e de uma maneira puramente exterior, de fato, atribui o conceito a um ser independente dele, que constitui seu conteúdo; e só mantém como válidos determinados conceitos, embora sejam também puras abstrações.

204 - [*Das Dialektische*] O dialético, como movimento negativo, tal como é, imediatamente, revela-se de início à consciência como algo a que ela está entregue, e que não é por meio da consciência mesma. Como cepticismo, ao contrário, o movimento dialético é momento da consciência-de-si - para a qual [já] não acontece, sem saber como, que desvaneça seu verdadeiro e real. Pois é essa consciência-de-si que na certeza de sua liberdade faz desvanecer até esse outro que se fazia passar por real; e não só o objetivo como tal: também sua própria relação com ele, na qual vale e é valorizada como objetiva. Assim também [faz desvanecer] seu perceber, como igualmente seu consolidar do que estava em risco de perder-se: a sofistaria e seu verdadeiro determinado e fixado por sua conta.

Mediante essa negação consciente de si, garante a consciência-de-si para si mesma a certeza de sua própria liberdade: produz a experiência da liberdade, e assim a eleva à verdade. O que desvanece é o determinado ou a diferença que se estabeleça como firme e imutável, de qualquer modo e seja donde for. Nessa diferença nada há de permanente, e deve desvanecer ante o pensar, pois o diferente é justamente isto: não ser em si mesmo, mas ter sua essencialidade só em um Outro. Porém o pensar é a penetração nessa natureza do diferente; é a essência negativa como simples.

205 - [*Das skeptische*] Assim, a consciência-de-si céptica experimenta nas vicissitudes de tudo que queria consolidar-se para

ela sua própria liberdade, como dada e mantida para si através de si mesma, ela é essa ataraxia do pensar-se a si mesmo, a imutável e verdadeira certeza de si mesmo. Certeza que não surge de algo alheio, que faça desmoronar dentro de si seu desenvolvimento multiforme, nem [surge] como um resultado que tivesse seu vir-a-ser na retaguarda. Ao contrário: a consciência mesma é a absoluta inquietude dialética, essa mescla de representações sensíveis e pensadas, cujas diferenças coincidem e cuja igualdade se dissolve de novo, pois ela mesma é determinidade frente ao desigual. Mas de fato esta consciência justamente aqui, em vez de ser uma consciência igual-a-si-mesma, é apenas uma confusão puramente casual - a vertigem de uma desordem que está sempre se reproduzindo.

A consciência céptica é isso para si mesma, já que ela mesma mantém e produz essa confusão movimentada. Assim, ela confessa ser isso: confessa ser uma consciência singular, de todo contingente; uma consciência que é empírica, dirigida para o que não tem para ela realidade nenhuma: obedece àquilo que para ela não é nenhuma essência; faz e leva à efetividade o que para ela não tem verdade nenhuma.

Mas como se valoriza dessa maneira, enquanto vida simples, contingente, e de fato animal - uma consciência-de-si perdida - também, em sentido contrário, volta a transformar-se em consciência-de-si universal igual-a-si-mesma, por ser a negatividade de toda singularidade e de toda diferença. Dessa igualdade, ou nessa igualdade-consigo-mesma, recai a consciência naquela contingência e confusão, pois justamente essa negatividade movimentada só tem a ver como singular e só se ocupa com o contingente. Assim, essa consciência é um desvario inconsciente que oscila para lá e para cá, de um extremo da consciência-de-si igual a si mesma, ao outro extremo da consciência casual, confusa e desconcertante.

Não consegue rejunta em si esses dois pensamentos de si mesma: ora conhece sua liberdade como elevação sobre toda confusão e casualidade do ser-aí; ora torna a conhecer-se como recaída na inessencialidade e como azáfama em torno dela. Faz desvanecer no seu pensar o conteúdo inessencial; mas exatamente nisso a consciência é algo inessencial: declara o absoluto desvanecer, mas o declarar é; e essa consciência é o desvanecer declarado. Declara a nulidade do ver, ouvir etc, e ela mesma vê, ouve, etc; declara a nulidade das essências éticas e delas faz as potências de seu proceder. Seu agir e suas palavras se contradizem sempre; e desse modo, ela mesma tem uma dupla consciência contraditória

da imutabilidade e igualdade; e da completa contingência e desigualdade consigo mesma. Mas mantém os termos dessa contradição separados um do outro, e se comporta nisso como no seu movimento puramente negativo em geral. Se lhe indicam a igualdade, ela indica a desigualdade e quando se lhe objeta essa desigualdade que acaba de declarar, passa adiante para declarar a igualdade. Seu falatório é, de fato, uma discussão entre rapazes teimosos: um diz A quando o outro diz B, e diz B quando o outro diz A e assim cada um, à custa da contradição consigo mesmo, se paga a alegria de ficar sempre em contradição como outro.

206 - [*Im Skeptizismus*] No cepticismo a consciência se experimenta em verdade como consciência em si mesma contraditória; e dessa experiência surge uma nova figura que rejunta os dois momentos que o cepticismo mantém separados. A falta-de-pensamento do cepticismo a respeito de si mesmo tem de desvanecer porque de fato é uma consciência que tem nela essas duas modalidades. Essa nova figura é portanto uma figura que para si é a consciência duplicada de si como libertando-se, imutável e igual a si mesma. É a consciência de si como absolutamente confundindo-se e invertendo-se; e como consciência dessa sua contradição.

No estoicismo, a consciência-de-si é a simples liberdade de si mesmo. No cepticismo, essa liberdade se realiza, aniquila o outro lado do ser-aí determinado; aliás, melhor dito, se duplica, e agora é para si mesma algo duplo. Desse modo, a duplicação que antes se repartia entre dois singulares - o senhor e o escravo - retorna à unidade; e assim está presente a duplicação da consciência-de-si em si mesma, que é essencial no conceito do espírito. Mas não está ainda presente a sua unidade, e a consciência infeliz é a consciência-de-si como essência duplicada e somente contraditória.

[A CONSCIÊNCIA INFELIZ]

207 - [*Dieses unglückliche*] Essa consciência infeliz, cindida dentro de si, já que essa contradição de sua essência é, para ela, uma consciência, deve ter numa consciência sempre também a outra; de tal maneira que é desalojada imediatamente de cada uma quando pensa ter chegado à vitória e à quietude da unidade. Mas seu verdadeiro retomo a si mesma, ou a reconciliação consigo, representará o conceito do espírito que se tornou [um ser] vivo e entrou na [esfera da] existência; porque nela mesma como uma consciência indivisa já é ao mesmo tempo uma consciência duplicada. Ela mesma é o intuir de uma consciência-de-si numa outra; e

ela mesma é ambas, e a unidade de ambas é também para ela a essência. Contudo para si, ainda não é a essência mesma; ainda não é a unidade das duas.

208 - [*Indem es zunachst*] Por ser ela inicialmente apenas a unidade imediata das duas [consciências-de-si], mas não serem as duas para ela a mesma consciência, e sim consciências opostas -, então, para essa [consciência infeliz] uma é como essência, a saber, a consciência simples e imutável; mas a outra, mutável de várias formas, é como o inessencial.

Para ela, as duas são essências alheias uma à outra. Ela mesma, por ser a consciência dessa contradição, se põe do lado da consciência mutável, e é para si o inessencial. Mas como consciência da imutabilidade ou da essência simples, deve ao mesmo tempo proceder a libertar-se do inessencial, quer dizer, libertar-se de si mesma. Pois, embora seja de fato para-si exclusivamente consciência mutável, e o imutável lhe seja algo alheio, ela mesma é consciência simples, e portanto imutável; por isso está cônica dessa consciência imutável como sendo sua essência, mas de tal modo que de novo ela mesma para si não é essa essência.

Por conseguinte, a posição que atribui às duas consciências não pode ser uma indiferença recíproca, quer dizer, uma indiferença de si mesma para com o imutável; mas ela é imediatamente ambas as consciências; a relação entre ambas é, para ela, como uma relação da essência para com a inessência, de sorte que essa última é suprassumida. Mas enquanto as duas consciências são igualmente essenciais e contraditórias, ela é somente o movimento contraditório, onde o contrário não chega ao repouso em seu contrário, mas nele se reproduz somente como contrário.

209 - [*Es ist damit*] Uma luta se trava, assim, com um inimigo contra o qual a vitória é, antes, uma capitulação; ter alcançado um [dos contrários] é, antes, a sua perda em seu contrário. A consciência da vida, de seu ser-aí e de seu operar, é somente a dor em relação a esse ser-aí e operar, pois nisso só possui a consciência de seu contrário como sendo a essência, e a consciência da própria nulidade. Daí parte na ascensão rumo ao imutável. Mas tal ascensão é essa consciência mesma, e portanto, imediatamente, a consciência do contrário; isto é, de si mesma como singularidade. O imutável que entra na consciência é, por isto mesmo, tocado igualmente pela singularidade, e só se faz presente junto com ela. E a singularidade, em vez de ter sido eliminada na consciência do imutável, somente reponta ali sempre de novo.

210-[*In dieser Bewegung*] Mas nesse movimento a consciência experimenta justamente o surgir da singularidade no imutável e do imutável na singularidade. Para ela, a singularidade em geral vem-a-ser na essência imutável, e ao mesmo tempo sua própria singularidade nela. Porque a verdade deste movimento é precisamente o ser-uno dessa consciência duplicada. Esta unidade vem-a-ser para ela, mas primeiro, como uma unidade tal em que o dominante é ainda a diversidade dos dois termos. Assim, nessa consciência, a singularidade se encontra vinculada ao imutável de um modo tríplice: 1º - ela mesma reponta de novo para si como oposta à essência imutável, e é recambiada ao início da luta, que permanece o elemento da relação em seu todo. 2º - O próprio imutável tem nele a singularidade para a consciência, de maneira que a singularidade é figura do imutável, que se encontra por isso revestido de toda a modalidade da existência. 3º - A consciência encontra a si mesma como este singular no imutável.

O primeiro imutável é para a consciência apenas a essência alheia que condena a singularidade; e enquanto o segundo imutável é uma figura da singularidade, com a consciência mesma, eis que no terceiro imutável a consciência vem-a-ser espírito, tem a alegria de ali se encontrar e se torna consciente de ter reconciliado sua singularidade com o universal.

211- [*Was sich hier*] O que se apresenta aqui como modalidade e relação do imutável resultou como a experiência que a consciência cindida faz em sua infelicidade. Ora, tal experiência não é, de certo, movimento unilateral seu, pois ela mesma é consciência imutável e por isso, ao mesmo tempo, consciência singular também; e o movimento é igualmente movimento da consciência imutável que nele reponta tanto quanto a singular.

Com efeito, este movimento percorre os seguintes momentos:

1º - o imutável é oposto à singularidade em geral.

2º - o imutável é um singular oposto a outro singular.

3º - o imutável, enfim, é um só com o singular.

Entretanto, essa consideração, no que nos concerne, é aqui intempestiva; pois até agora a imutabilidade só surgiu como imutabilidade da consciência que portanto não é a verdadeira, mas ainda está afetada por uma oposição. Ainda não surgiu o imutável tal como é em-si e para-si mesmo; não sabemos, pois, como ele se comportará. Até agora o que resultou foi apenas isto: para a

consciência, que é aqui nosso objeto, estas determinações indicadas se manifestam no imutável.

212 - [*Aus diesem Grunde*] Por esta razão, a consciência imutável conserva também em sua própria figuração o caráter e os traços fundamentais do ser-cindido e do ser-para-si, frente à consciência singular. Portanto, em geral, é apenas um acontecer, para esta consciência, que o imutável adquira a figura da singularidade. Também a consciência singular somente se encontra oposta a ele, e assim tem essa relação pela [própria] natureza. Encontrar-se enfim no imutável lhe aparece, em parte, como produzido por ela mesma - ou ter ocorrido porque ela mesma é singular. Mas de outra parte, essa unidade [com o imutável lhe aparece] como pertencendo ao imutável, quanto à sua existência; e a oposição permanece nessa unidade mesma.

De fato, através da figuração do imutável, o momento do além não só permanece mas ainda se reforça; pois, se pela figura da efetividade singular parece de um lado achegar-se mais à consciência singular, de outro lado está frente a ela como um impenetrável Uno sensível, com toda a rigidez de um Efetivo. A esperança de tornar-se um com ele tem de ficar na esperança, isto é, sem implementação e sem presença. Com efeito, entre a esperança e sua implementação se interpõe, precisamente, a absoluta casualidade, ou a imóvel indiferença que reside na figuração mesma que fundamenta a esperança. Por força da natureza do Uno essente, pela efetividade de que se revestiu, ocorre necessariamente que no tempo se tenha desvanecido; e no espaço, haja sucedido longe, e absolutamente longe permaneça.

213 - [*Wenn zuerst*] Se no início o conceito simples da consciência cindida se determinava por seu empenho em supressumir essa consciência enquanto singular para tornar-se consciência imutável, agora seu esforço tem por determinação supressumir sua relação para com o puro imutável não-figurado, e somente se permitir a relação com o imutável figurado.

Com efeito: agora, para essa consciência, o ser-um do singular com o imutável é essência e objeto; como no conceito, o objeto essencial era o imutável abstrato e sem-figura. Agora, o que tem de evitar é essa situação do absoluto ser-cindido do conceito. Mas essa consciência deve elevar ao absoluto vir-a-ser-um sua relação inicialmente exterior com o imutável figurado como [sendo] uma efetividade alheia.

214- [*Die Bewegung*] O movimento no qual a consciência inessencial se esforça por atingir esse ser-um é também um movimento tríplice, conforme a tríplice relação que terá com seu além configurado:

1º - como pura consciência;

2º - como essência singular que se comporta ante a efetividade como desejo e trabalho;

3º - como consciência de seu ser-para-si.

Vejam agora como essas três modalidades de seu ser estão presentes e determinados naquela relação universal.

215 - [*Zuerst aísó*] Primeiro, se a consciência inessencial for, pois, considerada como consciência pura, nesse caso o imutável figurado, enquanto é para a consciência pura, parece posto tal como é em si e para si mesmo. Só que o imutável ainda não surgiu como é em e para si, como já foi dito. Isso de estar na consciência tal como é em si e para si mesmo deveria partir mais dele que da consciência; mas aqui sua presença só ocorre unilateralmente, por meio da consciência. E justamente por isso não é perfeita e verdadeira, mas permanece onerada de imperfeição - ou de uma oposição.

216 - [*Obgleich aber*] Embora a consciência infeliz não possua tal presença, está ao mesmo tempo acima do puro pensar: seja do puro pensar do estoicismo, que faz abstração da singularidade em geral; seja do puro pensar do cepticismo, que é somente inquieto, e de fato é apenas a singularidade, como contradição sem-consciência e movimento sem-descanso.

A consciência infeliz ultrapassa esses dois momentos: reúne e mantém unidos o puro pensar e a singularidade, porém não se elevou ainda àquele pensar para o qual a singularidade da consciência se reconciliou com o puro pensar mesmo. Está, antes, nesse meio-termo onde o pensar abstrato entra em contato com a singularidade da consciência como singularidade. Ha mesma é esse contacto: é a unidade do puro pensar e da singularidade. Também para ela é essa singularidade pensante ou o puro pensar, e o imutável mesmo é essencialmente como singularidade. No entanto, não é para ela que esse seu objeto, o imutável - que tem para ela essencialmente a figura da singularidade, - é ela mesma. Ela mesma, [quer dizer:] a singularidade da consciência.

217 - [*Es verhalt sich*] Nesta primeira modalidade, em que a tratamos como pura consciência, a consciência infeliz não se rela-

ciona com seu objeto como pensante; embora seja em si pura singularidade pensante, e seu objeto seja justamente esse puro pensamento, a relação mútua entre eles não é puro pensar. A consciência, por assim dizer, apenas caminha na direção do pensar e é fervor devoto. [*An Denken/Andacht*]. Seu pensamento, sendo tal, fica em um uniforme badalar de sinos, ou emanação de cálidos vapores; um pensar musical que não chega ao conceito, o qual seria a única modalidade objetiva imanente.

Sem dúvida, seu objeto virá ao encontro desse sentimento interior puro e infinito, mas não se apresentará como conceituai; surgirá pois como algo estranho. Está presente, assim, o movimento interior da alma pura que se sente a si mesma, mas se sente doloridamente, como cisão. Movimento de uma nostalgia infinita, que tem a certeza que sua essência é aquela alma pura, puro pensar que se pensa como singularidade; e a certeza de ser conhecida e reconhecida por aquele objeto, porquanto ele se pensa como singularidade.

Mas, ao mesmo tempo, esta essência é o além inatingível, que foge quando abraçado, ou melhor, já fugiu. Já fugiu, pois de um lado é o imutável que se pensa como singularidade, e assim a consciência nele alcança imediatamente a si mesma; a si mesma, mas como o oposto do imutável. Em vez de captar a essência, apenas a sente, e caiu de volta em si mesma; como no [ato de] atingir não pode manter-se à distância como este oposto, em lugar de atingir a essência só captou a inessencialidade.

Como de um lado, enquanto se esforça por atingir a si mesma na essência, só apreende sua própria efetividade separada, assim, de outro lado, não pode apreender o Outro como [algo] singular ou efetivo. Onde é procurado, não pode ser encontrado; pois deve justamente ser um além, algo tal que não se pode encontrar. Buscado como singular, ele não é uma singularidade pensada universal; não é conceito, mas é singular como objeto ou como algo efetivo: objeto da certeza sensível imediata, e por isso mesmo é somente uma coisa tal que desvaneceu. Portanto, para a consciência, só pode fazer-se presente o sepulcro de sua vida. Mas, porque o próprio sepulcro é uma efetividade, e é contra a sua natureza manter uma posse duradoura, assim também essa presença do sepulcro é somente a luta de um esforço que tem de fracassar. Só que, ao fazer essa experiência - de que o sepulcro de sua essência imutável efetiva não tem nenhuma efetividade, e de que a singularidade evanescente, enquanto evanescente, não é a verdadeira singularidade -, a consciência renunciará a buscar a singularidade

imutável como efetiva, ou a fixá-la como evanescente; e só assim está apta a encontrar a singularidade como verdadeira, ou como universal.

218 - [*Zunächst aber*] Mas antes de tudo, o retorno da alma a si mesma deve tomar-se no sentido de que, para si, a alma tem efetividade enquanto ser singular. Para nós, ou em-si, foi a pura alma que se encontrou, e em si mesma se saciou; pois embora para ela, em seu sentimento, a essência esteja dela separada, este sentimento é, em si, sentimento-de-si. Sentiu o objeto de seu puro sentir, e esse objeto é ela mesma; assim surge aqui como sentimento-de-si, ou como algo efetivo para si essente. Para nós, nesse retorno a si mesma, veio-a-ser sua segunda relação, a do desejo e do trabalho, que garante à consciência a certeza interior de si mesma, a qual - para nós - conseguiu mediante o suprasumir e o gozar da essência alheia, isto é: dessa mesma essência sob a forma de coisas independentes.

Mas a consciência infeliz só se encontra como desejosa e trabalhadora. Para ela, não ocorre que encontrar-se assim tem por base a certeza interior de si mesma; e que seu sentimento da essência é esse sentimento-de-si. Enquanto não tem para si mesma essa certeza, seu interior permanece ainda a certeza cindida, de si mesma. A confirmação que através do trabalho e do gozo poderia obter, é por isso uma certeza igualmente cindida. Quer dizer: a consciência deveria, antes, aniquilar tal confirmação; de modo que, embora essa confirmação nela se encontre, seja só a confirmação do que é para si: a saber, a confirmação de sua cisão.

219 - [*Die Wirklichkeit*] Para essa consciência, a efetividade, contra a qual se voltam o desejo e o trabalho, já não é uma nulidade em si, que ela apenas deva suprasumir e consumir. É uma efetividade cindida em dois pedaços, tal como a própria consciência: só por um lado é em si nula; mas pelo outro lado é um mundo consagrado, a figura do imutável. Com efeito, esse assumiu em si a singularidade, e por ser universal enquanto é o imutável, em geral sua singularidade tem a significação de toda efetividade.

220 - [*Wenn das Bewusstsein*] Se a consciência fosse, para si, consciência independente, e se para ela a efetividade fosse nula em si e para si, [então] no trabalho e no gozo chegaria ao sentimento de sua independência; e isso porque seria ela mesma que suprasumiria sua efetividade. Só que, sendo essa a figura do imutável para ela, não seria capaz de suprasumi-la por si mesma. Mas como chega, sem dúvida, à aniquilação da efetividade e ao gozo, isso só

lhe pode acontecer essencialmente porque o imutável mesmo lhe abandona sua figura e lhe cede para seu gozo. De seu lado, a consciência surge aqui igualmente como algo efetivo, mas também como cindida interiormente. Essa cisão se apresenta em seu trabalhar e gozar por cindir-se em uma relação para com a efetividade - ou o ser-para-si - e em um ser-em-si.

Aquela relação para com a efetividade é o alterar ou agir - [seja] é o ser-para-si que pertence à consciência *singular* como tal. Mas nisso ela é também *em si*; esse lado pertence ao além imutável: são as faculdades e as forças - um dom alheio, que o imutável concede igualmente à consciência para que dele goze.

221 - [*In seinem Tun*] Em seu agir, portanto, a consciência está inicialmente na relação entre dois extremos: mantém-se, de lado, como o aquém ativo, e frente a ela está a efetividade passiva. Ambos em relação recíproca, mas também ambos retrotraídos para dentro do imutável e fixados em si. Dos dois lados se desprende mutuamente uma superfície apenas, que entra no jogo do movimento contra a outra.

O extremo da efetividade é suprasumido mediante o extremo ativo. Mas, por seu lado, a efetividade só pode ser suprasumida porque sua essência imutável a suprassume; se repele de si, e abandona à atividade o que repeliu. A força ativa se manifesta como a potência em que a efetividade se dissolve; mas já que para essa consciência o Em-si ou a essência é outro que ela, essa potência - sob a forma da qual emerge para a atividade - é para ela o além de si mesma.

Assim, em vez de retornar a si mesma a partir de seu agir, e de se ter comprovado para si mesma, a consciência antes reflete de volta esse movimento do agir no outro extremo; que por isso é apresentado como puro universal, como a potência absoluta da qual procede o movimento para todos os lados; e que é, tanto a essência dos extremos que se rompem - como inicialmente apareceram - quanto a essência da mudança mesma.

222 - [*Dass das Unwandelbare*] Porque a consciência imutável renuncia à sua figura e a *oferece* como dom, em troca a consciência singular dá graças. Quer dizer: se nega a satisfação da consciência de sua independência, e transfere a essência de seu agir de si para o além. De qualquer modo, através desses dois momentos do abandonar-se recíproco de ambas as partes, surge para a consciência a sua unidade com o imutável. Só que essa unidade é ao mesmo tempo afetada de separação, e cindida de novo em si

mesma: e mais uma vez ressalta dela a oposição entre o universal e o singular.

Portanto, embora a consciência renuncie na aparência à satisfação de seu sentimento-de-si, ela assim mesmo alcança a satisfação efetiva desse sentimento; pois ela foi desejo, trabalho e gozo, e como consciência ela quis, agiu e gozou. Sua ação de graças, na qual reconhece o outro extremo como essência, e se suprassume - é igualmente seu próprio agir; que contrabalança o agir do outro extremo, e opõe ao benefício, que faz dom de si, um agir equivalente. Se aquele extremo lhe concede sua superfície, a consciência, todavia, dá graças, e com isso, ao renunciar a seu próprio agir - quer dizer, à sua essência mesma - propriamente faz mais que o outro, que de si desprende uma superfície apenas.

O movimento completo se reflete pois no extremo da singularidade; não somente no efetivo desejar, trabalhar e gozar, mas até mesmo no dar graças - em que parece acontecer o contrário.

A consciência se sente aí como este singular que não se deixa iludir pela aparência de sua renúncia, pois sua verdade é que a consciência não renunciou a si. O que se efetuou foi apenas a dupla reflexão dos dois extremos, e o resultado é a ruptura reiterada na consciência oposta do imutável, e na consciência dos [momentos] que a defrontam, do querer, do implementar, do gozar, e da própria renúncia a si mesma; ou seja, na consciência da singularidade para-si-essente, em geral.

223 - [*Es ist damit*] Deste modo se produziu a terceira relação do movimento dessa consciência que surge da segunda, como uma consciência tal que em verdade se comprovou como independente em seu querer e implementar. Na primeira relação era somente o conceito da consciência efetiva, ou a alma interior, que ainda não era efetiva no agir e no gozo. A segunda relação é essa efetivação como agir e gozar exteriores; mas a consciência que retorna dessa posição é uma consciência que se experimentou como efetiva e efetivante: uma consciência para a qual ser em si e para si é verdadeiro.

Aqui porém o inimigo é agora descoberto na sua figura mais peculiar. Na luta da alma, a consciência singular só está como momento musical, abstrato; no trabalho e no gozo, como realização desse ser sem-essência, a consciência pode se esquecer, imediatamente; e nessa efetividade, a peculiaridade consciente é proster-nada pelo reconhecimento da ação de graças. Mas, na verdade, essa

prostração é um retorno da consciência a si mesma; na verdade, a si mesma como à sua efetividade verdadeira.

224 - [*Dies dritte*] Essa terceira relação, na qual essa verdadeira efetividade constitui um dos extremos, é a relação dela - enquanto nulidade - com a essência universal. Resta a considerar ainda o movimento desta relação.

225 - [*Was zuerst*] De início, no que concerne à relação oposta da consciência, como ali sua realidade é para ela imediatamente o nulo, assim também seu agir efetivo se torna um agir de nada, e seu gozo se torna sentimento de sua infelicidade. Por isso, agir e gozo perdem todo conteúdo e sentido universais - pois assim teriam um ser-em-si-e-para-si; e ambos se retiram à sua singularidade, à qual a consciência está dirigida para suprassumi-la.

Nas funções animais, a consciência é cônica de si como este singular efetivo. Essas funções, em vez de se realizarem descontraidamente, como algo que é nulo em si e para si - e que para o espírito não pode alcançar nenhuma importância nem essencialidade -, são antes objeto de séria preocupação, e se tornam mesmo o que há de mais importante, pois é nelas que o inimigo se manifesta em sua figura característica. Mas como esse inimigo se produz em sua própria derrota, a consciência ao fixá-lo a si, em vez de libertar-se, fica sempre detida nele; e se vê sempre poluída. Ao mesmo tempo, esse conteúdo de seu zelo em lugar de ser algo essencial, é o mais vil; em vez de ser algo universal, é o mais singular; assim nos deparamos com uma personalidade só restringida a si mesma e a seu agir mesquinho, recurvada sobre si; tão miserável quanto infeliz.

226 - [*Aber an beides*] Mas, ao sentimento de sua infelicidade e à miséria de seu agir, junta-se a ambos também a consciência de sua unidade com o imutável. Com efeito: essa tentativa de aniquilação imediata de seu ser efetivo é mediada pelo pensamento do imutável, e ocorre nessa relação. A relação mediata constitui a essência do movimento negativo, no qual a consciência se dirige contra a sua singularidade que, no entanto, como relação em si é positiva, e vai produzir para essa consciência mesma sua unidade.

227 - [*Diese mittelbare*] Por isso, essa relação mediata é um silogismo, em que a singularidade - inicialmente fixada como oposta ao em-si - só mediante um terceiro termo é concluída com esse outro extremo. Através deste meio-termo, o extremo da consciência imutável é para a consciência inessencial; o que implica, também, que ela só pode ser para a consciência imutável através desse meio termo. Esse meio termo, portanto, é tal que representa os dois

extremos, um para o outro, e é ministro recíproco de cada um junto do outro. Esse meio-termo é, por sua vez, uma essência consciente, pois é um agir que mediatiza a consciência enquanto tal; o conteúdo desse agir é o aniquilamento - que a consciência empreende - de sua singularidade.

228 - [*In ihr also*] Assim, nesse meio-termo, a consciência se liberta do agir e do gozo como seus. Repele de si, como extremo para-si-essente, a essência do seu querer, e lança sobre o meio termo, ou o ministro, a peculiaridade e a liberdade da decisão, e, com isto, a culpa de seu agir. Esse mediador, enquanto está em relação imediata com a essência imutável, desempenha seu ministério aconselhando sobre o que é justo.

A ação, enquanto é seguimento de uma decisão alheia, deixa de ser própria, segundo o lado do agir ou do querer. Mas resta ainda à consciência inessencial o lado objetivo da ação, a saber: o fruto de seu trabalho e o gozo. Assim, repele de si isso também; e como renuncia à vontade própria, renuncia igualmente à efetividade conseguida no trabalho e no gozo. Renuncia à efetividade [1] em parte como à verdade alcançada de sua independência cônica de si - enquanto a consciência se põe a fazer algo totalmente estranho: [ritual] que lhe traz representações e fala linguagem sem sentido; [2] em parte, como à propriedade exterior - enquanto abre mão do que possuía, que ganhara pelo trabalho; [3] em parte, como ao gozo possuído - enquanto no jejum e na mortificação torna-o de novo totalmente proibido para si.

229 - [*Durch diese*] Através destes momentos - do renunciar à própria decisão, e depois à propriedade e ao gozo, e, enfim, através do momento positivo em que a consciência se põe a fazer algo que não compreende - ela se priva, em verdade e cabalmente, da consciência da liberdade interior e exterior, e da efetividade como seu ser-para-si. Tem a certeza de se ter extrusado verdadeiramente de seu Eu, e de ter feito de sua consciência-de-si imediata uma coisa, um ser objetivo.

Só mediante esse sacrifício efetivo a consciência podia dar provas de sua renúncia a si mesma; porque só assim desvanece a fraude que se aloja no reconhecimento interior da ação de graças por meio do coração, da intenção e da boca - um reconhecimento que afasta de si toda a potência do ser-para-si e a atribui a um dom do alto. Mas até nesse afastar conserva para si a particularidade exterior na posse, que não abandona, e a particularidade interior na consciência da decisão que ela mesma toma, e na consciência do conteúdo dessa decisão determinada por ela; conteúdo que não

trocou por outro conteúdo alheio que a preenchesse sem a menor significação.

230 - [*Aber in der wirklich*] Entretanto, neste sacrifício efetivamente consumado, a consciência, como suprassumiu o agir enquanto seu, assim também em-si desprende dela sua infelicidade proveniente desse agir. Que tal desprender tenha ocorrido em-si é contudo um agir do outro extremo do silogismo, que é o extremo da essência em-si-essente. Aliás, esse sacrifício do extremo inessencial não era ao mesmo tempo um agir unilateral, mas continha em si o agir do Outro. Porque o renunciar à vontade própria, só por um lado é negativo: segundo seu conceito, ou em si. Mas ao mesmo tempo, é positivo, quer dizer: é pôr a vontade como um Outro, e, determinadamente, pôr a vontade como um não singular, e sim como um universal.

Para essa consciência, o significado positivo da vontade singular negativamente posta é a vontade do outro extremo; que, justamente por ser um Outro para ela, não vem-a-ser através de si, mas por meio de um terceiro: do mediador, como conselho. Para ela, portanto, sua vontade vem-a-ser de fato vontade universal e em si essente; mas ela mesma não é para-si este Em-si. A renúncia de sua vontade, como singular, não é para ela segundo o conceito, o positivo da vontade universal. Igualmente, sua renúncia à posse e ao gozo tem somente o mesmo significado negativo; e o universal, que para ela vem-a-ser nesse processo, não é para ela seu próprio agir.

Essa unidade do objetivo e do ser-para-si, que há no conceito do agir - e que por isso vem-a-ser para a consciência a essência e o objeto - essa unidade por não ser para a consciência o conceito de seu agir, tampouco vem-a-ser como objeto, imediatamente para ela e por meio dela. Porém faz que pelo ministro mediador se exprima esta certeza ainda cindida - de que somente em-si sua infelicidade é o avesso, isto é, um agir que se satisfaz a si mesmo em seu agir, ou seja: um gozo bem-aventurado. Igualmente seu agir miserável é em si o avesso, isto é, o agir absoluto: segundo o conceito, o agir, só como agir do singular, é agir em geral.

Mas, para ela mesma, o agir, e seu agir efetivo, continua sendo um agir miserável; seu gozo, dor; e o ser suprassumido dessa dor, no sentido positivo, um além. Contudo, nesse objeto - em que seu agir e seu ser, enquanto desta consciência singular, são para ela ser e agir em si -, a representação da razão veio-a-ser para ela: a certeza de ser a consciência em sua singularidade, absolutamente em si; ou de ser toda a realidade.

Certeza e verdade da razão

231 - [*Das Bewusstsein*] No pensamento que captou - de que a consciência singular é em si a essência absoluta -, a consciência retorna a si mesma. Para a consciência infeliz o ser-em-si é o além dela mesma. Porém seu movimento nela implementou isto: a singularidade em seu completo desenvolvimento, ou a singularidade que é a consciência efetiva, como o negativo de si mesma; quer dizer, como um Extremo objetivo. Em outras palavras: arrancou de si seu ser-para-si e fez dele um ser.

Nesse [processo] veio-a-ser também para a consciência sua unidade com esse universal. Unidade que para nós não incide mais fora dela - já que o singular suprasumido é o universal. E como a consciência se conserva a si mesma em sua negatividade, essa [unidade] constitui na consciência como tal a sua essência.

No silogismo em que os extremos se apresentam como absolutamente segregados um do outro, sua verdade é o que aparece como meio-termo - anunciando à consciência imutável que o singular fez renúncia de si, e anunciando ao singular que o imutável já não é um extremo para ele, pois com ele se reconciliou. Esse meio termo é a unidade que sabe imediatamente os dois extremos e os põe em relação mútua, e que é a consciência dessa unidade; que enuncia à consciência - e portanto a si mesma -, a certeza de ser toda a verdade.

232 - [*Damit, dass das*] Porque a consciência-de-si é razão, sua atitude, até agora negativa frente ao ser-outro, se converte numa atitude positiva. Até agora, só se preocupava com sua inde-

pendência e sua liberdade, a fim de salvar-se e conservar-se para si mesma, às custas do mundo ou de sua própria efetividade, [Já] que ambos lhe pareciam o negativo de sua essência. Mas como razão, segura de si mesma, a consciência-de-si encontrou a paz em relação a ambos; e pode suportá-los, pois está certa de si mesma como [sendo] a realidade, ou seja, está certa de que toda a efetividade não é outra coisa que ela. Seu pensar é imediatamente, ele mesmo, a efetividade; assim, comporta-se em relação a ela como idealismo.

Para ela, quando assim se apreende, é como se o mundo lhe viesse-a-ser pela primeira vez. Antes, não entendia o mundo: [só] o desejava e o trabalhava. Retirava-se dele [recolhendo-se] a si mesma, e o abolia para si, e a si mesma [abolia] como consciência: como consciência desse mundo enquanto essência e também como consciência de sua nulidade.

Só agora - depois que perdeu o sepulcro de sua verdade e que aboliu a abolição de sua efetividade, e [quando] para ela a singularidade da consciência é em si a essência absoluta - descobre o mundo como seu novo mundo efetivo. Agora tem interesse no permanecer desse mundo, como antes tinha somente no seu desvanecer; pois seu subsistir se lhe torna sua própria verdade e presença. A consciência tem a certeza de que só a si experimenta no mundo.

233 - [*Die Vernunft ist*] A razão é a certeza da consciência de ser toda a realidade: assim enuncia o idealismo o conceito da razão. Do mesmo modo que a consciência que vem à cena como razão tem em si essa certeza imediatamente, assim também o idealismo a enuncia de forma imediata: Eu sou Eu, no sentido de que o Eu para mim é objeto. Não no sentido de objeto da consciência-de-si em geral - que seria apenas um objeto vazio em geral; nem de objeto da consciência-de-si livre -, que seria somente um objeto retirado dos outros, que ainda são válidos ao lado dele; mas sim no sentido de que o Eu é objeto, com a consciência do não-ser de qualquer outro objeto: é o objeto único, é toda a realidade e presença.

Porém, a consciência-de-si não é toda a realidade somente para si, mas também em si: porque se torna essa realidade, ou antes, porque se demonstra como tal. Assim se demonstra através do caminho, no curso do qual o ser-outro, como em si, desvanece para a consciência: primeiro, no movimento dialético do 'visar', do perceber e do entendimento. Demonstra-se depois, no movimento através da independência da consciência, na dominação e escravidão; através do pensamento da liberdade [do estoicismo], da liber-

tação céptica e da luta de libertação absoluta da consciência cindida em si mesma; [movimento em que] o ser-Outro desvanece para a consciência enquanto é somente para ela.

Dois lados se apresentavam, um depois do outro: num a essência, ou o verdadeiro, tinha para a consciência a determinidade do ser; no outro a determinidade de ser só para ela. Mas ambos os lados se reduziam a uma verdade [única], a saber: o que é - ou o Em-si - somente é, enquanto é para a consciência; e o que é para ela, é também em si.

A consciência, que é tal verdade, deixou para trás esse caminho e o esqueceu, ao surgir imediatamente como razão; ou seja, essa razão, que surge imediatamente, surge apenas como certeza daquela verdade. Assevera somente que é toda a realidade, mas não conceitua sua asserção; ora, aquele caminho esquecido é o conceituar dessa asserção expressa de modo imediato. Igualmente, para quem não fez tal caminho, essa asserção é inconcebível quando a escuta nessa sua forma pura, - pois numa forma concreta bem que faz essa asserção.

234 - [*Der Idealismus*] Por conseguinte o idealismo, que começa por tal asserção sem mostrar aquele caminho, é por isso também pura asserção que não se concebe a si mesma; nem se pode fazer concebível a outros. Enuncia uma certeza imediata, contra a qual se mantêm firmes outras certezas imediatas, mas que foram perdidas naquele caminho. E portanto com igual direito que ao lado da asserção daquela certeza tomam também lugar as asserções dessas outras certezas. A razão apela para a consciência-de-si de cada consciência: Eu sou Eu; o Eu é meu objeto e minha essência, e nenhuma lhe negará essa verdade.

Porém, ao fundar a verdade sobre esse apelo, sanciona a verdade da outra certeza, a saber: há para mim [um] Outro; [um] Outro que Eu é para mim objeto e essência; quando Eu sou para mim objeto e essência, sou isso apenas enquanto Eu me retiro do Outro, em geral, e tomo lugar ao lado dele como uma efetividade.

Somente quando a razão surge como reflexão a partir dessa certeza oposta é que surge sua afirmação de si, não mais apenas como certeza e asserção, mas como verdade; e não ao lado de outras verdades, mas como a única verdade. O imediato surgir [da verdade] é a abstração de seu ser-presente, cuja essência e ser-em-si é o conceito absoluto - quer dizer, o movimento de seu ser-que-veio-a-ser.

A consciência vai determinar sua relação ao ser-outro ou a seu objeto, de maneiras diversas, conforme a etapa, em que ela se encontre do espírito-do-mundo que-se-torna-consciente de si. O modo como o espírito do mundo em cada caso imediatamente encontra e determina a si mesmo e a seu objeto - ou como ele é para si - isso depende do que já veio-a-ser, ou do que já é em-si.

235 - [*Die Vernunft ist*] A razão é a certeza de ser toda a realidade. Mas esse Em-si ou essa realidade é, ainda, um absolutamente universal: é a pura abstração da realidade. E a primeira positividade que a consciência-de-si, em si mesma, é para si: e o Eu, portanto, é apenas a pura essencialidade do essente, ou a categoria simples.

Antes, a categoria tinha a significação de ser a essencialidade do essente; de modo indeterminado, quer essencialidade do essente em geral, quer do essente em contraste com a consciência. Mas agora, a categoria é essencialidade ou unidade simples do essente enquanto efetividade pensante. Ou ainda: a categoria significa que consciência-de-si e ser são a mesma essência - a mesma, não na comparação, mas em si e para si. Só o mau idealismo unilateral faz essa unidade reaparecer de um lado como consciência, e frente a frente com ela um Em-si.

Agora, essa categoria ou essa unidade simples da consciência-de-si e do ser tem contudo em si a diferença, pois sua essência é precisamente isto: ser imediatamente igual a si mesma no ser-Outro, ou na diferença absoluta. Portanto, a diferença é; mas perfeitamente transparente, e como uma diferença que ao mesmo tempo não é diferença nenhuma. A diferença manifesta-se como uma multiplicidade de categorias.

O idealismo enuncia a unidade simples da consciência como [sendo] toda a realidade, e faz dela imediatamente a essência, sem tê-la conceituado como essência absolutamente negativa. Ora, somente esta última tem em si a negação, a determinidade e a diferença. Mas isso [que o idealismo propõe] é inconcebível; e mais inconcebível ainda é que haja na categoria diferenças ou espécies. Essa asserção em geral, como aliás a asserção de um número determinado de espécies da categoria, é uma nova asserção. Essa porém implica em si mesma que não se deve mais aceitá-la como asserção.

Com efeito, a diferença tem seu princípio no puro Eu, no puro entendimento mesmo. Desse modo, com isso se admite que a imediatez, o asseverar, e o encontrar são abandonados, e que o

conceber principia. Contudo, admitir a multiplicidade de categorias de uma maneira qualquer - por exemplo, a partir dos juízos - como um achado, e fazer passar por boas as categorias assim encontradas, isso deve ser considerado como um ultraje à ciência. Onde é que o entendimento poderia mostrar uma necessidade, se é incapaz de mostrá-la em si mesmo, que é a necessidade pura?

236 - [*Weil nun so*] Porque agora pertence desse modo à razão a pura essencialidade das coisas como [também] sua diferença, não se poderia mais falar de coisas propriamente ditas, isto é, uma coisa que seria para a consciência somente o negativo de si mesma. Pois as múltiplas categorias são espécies da categoria pura - o que significa: ela é ainda seu gênero ou essência, e não se lhes opõe.

Mas elas já são algo ambíguo, que na sua multiplicidade tem ao mesmo tempo em si o ser-outro, em oposição à categoria pura; e a unidade pura deve suprasumir em si tal multiplicidade, constituindo-se desse modo em unidade negativa das diferenças.

Porém, como unidade negativa, exclui de si tanto as diferenças como tais, quanto essa primeira unidade pura e imediata como tal; é a singularidade, uma nova categoria que é consciência excludente, quer dizer, consciência para a qual há um Outro. A singularidade é sua [própria] passagem, de seu conceito a uma realidade exterior; é o esquema puro, que tanto é consciência como, por isso mesmo - enquanto singularidade e Uno excludente -, é o aludir a um outro.

No entanto, esse Outro de tal categoria são apenas as outras primeiras categorias, a saber: a essencialidade pura e a diferença pura; e nessa categoria - isto é, precisamente no Ser-posto do Outro - ou nesse Outro mesmo, a consciência é igualmente ela mesma. Cada um desses momentos diversos remete a um outro, mas ao mesmo tempo sem que neles chegue a nenhum ser-outro. A categoria pura remete às espécies, que passam à categoria negativa ou à singularidade; essa última remete, por sua vez, àquelas. A categoria mesma é a consciência pura que permanece para si em cada espécie, como essa unidade clara consigo mesma - uma unidade porém que igualmente é remetida a um outro; o qual, quando é, [já] desvaneceu, e quando desvaneceu, é de novo produzido.

237 - [*Wir sehen hier*] Vemos neste ponto a consciência pura posta de uma dupla maneira. A primeira vez como irrequieto vai-e-vem, que percorre todos os seus momentos onde encontra flutuando o ser-outro, que se suprasume no ato de abarcar. A

segunda vez, antes, como unidade tranqüila certa de sua própria verdade. Para essa unidade, aquele movimento é o Outro; mas para aquele movimento, a unidade tranqüila [é que] é o Outro: a consciência e o objeto se alternam nessas determinações recíprocas.

Por conseguinte, a consciência ora é para si um buscar que vai e vem, enquanto seu objeto é o puro Em-si e essência: ora é para si categoria simples, enquanto o objeto é o movimento das diferenças. Porém a consciência, como essência, é esse curso mesmo em sua totalidade: [curso que consiste em] sair de si como categoria simples, passando à simplicidade e ao objeto, e nele contemplar esse curso; suprasumir o objeto como distinto para apropriar-se dele, e proclamar-se como certeza de ser toda a realidade: certeza de ser tanto ela mesma como também seu objeto.

238 - [*Sem erstes Aussprechen*] Seu primeiro enunciar é somente essa abstrata palavra vazia de que 'tudo é seu'. Com efeito, a certeza de ser toda a realidade é só a categoria pura. Essa primeira razão, que se conhece no objeto, encontra expressão no idealismo vazio que só apreende a razão como inicialmente é - e por indicar em todo o ser esse Meu puro da consciência, e enunciar as coisas como sensações ou representações, acredita ter mostrado esse Meu puro como realidade acabada. [Tal idealismo] tem de ser ao mesmo tempo um empirismo absoluto, porque para o enchimento desse Meu vazio, quer dizer, para a diferença e para a totalidade do desenvolvimento e da configuração dessa diferença, sua razão necessita de um "choque estranho" no qual só se encontra a multiplicidade do sentir e do representar.

Torna-se, portanto, esse idealismo um duplo-sentido contraditório, tanto como o cepticismo, só que exprime de modo positivo o que o cepticismo [faz] negativamente. Mas como ele, tampouco consegue conciliar seus pensamentos contraditórios: o da consciência pura como sendo toda a realidade, e também o do choque estranho, ou seja, do sentir e representar sensíveis, como uma realidade igual. Debate-se alternadamente entre um pensamento e o outro, e termina na má infinitude - quer dizer, na infinitude sensível.

Quando a razão é toda a realidade, no sentido do Meu abstrato, e quando o Outro lhe é um Estranho indiferente, então se põe justamente, por parte da razão, esse saber de um Outro; que já se apresentou como o 'visar' [da certeza sensível], como o perceber e como o entendimento acolhendo o 'visado' e o percebido. Tal saber é ao mesmo tempo afirmado como sendo um saber não-ver-

dadeiro, por meio do conceito desse próprio idealismo, uma vez que só a unidade da apercepção é a verdade do saber.

Para chegar por si mesma a esse Outro que lhe é essencial - ou seja, a esse Outro que é o Em-si mas que ela não tem em si mesma -, a Razão pura desse idealismo é remetida a esse saber do verdadeiro. Ela assim se condena, sabendo e querendo, a um saber não-verdadeiro; e não pode desprender-se do 'visar' e do perceber, que para ela própria não têm verdade nenhuma. Encontra-se numa contradição imediata, ao afirmar como essência algo que é duplo, e pura e simplesmente oposto: a unidade da apercepção, e, igualmente, a coisa. Pois a coisa, ao ser chamada também choque estranho ou essência empírica, ou sensibilidade, ou coisa em si, em seu conceito fica sempre a mesma e estranha à unidade da apercepção.

239 - [*Dieser Idealismus*] Esse idealismo cai em tal contradição porque afirma como verdadeiro o conceito abstrato da razão. Por isso a realidade lhe surge imediatamente como algo tal que não é a realidade da razão; quando a razão deveria ser toda a realidade. Permanece [a razão] um buscar irrequieto, que no próprio buscar declara pura e simplesmente impossível a satisfação do encontrar.

Mas a razão efetiva não é tão inconsequente [assim]: ao contrário, sendo, de início, só a certeza de ser toda a realidade, está consciente nesse conceito de não ser ainda, enquanto certeza, enquanto Eu, a realidade em verdade; e é impelida a elevar sua certeza à verdade, e a preencher o Meu vazio.

A RAZÃO OBSERVADORA

240 - [*Dieses Bewusstsein*] Essa consciência, para a qual o ser tem a significação do *seu*, nós a vemos agora adentrar-se de novo no 'visar' e no perceber: mas não como na certeza de um que apenas é *Outro*, e sim com a *certeza* de ser esse Outro mesmo. Antes, só tinha *acontecido* perceber e *experimentar* vários aspectos na coisa; mas agora é a consciência que faz suas próprias observações e experiências. O 'visar' e o perceber, que se suprassumiram só para nós, são agora suprassumidos da consciência para ela mesma. A razão, pois, parte para *conhecer* a verdade; para encontrar como conceito o que era uma coisa para o Visar' e o perceber, isto é, para ter na coisidade somente a consciência de si mesma.

Por isso a razão tem agora um *interesse* universal pelo mundo, já que ela é a certeza de ter no mundo a presença, ou seja, a certeza de que a presença é racional. Procura a razão seu Outro, sabendo que não possuirá nada de Outro a não ser ela mesma; busca apenas sua própria infinitude.

241 - [*Zuerst sich in der*] A razão que, inicialmente, apenas se vislumbrava na efetividade - ou que só a sabia como o *seu* em geral -, agora avança nesse sentido para a tomada de posse universal da propriedade que lhe é assegurada; e planta em todos os cimos e em todos os abismos o marco de sua soberania. Mas esse Meu superficial não é seu interesse último: a alegria dessa universal tomada-de-posse ainda encontra em sua propriedade o Outro estranho, que a razão abstrata não tem em si mesma.

A razão se vislumbra como uma essência mais profunda do que é o Eu puro, e deve exigir que a diferença - o *ser multiforme* - se torne para ele o próprio seu; que o Eu se intua como a efetividade, e que se ache presente como figura e como coisa. Porém a razão, mesmo revolvendo todas as entranhas das coisas, e abrindo-lhes todas as veias - a fim de ver-se *jorrar dali para fora* - não alcançará essa felicidade; mas deve ter-se implementado antes em si mesma, para depois experimentar sua plena realização.

242 - [*Das Bewusstsein*] A consciência *observa*; quer dizer, a razão quer encontrar-se e possuir-se como objeto essente, como modo *efetivo, sensivelmente presente*. De certo, a consciência dessa observação 'visa' e diz que *não* pretende experimentar-se *a si mesma*, mas, pelo contrário, *a essência das coisas como coisas*. A consciência 'visa' isso e o diz, porque embora sendo razão, ainda não tem a razão como tal por objeto. Soubesse tal consciência que a *razão é* igualmente essência das coisas e da consciência mesma, - e que a razão, em sua figura peculiar, só na consciência pode estar presente - então desceria às suas próprias profundezas, e buscaria a razão antes ali que nas coisas. Seja tivesse encontrado a razão no mais profundo de si mesma, essa seria novamente levada para fora, para a efetividade, a fim de nela contemplar sua expressão sensível; mas também a fim de tomá-la logo, como sendo essencialmente *conceito*.

A razão, tal como vem à cena *imediatamente*, como a *certeza* da consciência de ser toda a realidade, toma essa realidade no sentido da *imediatez do ser*, e toma também a unidade do Eu com essa essência objetiva no sentido de uma *unidade imediata*, na qual ainda não separou - e tornou a reunir - o momento do ser e o

momento do Eu, ou seja: no sentido de uma unidade que a razão não conheceu ainda. Portanto, como consciência observadora vai às coisas, 'visando' tomá-las em verdade como coisas sensíveis, opostas ao Eu; só que o seu agir efetivo contradiz tal 'visão', pois a razão *conhece* as coisas, transforma seu ser sensível em *conceitos*, quer dizer, justamente em um ser que é ao mesmo tempo um Eu. Transforma assim o pensar em um pensar essente, ou o ser em um ser pensado; e afirma de fato que as coisas só têm verdade como conceitos. Para essa consciência observadora, somente resulta nesse processo o que *as coisas* são; mas para nós, o que é a *consciência mesma*. O resultado de seu movimento é, pois, que a consciência vem-a-ser, para si mesma, o que é em si.

243 - [Das Tun der] Temos a considerar o *agir* da razão observadora nos momentos de seu movimento; como ela apreende a natureza, o espírito e, enfim, a relação de ambos em forma de ser sensível; e como se busca enquanto efetividade essente.

a - OBSERVAÇÃO DA NATUREZA

244 - [Wenn das gedankenlose] Quando a consciência carente-de-pensamento proclama o observar e o experimentar como a fonte da verdade, suas palavras bem que poderiam soar como se apenas se tratasse do saborear, cheirar, tocar, ouvir e ver. Porém essa consciência, no afã com que recomenda o gostar, o cheirar, etc, esquece de dizer que também o objeto desse sentir já está de fato determinado para ela, essencialmente; e que, para ela, essa determinação do objeto vale pelo menos tanto como esse sentir. Tem de admitir igualmente que, em geral, não se trata só do perceber; assim, para dar um exemplo, a percepção de que este canivete está posto aqui ao lado da tabaqueira não tem valor de observação. O percebido deve ter pelo menos a significação de um *universal*, e não de um *isto sensível*.

245 - [Dies Allgemeine ist] De início, esse universal é apenas *o-que-permanece igual a si*: seu movimento é somente a reiteração uniforme do mesmo agir. A consciência, na medida em que só encontra no objeto a *universalidade* ou o *Meu abstrato*, deve tomar sobre si mesma o movimento peculiar do objeto, e por não ser ainda seu entendimento mesmo, deve pelo menos ser sua recordação - a qual exprime de maneira universal o que na efetividade só está presente de maneira singular.

Esse superficial extirpar [do sensível] para fora da singularidade, e a forma igualmente superficial da universalidade em que o sensível é apenas acolhido, sem se ter tornado em si mesmo algo universal, é o *descrever* das coisas, que não tem ainda o movimento no objeto mesmo; esse movimento está, antes, no [ato de] *descrever*. O objeto, ao ser descrito, perdeu por isso o interesse: se um for descrito, um outro deve ser tomado em consideração e sempre procurado, para que a descrição não se esgote. Quando não é tão fácil encontrar coisas *inteiras* que sejam novas, então é preciso voltar às já encontradas, dividi-las e analisá-las ainda mais, e nelas descobrir ainda novos aspectos da coisidade.

Esse instinto insaciável e inquieto não pode ficar sem material; mas encontrar um novo gênero conspicuo, ou então um novo planeta -, que embora sendo um indivíduo tem a natureza de um universal - é sorte que só toca a alguns felizardos. Mas a linha de demarcação do que é *distintivo*, digamos, do elefante, do carvalho, do ouro - do que é *gênero* e *espécie* -, passa através de múltiplas gradações dentro da infinita *particularização* do caos dos animais e das plantas; e das rochas, dos metais, e das terras etc, que só por meio de violência e artifício se devem representar.

Mas nesse reino da indeterminidade do universal, onde a particularização se reaproxima da *singularização*, e de novo, aqui e ali, desce até ela completamente - uma inesgotável reserva se abre à observação e descrição. Mas aqui, onde parece abrir-se para elas um campo a perder-se de vista, a observação e a descrição dentro das fronteiras do universal podem ter encontrado, em vez de uma imensurável riqueza, somente os limites da natureza e do seu próprio agir: não podem saber se o que-aparenta ser em si não é uma contingência. Pois o que leva em si a marca de uma formação confusa ou rudimentar, débil e mal se desenvolvendo [fora] da indeterminidade elementar, não pode sequer ter a pretensão de ser descrito.

246 - [Wenn es diesem Suchen] Embora esse buscar e descrever aparentemente só diga respeito às coisas, vemos que de fato não procede segundo o curso da percepção sensível. Ao contrário: aquilo pelo qual as coisas são conhecidas é mais relevante para a descrição que o conjunto restante das propriedades sensíveis. De certo, a própria coisa não pode delas prescindir; porém a consciência se desembaraça delas.

Mediante essa distinção entre o *essencial* e o *inessencial* o conceito se eleva acima da dispersão sensível, e o conhecer declara

nisso que se ocupa *consigo mesmo* - pelo menos tão essencialmente como se ocupa das coisas. Devido a essa dupla essencialidade cai numa perplexidade; [sem saber] se o que é para o *conhecer* essencial e necessário, o seja também *na coisa*.

De um lado, os *sinais característicos* devem servir só ao conhecer, [para] distinguir, por meio deles, as coisas umas das outras. Mas, de outro lado, o que deve ser conhecido não é o inessencial das coisas, mas aquilo através do qual as próprias coisas *se arrancam* da continuidade universal do ser em geral, *se separam* do Outro e são *para si*. Os sinais característicos não devem só ter uma relação essencial com o conhecer, mas também devem ser as determinidades essenciais das coisas: o sistema artificial deve ser conforme ao sistema da própria natureza, e exprimir unicamente esse sistema.

Isso se segue necessariamente do conceito da razão. O instinto da razão - pois a razão só procede como instinto nesse observar - atingiu em seus sistemas essa unidade na qual os próprios objetos da razão são de tal modo constituídos que têm neles uma essencialidade, ou um *ser-para-si*; e não são apenas o acidente deste *momento* ou deste *lugar*. Por exemplo, os sinais-distintivos dos animais são tirados das unhas e dos dentes; pois, de fato, não é só o conhecimento que *distingue* por meio disso um animal do outro, mas por meio deles o animal mesmo *se separa*, e com tais armas *se mantém para si* e separado do universal. A planta, ao contrário, não chega ao *ser-para-si*, mas apenas toca os limites da individualidade. Nesses limites, onde mostra a aparência da *divisão* em sexos, as plantas foram estudadas e distinguidas umas das outras.

Entretanto, o que se situa num nível inferior já não pode distinguir-se do outro, mas se perde quando entra em oposição. O *ser em repouso* e o *ser em relação* entram em conflito mútuo: a coisa é no primeiro caso algo diverso do que é no segundo; enquanto o indivíduo consiste em manter-se em sua relação para com o outro. Mas o que não é capaz disso, e *quimicamente* se toma outro do que é *empiricamente*, confunde o conhecer, e o conduz ao mesmo conflito, [hesitando] se deve manter-se em um lado, ou em outro, já que a própria coisa não é algo-que-permanece-igual; e os seus lados incidem um fora do outro.

247 - [In solchen Systemen] Em tais sistemas do universal Que-permanece-igual a si, esse tem a significação do que-permanece-igual a si tanto do conhecimento, quanto das próprias coisas. Porém nessa expansão das *determinidades que-permanecem-*

iguais, cada uma delas descreve tranqüilamente a seqüência de seu processo, e toma espaço para comportar-se a seu modo. Por sua vez, passa essencialmente a seu contrário, na confusão daquelas determinidades, pois o sinal-característico - a determinidade universal - é a unidade dos opostos: do que é determinado, e do que é em si universal; unidade que deve, portanto, decompor-se em tal oposição.

Se agora, por um lado, a determinidade triunfa sobre o universal no qual tem sua essência, por outro, o universal conserva também o seu domínio sobre ela; leva a determinidade a seus limites, e ali mistura suas diferenças e essencialidades. O observar que as mantinha ordenadamente separadas, e acreditava ter nelas algo de fixo, vê que sobre um princípio cavalgam os outros; que se formam transições e confusões; que está unido o que de início tinha por simplesmente separado, e separado o que julgava unido.

Portanto, justamente aqui, quando se trata de conhecer os sinais característicos em suas determinações mais gerais, por exemplo, o animal, a planta, esse manter-se firme no ser em repouso, que-permanece-igual a si mesmo, vê-se atormentado por instâncias que lhe tiram qualquer determinação, reduzindo ao silêncio a universalidade a que se tinha elevado, e reconduzindo a uma observação e uma descrição carentes-de-pensamento.

248 - [Dieses sich auf das] Assim, esse observar que se restringe ao simples - ou que delimita a dispersão sensível mediante o universal - encontra em seu objeto a *confusão de seu princípio*; já que o determinado deve, por sua natureza, perder-se no seu contrário. Por isso a razão deve, antes, abandonar a determinidade *inerte* que tinha o semblante do permanecer, pela observação da mesma tal como é em verdade, a saber: como [um] *referir-se ao seu contrário*.

O que se chama "sinais-característicos essenciais" são determinidades *em repouso*: quando apreendidas e expressas assim, como *simples*, não apresentam o que constitui sua natureza, que é a de serem *momentos* evanescentes do movimento que se redobra sobre si mesmo.

Agora, quando o instinto-da-razão chega à determinidade conforme sua natureza, que consiste essencialmente em não ser para si, mas em passar ao seu oposto, então vai em busca da *lei* e do *conceito* da determinidade: procura-os, de certo, como efetividade *essente*. No entanto, essa determinidade desvanecerá, de fato, para o instinto-de-razão; e os lados da lei se tornarão puros momen-

tos ou abstrações, de tal modo que a lei virá à luz na natureza do conceito, que tinha destruído em si o subsistir indiferente da efetividade sensível.

249 - [Dem beobachtenden] Para a consciência observadora a verdade da lei não está em si e para si mesma; está na *experiência*, como no modo em que o *ser sensível é para ela*.

Mas se a lei não tem sua verdade no conceito, então é algo contingente, não uma necessidade; ou, de fato, não é uma lei.

No entanto, que a lei seja essencialmente como conceito, isso não só não contraria a que esteja presente para a observação, senão que é antes por isso que tem um *ser-aí* necessário, e é [objeto] para a observação.

O universal, no *sentido da universalidade-de-razão*, é também universal no sentido que o conceito tem nele: o de apresentar-se para a consciência como o presente e o efetivo. Ou seja: apresenta-se o conceito no modo da coisidade e do ser sensível - porém sem perder com isso sua natureza, e sem ter sucumbido no subsistir inerte ou na sucessão indiferente. O que é universalmente válido, também vigora universalmente. O que deve-ser, também é, de fato. O que apenas *deve* ser, sem *ser*, não tem verdade nenhuma.

Portanto, o instinto da razão, por sua parte, se mantém com bom direito firme neste ponto; e não se deixa induzir em erro por esses *entes-de-razão* que somente *devem-ser*, e que devem ter verdade como *dever-ser* - muito embora não sejam encontrados em nenhuma experiência. Não se deixa induzir em erro nem pelas hipóteses nem tampouco por todas as outras "invisibilidades" de um perene *dever-ser*. Com efeito, a razão é justamente essa certeza de possuir a realidade; e o que não é para a consciência como uma "auto-essência" [Selbstwesen] isto é, o que não se manifesta, para ela é absolutamente nada.

250 - [Dass die Wahrheit] Para essa consciência que fica no observar, torna-se de novo uma *oposição* ao conceito e ao universal em si [o fato de] que a verdade da lei é essencialmente *realidade*; ou seja, uma coisa tal como é sua lei, não é para a consciência uma essência da razão. A consciência acredita que tem nela algo *estranho*. Mas contradiz essa sua opinião no próprio fato de não tomar, ela mesma, sua universalidade no sentido de que todas as coisas sensíveis *singulares* deveriam ter-lhe mostrado a manifestação da lei para poder afirmar a verdade dela. A consciência não exige que se faça a prova com todas as pedras para afirmar que as pedras, [ao

serem] levantadas da terra e soltas, caem. Talvez diga que, pelo menos, se deve ter experimentado com um bom número de pedras, e então se poderá concluir quanto às restantes *por analogia*, com a maior probabilidade, ou com pleno direito. Só que a analogia não dá nenhum pleno direito; mas ainda por sua própria natureza se contradiz com tanta frequência que pela analogia mesma se há de concluir que a analogia não permite fazer conclusão nenhuma.

A *probabilidade* a que se reduziria o resultado da analogia perde, com referência à *verdade*, qualquer diferença de probabilidade maior ou menor; pode ser grande quanto quiser: não é nada em confronto com a verdade. Mas o instinto da razão aceita, de fato, tais leis como *verdade* e só é levado a fazer essa distinção em relação à sua necessidade, que ele não conhece. [Mas então] rebaixa a verdade da Coisa mesma à probabilidade, para designar o modo imperfeito como a verdade está presente para a consciência que ainda não alcançou a intelecção do puro conceito; pois a universalidade só está presente como *simples* universalidade *imediate*.

Mas ao mesmo tempo, em razão dessa universalidade, a lei tem verdade para a consciência. Para ela, é verdadeiro que a pedra cai porque para ela a pedra é *pesada*; quer dizer, porque no peso, a pedra *em si e para si mesma*, tem uma relação essencial *com a terra* - a relação que se exprime como queda. A consciência tem assim na experiência o *ser* da lei, mas tem igualmente a lei como *conceito*; e é somente *por motivo das duas circunstâncias* conjuntamente que a lei é verdadeira para a consciência: vale como lei para ela porque se apresenta no fenômeno, e porque ao mesmo tempo é, em si mesma, conceito.

251 - [Der Vernunftinstinkt] Porque a lei é ao mesmo tempo, *em si, conceito*, o instinto da razão necessariamente, mas sem saber que é isso que quer, procede a *purificar, em direção ao conceito*, a lei e seus momentos. Organiza experimentos a respeito da lei. A lei, logo que aparece, apresenta-se impura, envolta no ser sensível singular; e o conceito, que constitui a natureza da lei, submerso na matéria empírica. O instinto-da-razão em seus experimentos trata de descobrir o que ocorre em tais ou tais circunstâncias. Parece assim a lei ainda mais imersa no ser sensível; mas pelo contrário, o ser sensível é que se perde nesse processo.

Esse experimento tem a significação intrínseca de encontrar as *condições puras* da lei; e isto não quer dizer outra coisa - embora a consciência, que assim se exprime, acredite estar dizendo algo diverso - a não ser elevar a lei plenamente à forma do conceito, e

eliminar toda a aderência de *seus momentos* ao *ser determinado*. Por exemplo: inicialmente, a eletricidade negativa se deu a conhecer como eletricidade da *resina* e a eletricidade positiva, como eletricidade do *vidro*. Mediante experimentos, perdem de todo essa significação e se tornam puramente eletricidade *positiva* e *negativa*: cada uma delas já não pertence a uma espécie particular de coisas. Assim deixa de se poder dizer que há corpos eletricamente positivos e corpos eletricamente negativos. Também a relação entre ácido e base, e seu movimento recíproco, constituem uma lei em que essas oposições se manifestavam como corpos.

No entanto, essas coisas separadas não têm efetividade nenhuma; a força, que as destaca uma da outra não pode impedi-las de confluir novamente em um [só] processo, já que são apenas essa relação. Não podem, como um dente ou uma garra, permanecer para si e assim serem mostradas. Sua essência consiste em passarem imediatamente a um produto neutro, o que faz de seu *ser* um suprassumido em si ou um universal. O ácido e a base têm a sua verdade unicamente enquanto *universais*. Como o vidro e a resina podem ser eletricamente tanto positivos quanto negativos, o ácido e a base também não estão ligados, como propriedades, a esta ou aquela *efetividade*, mas cada coisa é *relativamente* ácida ou alcalina. O que parece ser decididamente ácido ou base recebeu uma significação oposta em relação a uma outra coisa na assim chamada "sintomatia".

O resultado dos experimentos suprassume, desse modo, os momentos ou princípios ativos como propriedades das coisas determinadas, e liberta os predicados de seus sujeitos; esses predicados vêm a ser encontrados, tais como em verdade são, só enquanto universais. Em virtude dessa independência recebem pois o nome de "*matérias*", que não são nem corpos nem propriedades, e que de fato se evita chamar corpos - oxigênio etc, eletricidade positiva e negativa, calor etc.

252 - [Die Materie] A "*matéria*", ao contrário, não é uma *coisa* *essente*, mas é o ser como *universal*, ou seja, o ser no modo do conceito. A razão que ainda é instinto estabelece essa diferença correta sem ter consciência de que, por experimentar a lei em todo o ser sensível, suprassume justo por isso o ser somente sensível da lei; [nem de que] ao compreender os momentos da lei como "*matérias*", sua essencialidade tomou-se então um universal, e nessa expressão é enunciada como um Sensível não sensível, como um [ser] incorpóreo e ainda assim objetivo.

253 - [Es ist nun zu sehen] É preciso ver agora que rumo toma, para o instinto da razão, seu resultado; e qual é a nova figura de seu observar que surge assim. Nós vemos, como verdade dessa consciência experimentadora, a lei pura que se liberta do ser sensível; vêmo-la como *conceito* que está presente no ser sensível e no entanto nele se move independente e solto; nele submerso, [mas] livre dele, e é conceito *simples*.

O que é em verdade *resultado* e *essência*, surge agora para essa consciência mesma, mas como *objeto*. Na verdade, surge como uma *espécie particular* de objeto, enquanto justamente para a consciência esse objeto não é *resultado*, e não tem relação com o movimento precedente; e a relação da consciência para com ele surge como um outro [tipo de] observar.

254 - [Solcher Gegenstand] Um objeto tal, que tem em si o processo na simplicidade do conceito, é o orgânico. É ele essa absoluta fluidez em que se dissolve a determinidade através da qual seria somente *para outro*. A coisa inorgânica tem a determinidade como sua essência, e por esse motivo só junto com outra coisa constitui a plenitude dos momentos do conceito; e portanto se perde ao entrar em movimento. Ao contrário, na essência orgânica todas as determinidades, mediante as quais está aberta para outro, estão reunidas sob a unidade orgânica simples. Nenhuma delas, que se relacione livremente com outro, emerge como essencial; e por isso em sua relação mesma, o orgânico se conserva.

255 - [Die Seiten des] Neste ponto, o instinto-da-razão se aplica à observação dos *lados* da *lei*, que são em primeiro lugar, como decorre da determinação acima, a natureza *orgânica* e a *inorgânica* em sua relação mútua. A inorgânica é justamente para a orgânica, a liberdade das determinidades *destacadas*, que se opõe ao *conceito simples* da natureza orgânica. *Dissolve-se*. nessas determinidades a natureza individual que *ao mesmo tempo* se separa de sua continuidade e é *para si*.

Ar, água, terra, zonas e climas são esses elementos universais que constituem a essência simples indeterminada das individualidades, que nesses elementos estão igualmente refletidas. Nem a individualidade é pura e simplesmente em si e para si, nem tampouco os elementos. Ao contrário: na liberdade independente, em que surgem para a observação um frente ao outro, comportam-se ao mesmo tempo como *relações essenciais*; porém de tal modo que a independência e a indiferença recíprocas são o predominante; e que só parcialmente se tornam abstrações.

Portanto, a lei está presente a essa altura como a relação de um elemento com a formação do orgânico, que uma vez tem diante de si o ser elementar, e outra vez o representa em sua reflexão orgânica. Aliás, *leis* como estas: "os animais que pertencem ao ar têm a natureza de aves, os que pertencem à água, natureza de peixes; os animais nórdicos são peludos" - são leis que revelam de imediato uma pobreza que não corresponde à múltipla variedade orgânica. Além do mais, já que a liberdade orgânica sabe retirar suas formas dessas determinações, e oferece necessariamente todo o tipo de exceções a tais leis - ou regras, como quiserem chamá-las -, esse modo de determinar fica tão superficial para os seres mesmos a que se aplica, que inclusive a expressão de sua necessidade não pode ser senão superficial, e não leva além da *grande influência*. Por aí não se sabe exatamente o que pertence e o que não pertence à tal influência.

Por conseguinte, não se podem chamar *leis* semelhantes relações entre o orgânico e os elementos [em que vive] pois, como já lembramos, por um lado tal relação não esgota, quanto a seu conteúdo, todo o âmbito do orgânico; e por outro lado, os momentos da relação permanecem ainda indiferentes um ao outro, e não exprimem nenhuma necessidade.

No conceito de ácido está o *conceito* de base, como no conceito de eletricidade positiva, o de eletricidade negativa. Mas, embora seja possível *justapor* o pêlo espesso com as regiões nórdicas, a estrutura dos peixes com a água, a das aves com o ar, contudo no conceito de região nórdica não está o conceito de pelagem espessa, no conceito de mar não está o da estrutura dos peixes, e no conceito de ar, o da estrutura das aves. Em virtude dessa liberdade dos dois termos, um em relação ao outro, *há* também animais terrestres que têm os caracteres essenciais de uma ave, de um peixe etc. A necessidade, porque não pode ser conceituada como necessidade interior da essência, deixa também de possuir um ser-á sensível, e não pode ser mais observada na efetividade, pois *migrou para fora* dela. Desse modo não se encontra na própria essência real, mas é o que se chama *relação teleológica*; relação, que, sendo *extrínseca* aos [termos] relacionados, é por isso, antes, o contrário de uma lei. É o pensamento totalmente liberto da natureza necessária, que a abandona e se move para si mesmo, acima dela.

256 - [Wenn die vorhin] A relação, acima mencionada, do orgânico com a natureza dos elementos, não exprime a essência do próprio orgânico, mas ao contrário é no conceito-de-fim que ela

está contida. De certo, para a consciência observadora, o *conceito-de-fim* não é a *essência* própria do orgânico, mas lhe recai fora da essência, e assim é para ela apenas essa relação *teleológica* exterior. Aliás, o orgânico, como até aqui foi determinado, é de fato o próprio fim real. Com efeito, por *conservar a si mesmo* na relação ao Outro, é justamente essa essência natural, em que a natureza se reflete no conceito, e em que são recolhidos no Uno momentos que na necessidade estão postos fora um do outro: uma causa e um efeito, um ativo e um passivo. Sendo assim, não [temos] aqui algo que surge somente como *resultado* da necessidade; ao contrário: porque o que surgia operou um retorno sobre si mesmo, o último ou o resultado é igualmente o *primeiro*: o que inicia o movimento; o que para si mesmo é o fim que ele toma efetivo. O orgânico não produz algo, mas *somente se conserva*; ou seja, o que é produzido, tanto [já] está presente, como está sendo produzido.

257 - [Diese Bestimmung ist] Deve-se examinar mais de perto essa determinação - como é em si, e como é para o instinto-da-razão - para ver como ele aí se acha, mas sem se reconhecer em seu achado.

O conceito-de-fim, ao qual se eleva a razão observadora, tanto é para ela *conceito consciente*, como está presente enquanto algo *efetivo*: para ela, não é uma *relação exterior* apenas, e sim sua essência. Esse efetivo, - que por sua vez é um fim - refere-se segundo uma finalidade a outra coisa. Isso quer dizer que sua relação é uma relação contingente - *segundo o que os dois são de modo imediato*, [pois] são ambos independentes e indiferentes em sua relação recíproca. No entanto, a essência de sua relação é algo outro do que aparenta ser; e seu agir tem um sentido diverso do que é *imediatamente* para o perceber sensível.

A necessidade está escondida no que acontece, e só *no fim* se manifesta; mas de tal maneira que o fim mostra justamente que essa necessidade era também o primeiro. O fim, porém, mostra essa prioridade de si mesmo, porque, através da alteração que o agir operou, nada resultou que já não fosse. Ou seja: se começamos do primeiro [vemos que] no fim ou no resultado de seu agir ele apenas retoma a si mesmo. Portanto, o primeiro se mostra exatamente como sendo algo tal que tem *a si mesmo* por seu fim; assim, como primeiro já retomou a si, ou *é em si e para si mesmo*. Logo, é a *si mesmo* que alcança através do movimento de seu agir; e seu *sentimento-de-si* é atingir-se só a si mesmo. Sendo assim, está sem dúvida presente a diferença entre o *que ele é*, e o *que ele busca*.

Mas é só a *aparência de uma diferença*; por isso é, em si mesmo, conceito.

258 - [*Ebenso ist aber*] A *consciência-de-si*, no entanto, é constituída de igual maneira: diferencia-se de si mesma de modo que, ao mesmo tempo, disso não resulta diferença nenhuma. Não encontra, pois, na observação da natureza orgânica outra coisa que essa essência: encontra-se como uma coisa, *como uma vida*; mas ainda faz uma diferença entre o que ela mesma é, e o que encontra: diferença, porém, que não é nenhuma.

Como o instinto do animal busca e consome o alimento - mas com isso nada produz diferente de si - assim também o instinto da razão em seu buscar só a si mesmo encontra. Termina o animal com o sentimento-de-si. Ao contrário, o instinto-da-razão é, ao mesmo tempo, *consciência-de-si*. Entretanto, por ser instinto apenas, é posto de lado, em contraste com a *consciência*, e nela tem sua oposição. Sua satisfação é, pois, cindida por isso: na verdade, encontra-se a si mesmo - a saber, o *fim* - e igualmente encontra esse fim como *coisa*. Mas, primeiro, o fim recai para ele, *fora da coisa* que se apresenta como fim. E depois, esse fim como fim é ao mesmo tempo *objetivo* - e por conseguinte esse [instinto da razão] não recai em si como *consciência*, mas sim em um outro entendimento.

259 - [*Näher betrachtet*] Examinando mais de perto, [vemos que] reside igualmente no conceito da coisa essa determinação de que ela é *fim em si mesma*. Com efeito, a coisa *se conserva*: isso significa que sua natureza consiste, ao mesmo tempo, em ocultar a necessidade e em apresentá-la sob a forma de uma relação *contingente*. É que sua liberdade, ou seu *ser-para-si*, consiste precisamente em comportar-se para com seu necessário como se ele fosse um indiferente. Desse modo, a coisa se apresenta como algo cujo conceito incidisse fora do seu ser.

Também a razão necessita contemplar seu conceito como incidindo fora dela -portanto, como uma *coisa*; e uma coisa tal que a razão lhe seja *indiferente*, e por sua parte seja indiferente à razão e ao seu conceito. Como instinto, a razão ainda permanece no interior desse *ser* ou dessa *indiferença*; e a coisa, que exprime o conceito, permanece, para o instinto da razão, algo outro que esse conceito, e o conceito, algo outro que a coisa. Para ele, a coisa orgânica é *fim* para si mesma, de tal modo que a necessidade que se apresente como escondida no seu agir - enquanto o agente no agir se comporta como um *essente-para-si* indiferente - incide fora do próprio orgânico.

Mas o orgânico, como fim em si mesmo, só pode comportar-se enquanto tal, e não de outra maneira: por isso [o fato de] ser fim em si mesmo se manifesta e tem presença sensível, e assim vem a ser observado. O orgânico se mostra como algo *que se conserva* a si mesmo, e que *retorna* - e [já] *retornou* - a si. Mas nesse ser, a *consciência observadora* não reconhece o conceito-de-fim, ou não reconhece que o fim existe exatamente aqui, e como uma coisa; e não alhures em algum intelecto. Estabelece, entre o conceito-de-fim e entre o ser-para-si e conservar-se a si mesmo, uma diferença que não é nenhuma. Mas que não seja uma diferença, isso não é para a *consciência*: o que é para ela, é um agir que aparece como contingente e indiferente ao que se produz por meio dele; e que, no entanto, é a unidade que reúne os dois momentos - aquele agir e esse fim - que, para essa *consciência*, recaem fora um do outro.

260 - [*Was in dieser Ansicht*] Nessa visão, o que cabe ao orgânico mesmo é o agir, que permeia entre seu primeiro e seu último [momento], enquanto esse agir tem nele o caráter da singularidade. Mas o agir, enquanto tem o caráter da universalidade, não compete ao orgânico - esse agir em que o próprio agente é posto como igual ao que é produzido por ele, ou o agir enquanto conforme a um fim.

Aquele agir singular, que é somente meio, passa através de sua singularidade à determinação de uma necessidade totalmente singular e contingente. Portanto, segundo esse conteúdo imediato, é totalmente sem-lei o que o orgânico faz para a conservação de si mesmo como indivíduo - ou como gênero -, já que o universal e o conceito incidem fora dele. Seria, pois, o seu agir uma operosidade vazia, sem conteúdo nela mesma; não seria sequer a operosidade de uma máquina, pois essa tem um fim, e sua operosidade tem, por isso, um conteúdo determinado. Abandonado assim pelo universal, seria apenas atividade de um *essente* como *essente*; quer dizer, atividade que ao mesmo tempo não reflete sobre si, - como a de um ácido ou de uma base. Seria uma operosidade não destacável de seu ser-aí imediato, inclusive do ser-aí que se perde na relação a seu oposto, mas que poderia suste-se.

Porém o ser, cuja operosidade aqui se examina, é posto como uma coisa *que se conserva* em sua relação com o seu oposto. A atividade, como tal, é apenas a pura forma, carente de essência de seu ser-para-si. Não incide fora dela sua substância, que não é o ser simplesmente determinado, mas o universal: ou seja, o *seu fim*.

É a atividade que em si mesma retorna a si, sem ser a si mesma reconduzida por qualquer coisa de estranho.

261 - [*Diese Einheit*] Mas, por isso, essa unidade da universalidade e da atividade não é para essa consciência *observadora*; com efeito, tal unidade é essencialmente o movimento interior do orgânico e só pode ser captada como conceito. Ora, o observar procura os momentos na forma do *ser* e do *permanecer*; e como a totalidade orgânica consiste essencialmente em que nela não estão contidos nem podem ser encontrados os momentos, a consciência transforma a oposição numa que seja conforme a seu modo de ver.

262 - [*Es entsteht ihm*] A essência orgânica, dessa maneira, surge para a consciência como um relacionamento de dois momentos *fixos* e *essentes* - uma oposição cujos dois lados aparentam, de uma parte, ser dados à consciência na observação, mas de outra parte exprimem, por seu conteúdo, a oposição entre o *conceito orgânico de fim* e a *efetividade*. Mas, sendo aqui abolido o conceito como tal, tudo isso se apresenta de maneira obscura e superficial, onde o pensamento sucumbe na representação. Vemos assim que ao falar de *interior* o que se 'visa' é mais ou menos o primeiro momento; e ao falar de *exterior*, o segundo. Seu relacionamento produz a lei de que 'o exterior é a expressão do interior'.

263 - [*Dies Innere mit seinem*] Examinando melhor esse interior com seu oposto e seu relacionamento mútuo, ressalta em primeiro lugar que os dois lados da lei já não soam como nas leis anteriores, em que cada um deles aparecia como um corpo particular - como se fossem *coisas* independentes. Em segundo lugar, [já não supõem] que o universal deva ter sua existência em algum lugar *fora do essente*. Ao contrário: em geral, a essência orgânica é indivisamente posta no fundamento como conteúdo do interior e do exterior, e é a mesma para os dois. Por isso ainda, a oposição é só puramente formal e seus lados reais têm, por sua essência, o mesmo *em-si*; mas ao mesmo tempo parecem ter, para o observar, um conteúdo peculiar, enquanto o interior e o exterior são realidades opostas, e cada um deles, um *ser* distinto para o observar. Contudo, esse conteúdo peculiar, por ser a mesma substância e a mesma unidade orgânica, de fato pode ser apenas uma forma diferente dela. Ora, é isso que é significado pela consciência observadora [quando diz] que o exterior é somente a *expressão* do interior.

No conceito-de-fim, vimos essas mesmas determinações da relação, i.é, a independência indiferente dos diferentes; e nessa independência, sua unidade em que desvanecem.

264 ~ [*Es ist nun zu sehen*] Veremos agora que *figura* têm em seu ser interior e exterior. O interior como tal deve também ter um ser exterior e uma figura, assim como o exterior enquanto tal - porque é objeto, ou seja, é também posto como essente, e como presente para a observação.

265 - [*Die organische Substanz*] A substância orgânica, como substância *interior*, é a alma *simples*, o puro *conceito-de-fim* ou o *universal* que em sua divisão permanece igualmente fluidez universal, e por isso se manifesta em seu *ser* como o *agir* ou o *movimento* da efetividade *evanescente*. Ao contrário, o *exterior*, oposto a esse interior essente, subsiste no *ser inerte* do orgânico. A lei, como relação desse interior com esse exterior, exprime assim seu conteúdo, uma vez na apresentação dos *momentos* universais ou *essencialidades simples*, e outra vez na apresentação da essencialidade efetiva, ou da *figura*.

Aquelas primeiras *propriedades* orgânicas simples - para assim chamá-las - são *sensibilidade*, *irritabilidade* e *reprodução*. Essas propriedades - pelo menos as duas primeiras - parecem de certo não referir-se ao organismo em geral, mas só ao organismo animal. O organismo vegetal só exprime, de fato, o conceito simples do organismo que *não desenvolve* seus momentos. Por isso, considerando esses organismos enquanto devem ser para a observação, devemos nos ater ao organismo que representa o ser-aí desenvolvido desses momentos.

266 - [*Was nun sie selbst*] Agora, no que diz respeito a esses momentos, eles resultam imediatamente do conceito do fim-em-si-mesmo. Com efeito, a *sensibilidade* exprime, em geral, o conceito simples da reflexão orgânica em si, ou a fluidez universal do conceito; mas a *irritabilidade* exprime a elasticidade orgânica, a capacidade de se comportar como *reagente*, ao mesmo tempo, na reflexão; e exprime a efetivação, oposta ao primeiro *ser-dentro-de-si* inerte. Nessa efetivação, aquele ser-para-si abstrato é um ser *para outro*. Por sua vez, a *reprodução* é a ação desse organismo *total* refletindo sobre si mesmo; é a sua atividade como fim em si ou como *gênero*; atividade, pois, em que o indivíduo de si mesmo se expulsa, e engendrando repete ou suas parte orgânicas, ou o indivíduo completo.

A reprodução, tomada no sentido de *autoconservação em geral*, exprime o conceito formal do orgânico ou da sensibilidade. Porém ela é propriamente o conceito orgânico real, ou o *todo* que sobre si retorna - ou como indivíduo pela produção das partes singulares dele mesmo, ou como gênero, pela produção de indivíduos.

267 - [Die andere Bedeutung] A outra significação desses elementos orgânicos, enquanto são tomados como o *exterior*, é sua maneira *figurada*: sob essa forma estão presentes como partes *efetivas* mas também, ao mesmo tempo, como partes *universais* ou como *sistemas* orgânicos. A sensibilidade, digamos, como sistema nervoso, a irritabilidade como sistema muscular, a reprodução como sistema visceral da conservação do indivíduo ou do gênero.

268 - [Eigentümliche Gesetze] As leis peculiares do orgânico dizem respeito, portanto, a uma relação dos momentos orgânicos em sua dupla significação: a de serem ora uma *parte da figuração* orgânica, ora uma determinação *fluida universal* que pervade todos aqueles sistemas. Na expressão de uma tal lei, por exemplo uma *sensibilidade* determinada, como momento do organismo total, teria sua expressão num sistema nervoso de constituição determinada; ou ainda, estaria unida a uma *reprodução* determinada das partes orgânicas do indivíduo, ou a propagação do todo etc.

Os dois lados de uma tal lei podem ser *observados*. O *exterior*, segundo o seu conceito, é o *ser-para-Outro*; a sensibilidade, por exemplo, tem no *sistema* sensitivo seu modo imediatamente efetivado; e como *propriedade universal* é, nas suas *exteriorizações*, também algo objetivo. O lado que se chama *interior* tem seu *próprio exterior* que é distinto do que se chama *exterior* no todo.

269 - [Die beiden Seiten] Podem-se observar, de certo, os dois lados de uma lei orgânica, mas não as leis segundo as quais se relacionam. A observação não alcança essas leis, não porque *como observação* tenha vista demasiado curta, ou porque não deva proceder empiricamente, e sim partir da idéia: tais leis, com efeito, se fossem algo real, deveriam ser efetivamente presentes e, portanto, observáveis. Porém [a observação não as alcança] porque o pensamento de leis dessa espécie se demonstra não ter verdade nenhuma.

270 - [Es ergab sich] Assim, resulta ser uma lei a relação segundo a qual a *propriedade* orgânica universal, em um sistema orgânico, se transforma em coisa, e nela tem sua marca configurada, de modo que as duas sejam a mesma essência: num caso, presente

como momento universal; no outro, como coisa. Mas além disso, o lado do interior é também, por si, uma relação de muitos lados; e assim se apresenta, à primeira vista, o pensamento de uma lei como relação das atividades ou propriedades orgânicas universais, umas com as outras. Se tal lei é possível, isso deve-se decidir conforme a natureza de uma tal propriedade. Ora, uma propriedade, enquanto é uma fluidez universal, por um lado não é algo delimitado, à maneira de uma coisa, que se mantenha na diferença de um ser-aí, o qual devesse constituir sua figura. Ao contrário: a sensibilidade ultrapassa o sistema nervoso, e pervade todos os outros sistemas do organismo. Por outra parte, essa propriedade é *momento* universal, que é essencialmente inseparado e inseparável da reação ou irritabilidade, e da reprodução. Com efeito, como reflexão em si, a sensibilidade já tem, simplesmente, a reação nela.

O ser-refletido-em-si somente é passividade, ou ser morto, e não sensibilidade; [mas] sem o ser-refletido-em-si, tampouco a ação - que é o mesmo que a reação - é irritabilidade. A reflexão na ação, ou na reação; e a ação e a reação na reflexão - é isso justamente cuja unidade constitui o orgânico: uma unidade que tem uma mesma significação com a reprodução orgânica. Segue-se daí que em cada modo da efetividade deve estar presente o mesmo *grau* de sensibilidade e de irritabilidade - enquanto consideramos primeiro a relação mútua entre a sensibilidade e a irritabilidade. Segue-se também que um fenômeno orgânico pode ser igualmente bem apreendido e determinado - ou, se preferem, explicado - tanto segundo uma como segundo a outra. O mesmo que para alguém é sensibilidade elevada, para outro pode ser irritabilidade elevada, e irritabilidade do *mesmo grau*. Dando-lhes o nome de *fatores* - e isso não deve ser uma palavra carente-de-sentido - há de se entender, por tal expressão, que são *momentos* do conceito, e portanto que o objeto real cuja essência esse conceito constitui, os contém de igual maneira. Se esse objeto, conforme um fator, for determinado como muito sensível, deve-se enunciar, segundo o outro fator, como igualmente irritável.

271 - [Werden sie unterschieden] Se, como necessário, se distinguem [as propriedades orgânicas] então são distintas segundo o conceito, e sua oposição é *qualitativa*. Mas quando, além dessa verdadeira distinção, elas se manifestam numa diversidade *quantitativa*, também são postas como diversas enquanto essentes e para a representação, de modo que possam formar os lados da lei.

Sua posição qualitativa peculiar se torna uma oposição de *grandeza*, e então surgem leis desta espécie "a sensibilidade e a

irritabilidade variam na razão inversa de sua grandeza, de forma que quando uma cresce, a outra diminui". Para dizer melhor, tomando diretamente a grandeza por conteúdo, "a grandeza de uma coisa aumenta, quando sua pequenez diminui".

Mas se um conteúdo determinado for dado a essa lei, algo como "a grandeza de um buraco *aumenta* à medida que *diminui* o material que o enche" então essa razão inversa pode ser transformada numa direta e exprimir-se assim: "a grandeza do buraco *aumenta* na razão direta do material retirado". Uma proposição *tautológica*; seja expressa como razão direta ou inversa, e que em sua expressão peculiar só quer dizer que "uma grandeza aumenta quando essa grandeza aumenta". O buraco e o material que o enche e é jogado fora são qualitativamente opostos, enquanto o real deles e sua grandeza determinada são, em ambos, uma só e a mesma coisa, de forma que sua oposição vazia de sentido vem a dar numa tautologia.

Do mesmo modo, os momentos orgânicos são igualmente inseparáveis em seu real, e em sua grandeza - que é a grandeza desse real. Um momento só com o outro diminui, e só com ele aumenta, porque um só tem pura e simplesmente significação na medida em que o outro está presente. Ou melhor: é indiferente considerar um fenômeno orgânico como irritabilidade ou como sensibilidade; é indiferente em geral, mas também falando de sua grandeza. Também é indiferente exprimir o aumento de um buraco como seu aumento enquanto vazio, ou como aumento do material retirado para fora. Assim também, um número, por exemplo o 3, tem igual grandeza, quer seja designado como positivo ou como negativo. E se for aumentado de 3 para 4, então o positivo como o negativo se torna 4. Igualmente, num ímã o pólo sul tem exatamente a mesma força que o pólo norte; e uma eletricidade positiva, a mesma força que a negativa; ou o ácido, que a base sobre a qual reage.

Ora, um *ser-aí* orgânico é também uma grandeza - como esse 3, ou um ímã, etc. É esse *ser-aí* que é aumentando e diminuindo. Quando é aumentado, aumentam seus *dois* fatores; como sucede com os dois pólos do ímã, ou com as duas eletricidades, se um ímã etc. for reforçado. Os dois fatores tampouco podem ser diversos em *intensidade* e em *extensão*, de forma que um não possa diminuir em extensão, aumentando em intensidade, enquanto o outro, ao contrário, diminuísse em intensidade mas aumentasse em extensão. Isso cai no mesmo conceito de oposição vazia: a intensidade real é

também pura e simplesmente tão grande quanto a extensão e vice-versa.

272 - [*Es geht, wie erhellt*] Como é claro, nesse [modo de] legislar sucede exatamente o seguinte: primeiro, a irritabilidade e a sensibilidade constituem a oposição orgânica determinada. Mas esse conteúdo se perde, e a oposição se extravía na oposição formal do aumento e da diminuição da grandeza, ou na oposição da intensidade e extensão diversas. Tal oposição não tem mais nada a ver com a natureza da sensibilidade e da irritabilidade, e não mais a exprime. Por isso, semelhante jogo vazio - o do legislar - não está ligado aos momentos orgânicos, mas pode ser aplicado a tudo em toda a parte; e em geral se baseia na ignorância quanto à natureza lógica dessas oposições.

273 - [*Wird endlich statt*] Finalmente, considerando em vez de sensibilidade e irritabilidade, a reprodução referindo-a a um ou outro desses momentos, deixa de haver, sequer, ocasião para esse legislar. Com efeito, a reprodução não está em oposição a esses momentos, como eles estão um com o outro. Ora, como esse legislar repousa em tal oposição, aqui falta assim até mesmo a aparência de sua ocorrência.

274 - [*Das so eben*] Esse legislar acima examinado contém as diferenças do organismo na sua significação de momentos de seu *conceito*; e deveria ser, estritamente falando, um legislar *a priori*. Porém nele está essencialmente contido este pensamento de que as diferenças têm a significação de coisas *presentes*; e de que a consciência simplesmente observadora deve ater-se, sem mais, ao *ser-aí* desses dados. A efetividade orgânica tem em si, necessariamente, uma oposição tal como seu conceito a exprime. Pode ser determinada como oposição entre irritabilidade e sensibilidade; do mesmo modo, os dois conceitos, por sua vez, aparecem distintos do da reprodução.

A *exterioridade*, na qual são considerados aqui os momentos do conceito orgânico, é a exterioridade *imediate*, *própria* do interior; não o *exterior* que é o exterior no todo, e é *figura*. A seguir, vamos tratar do interior com referência a esse exterior.

275 - [*Aber den Gegensatz*] Mas entendendo a oposição dos momentos como é no *ser-aí*, a sensibilidade, a irritabilidade e a reprodução se degradam em *propriedades ordinárias*, que são universalidades tão indiferentes umas às outras como peso específico, cor, dureza etc. Nesse sentido, é claro, pode-se observar que um *ser orgânico* é mais sensível, mais irritável, ou tem maior

força-reprodutiva que um outro. Pode-se observar que a sensibilidade etc. de uma *espécie* é diferente da de outra; que frente a estímulos determinados um se comporta diversamente do outro, como o cavalo diante da aveia ou do feno, e o cão diante dos dois etc. pode ser observado que um corpo é mais duro que outro, e assim por diante.

No entanto, quando correlacionadas e comparadas umas às outras, tais propriedades sensíveis - dureza, cor, e outras que tais - contradizem essencialmente uma conformidade-à-lei. [O mesmo sucede] com os fenômenos da receptividade a um estímulo, por exemplo, à aveia; da irritabilidade a certos pesos; e da disposição a gerar certa qualidade e quantidade de filhotes. Com efeito, a determinidade de seu *ser sensível* consiste justamente em *existirem* totalmente indiferentes uns em relação aos outros; em representarem a liberdade da natureza emancipada do conceito, de preferência à unidade de um relacionamento, o jogo irracional e oscilante entre os momentos do conceito na escala da grandeza contingente, de preferência a [representar] esses momentos mesmos.

276 - [Die andere Seite] O outro lado, segundo o qual os momentos simples do conceito orgânico são comparados com os momentos da *configuração*, daria a lei propriamente dita. Essa expressaria o *exterior* verdadeiro como vestígio do *interior*. Ora, aqueles momentos simples, por serem propriedades fluidas que se interpenetram, não têm na coisa orgânica uma tal expressão real isolada, como o que se chama sistema singular da figura. Ou seja: a idéia abstrata do organismo só se expressa verdadeiramente naqueles três momentos por não serem nada de estável, mas apenas momentos do conceito e do movimento; o organismo, ao contrário, como configuração, não se capta nesses três sistemas determinados, tais como a anatomia os dissocia. À medida que tais sistemas devem ser encontrados em sua efetividade e legitimados pelo fato de serem encontrados, também é preciso lembrar que a anatomia não mostra somente três sistemas desse tipo e sim muitos mais. Aliás, mesmo abstraindo disso, o *sistema* sensitivo, em geral, tem de significar algo completamente distinto daquilo que se chama *sistema nervoso*; o *sistema* irritável, algo distinto do *sistema muscular*; ou o *sistema* reprodutivo, algo distinto dos *órgãos* de reprodução.

Nos sistemas da *figura*, como tal, apreende-se o organismo segundo o aspecto abstrato da existência morta; seus momentos assim captados pertencem à anatomia e ao cadáver, não ao conhecimento e ao organismo vivo. Como partes mortas, esses momentos

já deixaram *de ser*, pois deixam de ser processos. Pois o *ser* do organismo é essencialmente universalidade ou reflexão sobre si mesmo; por isso o *ser* de sua totalidade - como o de seus momentos - não pode subsistir em um sistema anatômico, mas antes, a expressão efetiva e sua exterioridade só estão presentes como um movimento que discorre através das distintas partes da configuração. Nesse movimento, o que se destaca e se fixa como sistema singular apresenta-se essencialmente como momento fluido, de tal modo que essa efetividade, tal como a anatomia encontra, não pode valer como sua realidade mas apenas como processo. Somente nesse processo as partes anatômicas têm também um sentido.

277 - [Es ergibt sich] Segue-se assim que nem os momentos do *interior* orgânico, tomados por si mesmos, são capazes de fornecer os lados de uma lei do ser; pois numa tal lei, sendo predicados de um ser-aí, seriam diferentes um do outro; e um não poderia enunciar-se de igual maneira, em lugar do outro. Segue-se também que esses momentos, postos em um lado, não teriam no outro sua realização num sistema fixo. Com efeito, em geral tal sistema está longe de encerrar uma verdade orgânica e também de ser a expressão daqueles momentos do interior.

O essencial do orgânico - posto que em si é o universal - antes consiste (em geral) em ter seus momentos na efetividade de modo igualmente universal, quer dizer, como processos que se desenrolam; mas não em oferecer a imagem do universal numa coisa isolada.

278 - [Aufdiese Weise] Dessa maneira, perde-se no orgânico a representação de uma lei, em geral. A lei quer apreender e exprimir a oposição como lados inertes - e, neles, a determinidade, que é sua relação recíproca. O *interior*, a que pertence a universalidade aparente [fenomenal], e o *exterior*, a que pertencem as partes da figura inerte, deveriam constituir os lados da lei, em relação recíproca; porém, ao serem mantidos assim separados-um-do-outro, perdem sua significação orgânica. A representação da lei tem justamente por base que seus dois lados possuam uma subsistência indiferente, para si essente; e que a relação entre eles se distribua como uma dupla determinidade correspondente a tal relação. Porém cada lado do orgânico consiste, antes, nisto: em ser, em si mesmo, universalidade simples na qual se dissolvem todas as determinações; e em ser o movimento dessa dissolução.

279 - [Die Einsicht in den] Focalizando a diferença desse modo de formular leis em relação às formas anteriores, sua natureza

será plenamente esclarecida. Com efeito, se considerarmos retrospectivamente o movimento da percepção e do entendimento - que nela se reflete em si mesmo e com isso determina seu objeto - vemos que o entendimento ali não tinha diante de si em seu objeto a *relação* entre essas determinações abstratas, do universal e do singular, do essencial e do exterior. O entendimento é o transitar, para o qual esse transitar não se toma objetivo. Aqui, ao contrário, a própria unidade orgânica é o *objeto*, isto é, [a unidade que é] justamente a relação entre aquelas oposições; relação que é puro transitar. Esse transitar, na sua simplicidade, é imediatamente *universalidade* e, enquanto a universalidade entra na diferença cuja relação a lei deve exprimir, seus momentos são *como* objetos *universais* dessa consciência, e a lei proclama que o *exterior* é a expressão do *interior*. Aqui, o entendimento captou o *pensamento* mesmo da lei, quando antes só buscava, em geral, leis cujos momentos flutuavam diante dele como um conteúdo determinado, e não como os pensamentos da lei.

Assim, no que respeita o conteúdo, aqui não se devem manter tais leis que sejam apenas um acolher estático, na forma do universal, de diferenças puramente *essentes*. Ao contrário: [só se devem aceitar] leis que nessas diferenças tenham imediatamente também a inquietude do conceito, e portanto, ao mesmo tempo, a necessidade da relação entre os lados. Ora, o objeto, a unidade orgânica, combina imediatamente o infinito suprasumir; ou a negação absoluta do ser, com o ser inerte, e os momentos são essencialmente *puro transitar*; por esse motivo, justamente, não se produzem esses lados *essentes*, como os que são requeridos pela lei.

280 - [Um *solche zu erhalten*] Para obter esses lados, o entendimento deve ater-se ao outro momento da relação orgânica - quer dizer, ao *ser-refletido* em si mesmo do ser-aí orgânico. Porém esse ser se encontra tão perfeitamente refletido em si que nenhuma determinidade lhe resta quanto ao outro. O ser sensível *mediato* forma uma unidade imediata com a determinidade como tal, e portanto exprime uma diferença qualitativa nele: por exemplo, o azul em relação ao vermelho e o ácido em relação ao alcalino. Mas o ser orgânico, retornado a si mesmo, é de todo indiferente quanto ao outro: seu ser-aí é a universalidade simples; e recusa, ao observar, diferenças sensíveis permanentes, ou - o que é o mesmo — só mostra sua determinidade essencial como *mudança* das determinidades *essentes*.

Portanto a diferença, que se exprime como diferença essente, consiste justamente em ser uma diferença *indiferente*, isto é, [em

ser] como *grandeza*. Porém com isso o conceito é abolido e a necessidade desvanece. Ora, o conteúdo e a implementação desse ser indiferente, a mudança das determinações sensíveis, reunidas na simplicidade de uma determinação orgânica, exprimem ao mesmo tempo que esse conteúdo não tem precisamente aquela determinidade da propriedade imediata, e que o qualitativo recai na grandeza apenas, como vimos mais acima.

281 - [Ob also schon das] O objetivo, apreendido como determinidade orgânica, já tem em si mesmo o conceito e se distingue do [objeto] que é para o entendimento, que procede como puramente perceptivo no apreender do conteúdo de suas leis. Não obstante, é certo que aquele apreender recai de todo no princípio e na modalidade do entendimento puramente perceptivo, pois o que é apreendido se utiliza para [constituir] momentos de uma *lei*. Assim *recebe* o modo de uma determinidade fixa, a forma de uma propriedade imediata ou de um fenômeno inerte; para ser finalmente acolhido na determinação da grandeza; e a natureza do conceito é sufocada. A troca de algo puramente percebido por algo em si refletido, de uma determinidade meramente sensível por uma determinidade orgânica, perde assim seu valor; e perde pelo fato de não ter o entendimento suprasumido ainda o [costume de] formular leis.

282 - [Um die *Vergleichung*] Recorrendo à comparação de alguns exemplos a propósito dessa troca, o que para a percepção é um animal de músculos robustos, se determina como organismo animal de irritabilidade elevada. O que para a percepção é um estado de grande fraqueza, determina-se como estado de grande sensibilidade ou, se preferem, como uma afecção anormal, e precisamente como uma potenciação dessa sensibilidade (São expressões que traduzem o sensível não para o conceito, mas para o latim, e, ainda por cima, para um mau latim). Que o animal tenha fortes músculos, pode também expressá-lo o entendimento dizendo que possui uma grande *força muscular*, do mesmo modo que a grande debilidade pode ser expressa como uma *força* pequena. A determinação pela irritabilidade tem sobre a determinação pela *força* a vantagem de que essa última exprime a reflexão indeterminada, e aquela, a reflexão determinada. Com efeito, a força peculiar do músculo é justamente a irritabilidade. E tem, sobre a determinação "pelos fortes músculos", a vantagem de conter nela a reflexão sobre si - como já [sucedia] na força. Do mesmo modo, a fraqueza ou pouca força, a *passividade orgânica*, é expressa determinadamente pela *sensibilidade*. Mas essa sensibilidade, assim tomada e fixada

para si, e ainda unida à determinação da *grandeza*, opõe-se com maior ou menor sensibilidade a uma irritabilidade maior ou menor. Assim porém cada uma delas sucumbe de todo no elemento sensível, e na forma ordinária de uma propriedade. Sua relação não é o conceito, mas ao contrário a *grandeza* na qual agora recai a oposição, tornando-se uma diferença carente-de-pensamento.

Sem dúvida, retirando o que há de indeterminado nas expressões de *força*, *robustez*, *fraqueza*, ainda assim vai surgir agora um volutear igualmente fútil e indeterminado em torno das oposições de uma maior ou menor sensibilidade e irritabilidade, em seu crescer e decrescer, conjuntamente ou em direção oposta.

Como a robustez e a fraqueza são determinações totalmente sensíveis e carentes-de-pensamento, também a maior ou menor sensibilidade ou irritabilidade é o fenômeno sensível apreendido e expresso do mesmo modo carente-de-pensamento. O conceito não passou a ocupar o lugar daquelas expressões carentes-de-conceito; ao contrário, a robustez e a fraqueza foram preenchidas mediante uma determinação, que tomada por si só se baseia no conceito e o tem por conteúdo, mas que perde de toda essa origem e esse caráter.

Assim, por meio da forma da simplicidade e da imediatez em que esse conteúdo se converte em um lado da lei, e por meio da *grandeza*, que constitui o elemento da diferença dessas determinações - a essência, que originariamente é como conceito e como conceito é posta, mantém o modo da percepção sensível e permanece tão distante do conhecimento quanto o era na determinação segundo a robustez ou fraqueza da força, ou segundo as propriedades sensíveis imediatas.

283 - [*Es ist itzt auch noch*] Agora falta ainda considerar o que é o *exterior* do orgânico *somente para si* e como nele se determina a oposição entre *seu interior* e *seu exterior* - do mesmo modo como o *interior* do todo inicialmente foi considerado na relação com o seu *próprio exterior*.

284 - [*Das Äussere für sich*] O *exterior*, considerado para si, é a *figuração* em geral, o sistema da vida articulando-se no *elemento* do ser e essencialmente, ao mesmo tempo, o ser da essência orgânica *para um outro*: essência objetiva em seu *ser-para-si*. Esse *Outro* se manifesta primeiro em sua natureza orgânica externa. Como vimos acima, considerando os dois termos em ordem a uma lei, a natureza inorgânica não pode constituir um lado da lei frente à essência orgânica, uma vez que essa última é pura e simplesmente

para si, e se refere à natureza inorgânica de um modo livre e universal.

285 - [*Das Verhältniß dieser*] No entanto, se a relação dos dois lados for determinada mais precisamente na figura orgânica, então, essa por um lado está voltada contra a natureza inorgânica, mas, por outro lado, é *para si*, e refletida sobre si. A essência orgânica efetiva é o meio termo que conclui o *ser-para-si* da vida junto com o *exterior* em geral, ou o *ser-em-si*. Mas o extremo do ser-para-si é o interior como Uno infinito que recupera em si os momentos da figura mesma, retirando-os de sua subsistência e vinculação com o exterior. [Esse extremo] é o carente-de-conteúdo, que se outorga seu conteúdo na figura e que nela aparece como o seu processo. Nesse extremo, como negatividade simples ou como *singularidade pura*, o orgânico tem sua liberdade absoluta, graças à qual é indiferente e garantido ante o ser para outro, e ante a determinidade dos momentos da figura.

Essa liberdade é, igualmente, liberdade dos momentos mesmos: é sua possibilidade de se manifestarem e de serem apreendidos como *ái-essentes*. E como nessa liberdade são livres e indiferentes quanto ao exterior, assim também o são reciprocamente, porque a *simplicidade* dessa liberdade é o *ser* ou sua substância simples. Esse conceito, ou essa liberdade pura, é uma só e a mesma vida, embora a figura - ou o ser para outro - possa ainda armar muitos jogos variados. É indiferente a esse rio da vida que espécie de moinhos ele faz girar.

Antes de mais nada, é preciso notar que neste ponto o conceito não deve entender-se como anteriormente, quando se considerava o interior propriamente dito em sua forma de *processo* ou do desenvolvimento de seus momentos. [Aqui deve entender-se] em sua forma de *interior simples*, que constitui o lado puramente universal, em contraste com a essência viva *efetiva*, ou como o *elemento* da *subsistência* dos membros essentes da figura; pois é dessa figura que aqui tratamos, e nela a essência da vida está como a simplicidade da subsistência. E então, o *ser para outro* ou a determinidade da *figuração* efetiva, acolhida nessa universalidade simples que é sua essência, é também uma determinidade não sensível simples e universal; que só pode ser a determinidade expressa como *número*.

O número é o meio termo da figura que une a vida indeterminada com a vida efetiva: simples como uma, e determinado como a outra. O que na primeira - no *interior* - estaria como número,

deveria ser expresso a seu modo pelo exterior, como efetividade multiforme, gênero de vida, cor etc; como toda a multidão de diferenças, em geral, que se desenvolvem no fenômeno.

286 - [Die beiden Seiten] Comparando os dois lados do todo orgânico - um, o *exterior*, outro, o *interior*, de forma que cada qual tenha de novo em si um exterior e um interior - com seu interior respectivo, vemos que o interior do primeiro era o conceito como inquietude da *abstração*; mas que o segundo tem por interior a universalidade inerte, e nela também a determinidade inerte: o número. Portanto, se o primeiro lado - já que nele o conceito desenvolve seus momentos - promete leis ilusoriamente, devido à aparência de necessidade da relação, o segundo lado renuncia de vez a elas, porque o número se mostra como a determinação de um lado das suas leis. Pois o número é precisamente a determinidade de todo inerte, indiferente e morta na qual todo movimento e relacionamento se extinguem; e que rompeu a ponte [que a unia] com a vitalidade dos impulsos, com os hábitos, tipo de vida e com todo o ser-aí sensível.

287 - [Diese Betrachtung] Porém, de fato, não é mais consideração do orgânico, essa consideração *da figura* do orgânico como tal, e do interior como um interior simplesmente da figura. Porque são postos como indiferentes um ao outro os dois lados que deveriam referir-se mutuamente; e assim é supressumida a reflexão sobre si, que constitui a essência do orgânico. Mas a comparação tentada entre interior e exterior é antes transferida à natureza inorgânica. O conceito infinito é aqui somente a *essência*, escondida no íntimo [do ser], ou que incide fora [dele], na consciência-de-si: não tem mais sua presença objetiva como tinha no orgânico. Esse relacionamento entre interior e exterior deve ainda ser considerado em sua esfera peculiar.

288 - [Zuerst ist jenes] Em primeiro lugar, esse interior da figura, como singularidade simples de uma coisa orgânica, é o *peso específico*. Pode ser observado como ser simples, como a determinidade do número - a única de que é capaz; ou então, ser encontrado propriamente pela comparação das observações: dessa maneira parece fornecer um dos lados da lei. Figura, cor, dureza, resistência, e uma multidão inúmera de outras propriedades, formariam, em conjunto, o lado *exterior*, e teriam de exprimir a determinidade do interior - o número - de modo que um lado tivesse sua contrapartida no outro.

289 - [Weil nun die] Sendo que a negatividade já não é entendida aqui como movimento do processo, mas como unidade *inerte* ou *ser para si simples*, ela antes se manifesta como aquilo pelo qual a coisa resiste ao processo, e se mantém em si e como indiferente ao mesmo. Mas, porque esse ser-para-si simples é uma indiferença inerte quanto ao outro, o peso específico aparece como uma *propriedade ao lado* das outras; com isso cessa todo o seu relacionamento necessário com essa multiplicidade, ou toda conformidade-à-lei.

O peso específico, como esse interior simples, não tem a diferença *nele mesmo*, ou seja, só tem a diferença inessencial; pois justamente sua *simplicidade pura* suprassume toda a diferenciação essencial. Essa diferença inessencial - a *grandeza* - deveria ter no outro lado, que é a multiplicidade de propriedades, sua contrapartida, ou o *Outro*, porque só assim seria diferença, em geral. Se essa multiplicidade mesma for reunida na simplicidade da oposição e determinada, digamos, como *coesão* - de forma que essa seja o *para si no ser-Outro*, assim como o peso específico é o *puro ser-para-si* -, nesse caso tal coesão é antes de tudo essa pura determinidade posta no conceito, em contraste com a primeira determinidade. E a maneira do legislar seria a que acima consideramos, no relacionamento entre sensibilidade e irritabilidade.

Além disso, a coesão, como *conceito* do ser para si no ser-Outro, é somente a *abstração* do lado que está oposto ao do peso específico, e, como tal, não tem existência nenhuma. Pois o ser-para-si no ser-Outro é o processo em que o inorgânico teria que exprimir seu ser-para-si como uma *autoconservação*, que aliás o livraria de sair do processo como momento de um produto. Só que isso é precisamente contra sua natureza, que não tem nela mesma o fim ou a necessidade. Seu processo é, antes, somente o proceder determinado, [o modo] como se *suprassume* seu ser-para-si, seu peso específico. Esse proceder determinado, no qual a coesão subsistiria em seu verdadeiro conceito, e a grandeza determinada de seu peso específico são conceitos de todo indiferentes um para com o outro.

Excluindo totalmente de consideração esse tipo de proceder, e restringindo-o à representação da grandeza, poder-se-ia talvez pensar essa determinação como se o peso específico maior, enquanto um ser-dentro-de-si mais elevado, resistisse mais entrar no processo que o peso específico menor. Mas ao contrário, a liberdade do ser-para-si só se comprova na facilidade de relacionar-se com todas as coisas e de conservar-se nessa variedade multiforme.

Aquela intensidade sem extensão dos relacionamentos é uma abstração carente-de-conteúdo, uma vez que a extensão constitui o *ser-aí* da intensidade. Mas, como foi lembrado, a autoconservação do inorgânico em seu relacionamento incide fora da sua natureza, porque o inorgânico não tem nele mesmo o princípio do movimento, ou porque seu ser não é a negatividade absoluta, não é conceito.

290 - [*Diese andere Seite*] Ao contrário, tomando esse outro lado do inorgânico não como processo mas como ser inerte - então é a coesão ordinária, uma propriedade sensível *simples*. Há é posta de um lado, em contraste com o momento do *ser-Outro*, deixado-em-liberdade, que se decompõe em múltiplas propriedades, mutuamente indiferentes, e que entra nelas como o peso específico. A multidão das propriedades, em conjunto, constitui o outro lado desse. Mas nele, como nos outros, o *número* é a única determinidade que não só exprime um relacionamento e uma passagem dessas propriedades, reciprocamente; senão que é justamente constituído essencialmente por não ter nenhum relacionamento necessário, mas por representar a abolição de toda a conformidade-à-lei; pois o número é a expressão da determinidade como uma determinidade *inessênãal*

Sendo assim, uma série de corpos, cuja diferença é expressa como diferença-numérica de seus pesos específicos, não é em absoluto paralela a uma série que exprima a diferença de outras propriedades, mesmo se, para facilitar a Coisa [Sache] for tomada uma só propriedade ou algumas delas. Pois, de fato, o que nesse paralelo deveria constituir o outro lado, seria unicamente todo o bloco dessas propriedades. Para organizá-las entre elas e reuni-las em um todo, de uma parte estão presentes para a observação as determinidades de grandeza dessas variegadas propriedades, mas de outra parte suas diferenças entram [em jogo] como qualitativas. Ora, o que nesse aglomerado [de propriedades] deveria ser designado como positivo ou negativo, e se suprassumiria mutuamente - em geral a figuração interna, a exposição e a enunciação da fórmula, que seria muito complexa -, tudo isso pertenceria ao conceito. Mas o conceito é excluído justamente pela maneira como as propriedades se apresentam e são apreendidas: como *essentes*. Nesse *ser*, nenhuma mostra o caráter de um negativo com respeito à outra, se não que uma *é*, nem mais nem menos que a outra, e não indica aliás sua posição no ordenamento do todo.

Em uma série que procede por diferenças paralelas, a relação poderia entender-se como crescente dos dois lados, ou como crescente de um lado e decrescente de outro. Numa tal série, só se trata

da *última* expressão simples desse todo concentrado que deveria constituir um dos lados da lei frente ao lado do peso específico. Porém, esse lado, como *resultado essente*, não é outra coisa que o já mencionado: uma propriedade singular, como seria a coesão ordinária. Ao lado dela, indiferentemente, outras estão presentes, inclusive o peso específico. Qualquer outra propriedade poderia ser escolhida com igual direito, quer dizer, com igual falta de direito, para representar o outro lado todo. Cada uma delas representaria - em alemão, *vorstellen* - a essência, mas não seria a Coisa mesma. Assim, o intento de encontrar séries de corpos que se organizem segundo esse paralelismo simples de dois lados, e exprimam a natureza essencial dos corpos segundo uma lei desses lados, deve ser considerado como um pensamento que desconhece sua tarefa própria e os meios através dos quais ela deva ser cumprida.

291 - [*Es wurde vorhin*] Anteriormente, o relacionamento entre o exterior e o interior na figura que deve apresentar-se à observação, foi transferido, sem mais, à esfera do inorgânico. Agora pode-se indicar melhor a determinação que produz essa transferência, resultando disso ainda outra forma e comportamento dessa relação.

Em geral, falta no orgânico justamente o que no inorgânico parece oferecer a possibilidade de uma tal comparação entre o interior e o exterior. O interior inorgânico é um interior simples, que se oferece à percepção como propriedade *essente*. A grandeza é, essencialmente, a determinidade do interior, o qual se manifesta como propriedade essente, indiferente ao exterior e às outras numerosas propriedades sensíveis. Porém o ser-para-si, do Orgânico-vivente, não se apresenta assim, de um lado, em contraste com seu exterior, mas tem em si mesmo o princípio do ser-outro.

Determinando o ser-para-si como *relacionamento consigo mesmo*, que é *simples* e *que-se-conserva*, então seu ser-Outro será a *negatividade* simples; e a unidade orgânica, a unidade do relacionar-se consigo igual-a-si-mesmo, e a negatividade pura. Essa unidade é, como unidade, o interior do orgânico; por isso ele é em si universal, ou é *gênero*. Mas a liberdade do gênero ante sua efetividade é outra coisa que a liberdade do peso *específico* ante a sua figura; que é uma liberdade *essente*, ou uma liberdade que se põe ao lado como propriedade especial. Mas, por ser liberdade *essente*, também é apenas *uma determinidade* que pertence *essencialmente* a essa figura; ou, mediante a qual essa figura, *como essência*, é algo determinado. A liberdade do gênero, porém, é uma liberdade universal, e indiferente quanto à sua figura, ou quanto à sua

efetividade. A *determinidade* que compete ao *ser-para-si* do inorgânico, *como tal*, incide no orgânico *sob o seu ser-para-si*; enquanto no inorgânico, somente *sob seu ser*. Embora já no inorgânico a determinidade igualmente esteja só como *propriedade*, contudo é a ela que pertence a dignidade da essência; porque, como negativo simples, contrasta com o *ser-aí* enquanto *ser para outro*. Ora, esse negativo simples, em sua última determinidade singular, é um número.

Ao contrário, o orgânico é uma singularidade que é, por sua vez, negatividade pura; e que por isso elimina em si a determinidade fixa do número que compete ao *ser indiferente*. À medida que o orgânico tem nele o momento do ser indiferente.- inclusive o momento do número -, pode assim o número ser tomado apenas como um jogo [que se faz] no orgânico, mas não como a essência de sua vitalidade.

292 - [Wenn nun aber] A pura negatividade, princípio do processo, não recai fora do orgânico: portanto, esse orgânico não a tem em sua *essência* como uma determinidade, mas a própria singularidade do orgânico é, em si, universal. Entretanto, essa singularidade pura não está no orgânico, desenvolvida e efetiva em seus momentos, como sendo eles mesmos abstratos ou universais. Ao contrário: essa expressão passa fora daquela universalidade, que recai na *interioridade*. Ora, o universal *determinado*, a *espécie*, se insinua entre a efetividade ou a figura - isto é, a singularidade que se desenvolve - e o universal orgânico, ou o gênero. A existência, a que chega a negatividade do universal - ou o gênero - é apenas o movimento desenvolvido de um processo que percorre as *partes da figura essente*.

O gênero orgânico seria consciência se nele tivesse suas partes distintas como simplicidade inerte; e se sua *negatividade simples* como tal fosse assim ao mesmo tempo o movimento que percorre as partes também simples e imediatamente universais em si mesmas - que no caso seriam efetivas como tais momentos. No entanto, a *determinidade simples*, como determinidade da espécie, está presente no gênero [orgânico] de uma maneira carente-de-espírito. A efetividade começa a partir do gênero, ou seja, o que entra na efetividade não é o gênero como tal, isto é: não é absolutamente o pensamento.

O gênero como orgânico efetivo se faz apenas substituir por um representante. Mas esse representante, o número, parece indicar a passagem do gênero à figuração individual, e oferecer à observa-

ção os dois lados da necessidade - entendida ora como determinidade simples, ora como figura desenvolvida até à multiplicidade. [Na verdade, porém], o número antes designa a indiferença e a liberdade recíprocas do universal e do singular. O singular foi abandonado pelo gênero a uma diferença carente de essência - a diferença de grandeza; mas o singular mesmo, enquanto [ser] vivo, mostra-se também livre dessa diferença. A universalidade verdadeira, como já foi determinada, é aqui somente a *essência interior*; como *determinidade da espécie*, é universalidade formal. Em contraste com ela, coloca-se aquela universalidade verdadeira ao lado da singularidade, a qual por isso é uma singularidade vivente, que mediante o *seu interior* se põe *acima de sua determinidade como espécie*.

Entretanto, essa singularidade não é, ao mesmo tempo, o indivíduo universal no qual a universalidade tenha igualmente uma efetividade exterior: o indivíduo universal incide fora do orgânico-vivente. Porém esse indivíduo *universal*, tal como é *imediatamente* - o indivíduo das figurações naturais -, não é a consciência mesma. Se tivesse de ser consciência não poderia incidir fora dele seu *ser-aí* como *indivíduo singular, orgânico, vivente*.

293 - [Wir sehen daher] Temos pois um silogismo, em que um dos extremos é a *vida universal como universal* ou como gênero; o outro extremo, porém, é a *mesma* vida universal, mas *como singular*, ou como indivíduo universal. O meio-termo é composto pelos dois extremos: um parece insinuar-se no meio-termo como universalidade *determinada* ou como espécie; e o segundo, como singularidade *propriamente dita* ou como *individualidade* singular. E porque esse silogismo pertence, em geral, ao lado da figuração, está compreendido sob ele o que se distingue como natureza inorgânica.

294 - [Indem nun das] Agora a vida universal, como *essência simples* do gênero, desenvolve de seu lado as diferenças do conceito e deve apresentá-las como uma série de determinidades simples; por isso essa série é um sistema de diferenças postas indiferentemente, ou *uma série-numérica*. Anteriormente, o orgânico foi oposto, na forma da singularidade, a essa diferença, carente-de-essência, que não exprime nem contém a natureza vivente da própria singularidade; e o mesmo deve ser dito a respeito do inorgânico, segundo o seu *ser-aí-completo*, desenvolvido na multidão de suas propriedades. Mas agora é preciso considerar o indivíduo universal, não somente como livre de qualquer sistematização do gênero, mas também como a potência [que se exerce] sobre o próprio gênero.

O gênero se divide em espécies segundo a *determinidade universal* do número, ou também pode tomar por base de sua divisão as determinidades singulares de seu ser-aí, por exemplo, a figura, a cor etc. Mas nessa calma tarefa, sofre violência por parte do indivíduo universal - a Terra -, que, como negatividade universal faz valer, contra o sistematizar do gênero, as diferenças tais como a Terra tem em si, e cuja natureza, devido à substância a que pertencem, é diferente da natureza do gênero. Esse agir do gênero torna-se uma tarefa totalmente restringida, que o gênero só pode levar adiante dentro [do contexto] daqueles elementos possantes; e que, interrompida de todo modo por sua violência sem freio, torna-se cheia de lacunas e fracassos.

295 - [Es folgt hieraus] Em conseqüência disso, no ser-aí figurado, a razão só pode vir-a-ser para a observação *como vida em geral*. Uma vida, porém, que em seu diferenciar não tem em si efetivamente uma seriação e uma articulação racionais, e não é um sistema de figuras fundado em si mesmo.

[Suponhamos que], no silogismo da figuração orgânica, o meio-termo, em que recai a espécie, e sua efetividade enquanto individualidade singular, tivesse nele mesmo os extremos da universalidade interior e da individualidade universal. [Se assim fosse], esse meio-termo teria no *movimento* de sua efetividade a expressão e a natureza da universalidade, e seria o desenvolvimento sistematizando-se a si mesmo.

É desse modo que a *consciência*, entre o espírito universal e sua singularidade, ou consciência sensível, tem por meio-termo o sistema das figurações da consciência, como uma vida do espírito ordenando-se para [constituir] um todo: é o sistema considerado nesta obra, e que, como história do mundo, tem seu ser-aí objetivo. Mas a natureza orgânica não tem história: de seu universal - a vida - precipita-se imediatamente na singularidade do ser-aí; e os momentos unificados nessa efetividade - a determinidade simples e a vitalidade singular - produzem o vir-a-ser apenas como o movimento contingente, no qual cada um desses momentos é ativo em sua parte, e no qual o todo é conservado. Porém essa mobilidade é, *para si* mesma, limitada somente a seu [próprio] ponto, porque nele o todo não está presente; e não está presente porque aqui não está como todo *para si*.

296 - [Ausserdem also] Assim, a razão observadora só chega, na natureza do orgânico, à intuição de si mesma como vida universal em geral. Além disso, para a própria razão, a intuição do

desenvolvimento e da realização dessa vida só é possível segundo sistemas diferenciados de uma maneira totalmente universal. A determinação ou essência desses sistemas não está no orgânico como tal, mas no indivíduo universal, e, *sob* essas diferenças [vindas] da Terra, a intuição do desenvolvimento e da realização dessa vida torna-se possível somente de acordo com as seriações que o gênero tenta [estabelecer].

297- [IndemAlso in seiner] *Auniversalidade da vida orgânica* em sua efetividade, sem a mediação verdadeira para-si-essente, deve portanto precipitar-se imediatamente no extremo da *singularidade*; entretanto, a consciência observadora só tem diante de si, como coisa, o '*visar*' [da natureza]. Embora a razão possa ter um interesse ocioso em observar esse '*visar*', deve limitar-se ao descrever e ao narrar das intenções e caprichos da natureza. Essa liberdade, carente-de-espírito, do '*visar*', na certa vai oferecer, seja como for, embriões de leis, traços de necessidade, alusões à ordem e à classificação, relações argutas e aparentes. Mas ao relacionar o orgânico com as diferenças essentes do inorgânico - elementos, zonas, climas - a observação, no que respeita à lei e à necessidade, não vai *além da grande influência*.

Mas há outro lado, em que a individualidade não tem a significação da Terra, mas a do *Uno imanente* à vida orgânica. Esse Uno, em unidade imediata com o universal, constitui o gênero -, mas um gênero cuja unidade simples só se determina como número e deixa livre, portanto, o fenômeno qualitativo. Nesse lado, pois, a observação não pode ir além das *indicações adequadas*, das *relações interessantes*, das *deferências ao conceito*. Mas tais *indicações adequadas* não são nenhum *saber da necessidade*; as relações interessantes ficam só no *interesse*, porém o interesse ainda é só o '*visar*' da razão. E as *deferências* do indivíduo para com o conceito são uma gentileza de criança, que, ao pretenderem ter algum valor em si e para si, são apenas infantis.

**b. A OBSERVAÇÃO DA CONSCIÊNCIA DE SI
EM SUA PUREZA E EM SUA REFERÊNCIA
À EFETIVIDADE EXTERIOR:
LEIS LÓGICAS E LEIS PSICOLÓGICAS**

298 - [Die Naturbeobachtung] A observação da natureza encontra o conceito realizado na natureza inorgânica; [sob a forma de] leis cujos momentos são coisas que ao mesmo tempo se comportam como abstrações. Mas esse conceito não é uma simplicidade

refletida em si mesma. Ao contrário, a vida da natureza orgânica é somente essa simplicidade em si mesma refletida. A oposição em si mesma, como oposição do universal e do singular, não se decompõe [nesses momentos] na essência dessa vida mesma. A essência não é o gênero que se separe e se mova em seu elemento carente-diferenças, e que ao mesmo tempo permaneça para si mesmo indiferenciado em sua oposição. A observação só encontra esse conceito livre, cuja universalidade contém em si mesma, de modo igualmente absoluto, a singularidade desenvolvida, só no próprio conceito existente como conceito, ou na consciência-de-si.

299 - [*Indem sie sich*] Retornando agora a si mesma, e dirigindo-se ao conceito que é efetivo enquanto livre, a observação encontra primeiro as *leis do pensar*. Essa singularidade - que nele mesmo é o pensar - é o movimento abstrato do negativo, movimento de todo retraído para dentro da simplicidade; e as leis ficam fora da realidade. Não têm nenhuma *realidade*: isso, em geral, não significa outra coisa que: 'as leis são sem verdade'. Mas se não devem ser a verdade *total*, que pelo menos sejam a verdade *formal*. Só que o puro formal sem realidade é o ente-de-razão, ou a abstração vazia, sem ter nela a cisão - que não seria outra coisa que o conteúdo.

De outro lado, essas leis são leis do puro pensar. Ora, o pensar é o universal em si, e portanto um saber que tem nele o ser, imediatamente; e no ser toda a realidade. Por isso tais leis são conceitos absolutos, e são indivisamente as essencialidades tanto da forma quanto das coisas. Uma vez que a universalidade, movendo-se em si, é o conceito simples que é *cindido* - o conceito dessa maneira *tem conteúdo* em si, e justamente um que é todo o conteúdo; só não é um ser sensível. E um conteúdo que não está em contradição com a forma, nem, de modo algum, separado dela. Ao contrário: é essencialmente a própria forma, já que essa não é outra coisa que o universal separando-se em seus momentos puros.

300 - [*Wie aber diese Form*] Essa forma ou conteúdo - tal como é *para a observação* como observação - recebe a determinação de um conteúdo *achado*, dado; quer dizer, um conteúdo *apenas essente*. Torna-se um *calmo ser* de relações, um grande número de necessidades dissociadas, que como conteúdo *fixo* em si e para si devem ter a verdade *em sua determinidade*, e assim são de fato subtraídas à forma.

Mas essa verdade absoluta de determinidades fixas, ou de muitas leis diversas, contradiz a unidade da consciência de si, ou

seja, a unidade do pensar e da forma em geral. O que é enunciado como lei fixa e permanente em si pode ser somente como um momento da unidade refletindo-se em si, e surgir apenas como uma grandeza evanescente. Porém quando essas leis são arrancadas, pela operação que as examina, a esse conjunto coeso do movimento e expostas isoladamente, o conteúdo não lhes vem a faltar, pois têm nelas um conteúdo determinado; o que lhes falta é antes a forma, que é sua essência.

De fato, essas leis não são a verdade do pensamento; não porque devam ser apenas formais, e não ter nenhum conteúdo, mas antes pela razão oposta: porque em sua determinidade - ou justamente *como um conteúdo* ao qual a forma foi subtraída - devem valer como algo de absoluto. Em sua verdade, como momentos evanescentes na unidade do pensar, deveriam ser tomadas como saber, ou como movimento pensante, mas não como *leis* do saber. Mas o observar não é o saber mesmo, e não o conhece; ao contrário, inverte a natureza do saber dando-lhe a figura do *ser*, isto é, só entende sua negatividade como *leis* do ser.

E bastante, neste ponto, ter indicado nos termos gerais do problema a nenhuma verdade das assim chamadas leis-do-pensamento. Um desenvolvimento mais preciso pertence à filosofia especulativa, na qual essas leis se mostram como em verdade são, a saber, como momentos singulares evanescentes cuja verdade é tão-somente o todo do movimento pensante: o próprio saber.

301 - [*Diese negative Einheit*] Essa unidade negativa do pensar é para si mesma, ou melhor, é o *ser-para-si-mesmo*, o princípio da individualidade; e é, em sua realidade, *consciência operante*. Pela natureza das coisas, a consciência observadora será conduzida até essa [outra] consciência, como realidade daquelas leis. Mas porque esse nexos [entre as leis-de-pensar e a consciência operante] não é [evidente] para a consciência observadora, ela acredita que o pensar, em suas leis, fica de um lado, e que de outro lado recebe um outro ser naquilo que lhe é objeto agora, ou seja, na consciência operante. Essa consciência é para si de modo que suprassume o ser-Outro, e tem sua efetividade nessa intuição de si mesmo como o negativo.

302 - [*Es eröffnet sich also*] Abre-se pois *novo campo* para a *observação na efetividade operante da consciência*. A psicologia contém grande número de leis, segundo as quais o espírito se comporta diversamente para com os diversos modos de sua efetividade - enquanto essa efetividade é um *ser-outro encontrado*. Tal

comportamento consiste, por uma parte, em acolher em si mesmo esses modos diversos, em *adaptar-se* ao que é assim encontrado: hábitos, costumes, modos de pensar, enquanto o espírito é neles objeto para si mesmo como efetividade. Mas, por outra parte, [esse comportamento consiste] em saber-se [atuando] espontaneamente frente a eles, a fim de retirar para si, dessa efetividade, só algo especial segundo a própria inclinação e paixão, e, portanto, em *adaptar o objetivo a si mesmo*. No primeiro caso, o espírito se comporta negativamente para consigo mesmo, enquanto singularidade; no outro caso, negativamente para consigo, enquanto universal.

Conforme o primeiro lado, a independência só confere ao encontrado *a forma* da individualidade consciente em geral, e, no que respeita o conteúdo, permanece no interior da efetividade universal encontrada. Mas, conforme o outro lado, a independência confere a essa efetividade ao menos uma modificação peculiar, que não contradiz seu conteúdo essencial, ou seja, uma modificação pela qual o indivíduo, como efetividade especial e como conteúdo peculiar, se opõe àquela efetividade universal. Essa oposição vem a tornar-se crime quando o indivíduo suprassume essa efetividade de uma maneira apenas singular; ou vem a tornar-se um outro mundo - outro direito, outra lei e outros costumes, produzidos em lugar dos presentes - quando o indivíduo o faz de maneira universal e, portanto, para todos.

303 - [*Die beobachtende Psychologie*] A psicologia observadora enuncia, primeiro, suas percepções dos *modos universais* que se lhe apresentam na consciência ativa; encontra numerosas faculdades, inclinações e paixões. Ora, na enumeração de tal coleção não se deixa reprimir a lembrança da unidade da consciência de si; por isso a psicologia deve, ao menos, chegar até ao [ponto de] maravilhar-se de que possam estar juntas no espírito, como num saco, tantas coisas tão contingentes e heterogêneas, especialmente porque não se mostram como coisas mortas, mas como movimentos irrequietos.

304 - [*In der Hererzählung*] Na enumeração dessas diversas faculdades, a observação está no lado universal: a unidade dessas múltiplas capacidades é o lado oposto a essa universalidade: a individualidade *efetiva*.

Tem menos interesse do que descrever as espécies de insetos, musgos etc, isso de apreender as diferenças efetivas, de modo a descrever um homem como tendo mais inclinação a isso, e um

outro, mais inclinação àquilo; que fulano tem mais inteligência que sicrano. De fato, espécies vegetais e animais dão à observação o direito de tomá-las assim, de modo singular e carente-de-conceito, pois pertencem essencialmente ao elemento da singularização contingente. Ao contrário, tomar a individualidade consciente de uma maneira carente-de-espírito, como fenômeno *singular* essente, tem a contradizê-lo [o fato de] que sua essência é o universal do espírito. Aliás, à medida que o apreender faz ao mesmo tempo a individualidade entrar na forma da universalidade, ele encontra a *lei da individualidade*; e parece então ter um fim racional e desempenhar uma tarefa necessária.

305 - [*Die Momente, die*] Os momentos constitutivos do conteúdo da lei são, de um lado, a própria individualidade, e, de outro, sua natureza inorgânica universal, ou as circunstâncias, situações, hábitos, costumes, religião etc. que são "achados" e em função dos quais a individualidade determinada tem de ser concebida. Eles contêm o determinado como também o universal, e são ao mesmo tempo algo *presente* [ou um dado] que se oferece à observação, e se exprime, de outro lado, na forma da individualidade.

306 - [*Das Gesetz dieses*] A lei dessas relações entre os dois lados deveria agora conter o tipo de efeito e de influência que essas circunstâncias determinadas exercem sobre a individualidade. Essa individualidade consiste justamente nisto: [1] em ser o *universal* e portanto em confluir de uma maneira tranqüila imediata com esse universal que está *presente* como costumes, hábitos, etc; [2] e, [ao mesmo tempo], em comportar-se como oposta a eles, e portanto em subvertê-los; [3] como também em comportar-se, em sua singularidade, com total indiferença a seu respeito; não os deixando agir sobre ela, nem sendo ativa contra eles.

Só da própria individualidade depende, pois, o *que* deve ter influência sobre ela, e *qual* influência isso deva ter - o que vem a dar exatamente no mesmo. Portanto [dizer] que tal individualidade, *mediante* essa influência, se tornou *esta individualidade determinada* não significa outra coisa senão que *ela já era isso antes*. Circunstâncias, situações, costumes etc., que uma vez são indicados com *dados*, e outra vez são indicados *nesta individualidade determinada*, somente exprimem a essência indeterminada da individualidade - da qual não se trata aqui. O indivíduo não seria o que é, se essas circunstâncias, maneiras de pensar, costumes, estado-do-mundo em geral, não tivessem sido; porque tal substância universal é tudo que se acha nesse estado-do-mundo.

Entretanto, para poder particularizar-se *neste* indivíduo - pois trata-se justamente de conceber um tal indivíduo - o estado-do-mundo deveria particularizar-se em si e para si mesmo, e nessa determinidade, que teria a si conferido, deveria ter agido sobre um indivíduo: só assim teria feito dele este indivíduo determinado que é. Fosse o exterior constituído, em si e para si, tal como se manifesta na individualidade, essa seria bem compreensível a partir dele. Teríamos então uma dupla galeria de quadros, em que uma seria reflexo da outra; uma, a galeria da determinidade completa e da delimitação das circunstâncias exteriores; outra, a mesma galeria, mas traduzida nessa modalidade segundo a qual as circunstâncias estão dentro da essência consciente. Uma seria a superfície da esfera; sua essência consciente seria o centro que representaria em si a superfície.

307 - [*Aber die Kugelfläche*] Mas a superfície da esfera - o mundo do indivíduo - tem imediatamente a dupla significação de *ser mundo e situação em si e para si essentes*, e de *ser o mundo do indivíduo: ou* enquanto esse indivíduo, somente confluindo com ele, teria feito entrar em si o mundo tal como é, comporindo-se a seu respeito somente como consciência formal; *ou então*, é o mundo do indivíduo enquanto o [dado] presente foi subvertido por ele.

Como, pois, a efetividade é susceptível de uma dupla significação em virtude dessa liberdade, então o mundo do indivíduo tem de ser concebido a partir do indivíduo mesmo. A *influência* da efetividade, que é representada como *essente* em si e para si, sobre o indivíduo, *recebe* através desse indivíduo o sentido absolutamente oposto: o indivíduo, ou *deixa correr* imperturbado o fluxo da efetividade que o influencia, ou então o interrompe e o inverte. Desse modo porém a *necessidade psicológica* toma-se uma palavra tão vazia, que se dá a possibilidade absoluta de que o indivíduo que teria tido aquela influência pudesse também não ter tido.

308 - [*Es fällt hiermit*] Desaparece, com isso, o *ser* que seria *em si e para si*, e que deveria formar um dos lados da lei, e precisamente o lado universal. A individualidade é o que é *seu* mundo como um mundo *seu*: é ela o círculo do seu agir, em que se apresentou como efetividade. É pura e simplesmente a unidade do *ser* enquanto *dado* e do *ser* enquanto *construído*: unidade em que os lados não incidem fora um do outro - como [ocorria] na representação da lei psicológica, em que um dos lados era o mundo *em si* como presente, e o outro, a individualidade como *para si* essente. Ou seja: se forem considerados esses lados, cada um para

si, não se dá mais nenhuma necessidade, e nenhuma lei de sua relação mútua.

c. OBSERVAÇÃO DA RELAÇÃO DA CONSCIÊNCIA-DE-SI COM SUA EFETIVIDADE IMEDIATA: FISIOGNOMIA E FRENOLOGIA

309 - [*Die psychologische*] A observação psicológica não encontra nenhuma lei da relação da consciência-de-si para com a efetividade, ou com o mundo oposto a essa consciência de si. Devido à recíproca indiferença dos dois lados, a observação é relançada em direção à *determinidade peculiar* da individualidade real, que *é em si e para si*; ou que na sua mediação absoluta contém [como] abolida a oposição do *ser-para-si* e do *ser-em-si*. A individualidade é o objeto que agora veio-a-ser para a observação - ou o objeto ao qual a observação passa agora.

310 - [*Das Individuum ist*] O indivíduo é em si e para si: *é para si*, ou é um agir livre; mas também *é em si* ou tem ele mesmo um determinado *ser originário*. Uma determinidade que é segundo o conceito; [mas] que a psicologia queria encontrar fora do indivíduo. Portanto surge, *no indivíduo mesmo*, a oposição que consiste em *ser*, de *dupla maneira*, tanto o movimento da consciência, quanto o *ser* fixo da efetividade fenomenal - efetividade essa que no indivíduo é, imediatamente, *a sua*.

Esse *ser* - o *corpo* da individualidade determinada - é sua *originariedade*, o seu "não ter feito". Mas porque o indivíduo, ao mesmo tempo é somente "o que tem feito", então o seu corpo é também a expressão de si mesmo, por ele *produzida*: é ao mesmo tempo um *signo* que não permaneceu uma Coisa imediata, mas no qual o indivíduo somente dá a conhecer o que é quando põe em obra sua natureza originária.

311 - [*Betrachten wir die*] Observando os momentos aqui presentes, tendo em vista a consideração anterior, aqui se nota uma figura humana universal, ou, ao menos, a figura universal de um clima, de um continente, de um povo, como antes [se notavam] a mesma cultura e os mesmos costumes universais. A isso se juntam as circunstâncias particulares e a situação dentro da efetividade universal: aqui essa efetividade particular está como a formação particular da figura do indivíduo.

De outra parte, como antes se opunham o agir livre do indivíduo e a efetividade como a *sua*, em contraste com a efetividade presente, aqui se tem a figura como expressão de *sua* efetivação posta por ele mesmo: os traços e as formas de sua essência autotativa [selbsttätigen]. Mas a efetividade, tanto universal quanto particular, que a observação anteriormente encontrava fora do indivíduo, é aqui a *sua* efetividade, seu corpo congênito. E justamente nesse corpo que incide a expressão pertencente ao seu agir. Na consideração psicológica deveriam estar relacionadas entre si a efetividade em si e para si essente, e a individualidade determinada. Mas aqui a *individualidade* determinada *total* é objeto da observação, e cada lado de sua oposição é, por sua vez, esse todo. Ao todo exterior pertence, pois, não apenas o *ser originário*, o corpo congênito, mas igualmente sua formação; e essa pertence à atividade do interior. O corpo é a unidade do ser não-formado e do ser formado, e é a efetividade do indivíduo penetrada pelo ser-para-si.

Esse todo abrange em si os lados fixos determinados e originários, e [também] os traços que somente surgem mediante o agir. Esse todo é; e este *ser* é a *expressão* do interior, do indivíduo posto como consciência e como movimento.

O *interior*, igualmente, não é mais auto-atividade [Selbsttätigkeit] formal, carente de conteúdo ou indeterminada, cujo conteúdo, como ocorria antes, se encontrasse nas circunstâncias exteriores. Agora é um caráter originário, determinado em si, cuja forma é somente a atividade. Vamos portanto considerar neste ponto a relação entre esses dois lados: veremos como deve ser determinada, e o que se há de entender sob essa *expressão* do interior no exterior.

312 - [*Dies Äussere macht*] Em primeiro lugar, esse exterior só torna o interior visível como órgão ou - em geral - faz do interior um ser para um outro, uma vez que o interior, enquanto está no órgão, é a *atividade* mesma. A boca que fala, a mão que trabalha - e também as pernas, se quiserem - são órgãos que efetivam e implementam, que tem neles o agir *como agir* ou o interior como tal. Todavia, a exterioridade que o exterior ganha mediante os órgãos é o ato, como uma efetividade separada do indivíduo. Linguagem e trabalho são exteriorizações nas quais o indivíduo não se conserva nem se possui mais em si mesmo; senão que nessas exteriorizações faz o interior sair totalmente de si, e o abandona a Outro.

Assim, tanto de pode dizer que essas exteriorizações exprimem demasiado o interior, como dizer que o exprimem demasiado

pouco. *Demasiado* - porque o interior mesmo nelas irrompe, e não resta nenhuma oposição entre ele e suas exteriorizações, que não só fornecem uma *expressão* do interior, mas são imediatamente o interior mesmo. *Demasiado pouco* - porque o interior na linguagem e na ação se faz um Outro, abandona-se ao elemento da transformação, que, subvertendo a palavra falada e o ato consumado, faz deles algo diverso do que são em si e para si, enquanto ações de um indivíduo determinado.

As obras, [frutos] das ações, perdem, por essa exterioridade [vinda] da ingerência de Outro, o caráter de serem algo permanente em contraste com as outras individualidades. Mas, além disso, por se comportarem como um exterior separado e indiferente quanto ao interior que contém, as obras podem ser algo outro do que aparentam ser, e isso *por causa do próprio indivíduo*, que ou faz as obras com o intuito de darem a aparência de outra coisa do que em verdade são; ou porque é demasiado incompetente para se proporcionar esse lado exterior que propriamente queria, e para consolidá-lo de modo que sua obra não seja subvertida pelos Outros.

Portanto, o agir, entendido como obra consumada, tem duas significações opostas: ou é a individualidade *interior*, e *não* sua *expressão* - ou então, como exterior, é uma efetividade *livre* do interior, e que é algo totalmente diverso do interior mesmo. Por causa dessa ambigüidade, devemos voltar-nos para o interior, a fim de ver como é *ainda no indivíduo mesmo*, mas de modo visível, ou exterior. No órgão, contudo, o interior está somente como *agir* imediato, que alcança sua exterioridade no ato, o qual representa - ou não - o interior. O órgão, considerado segundo essa oposição, não garante assim a expressão que é procurada.

313 - [*Wenn nun die äussere*] Ora bem, se a figura exterior, enquanto não é órgão ou não é *agir*, [tomada] pois como um todo em repouso, só pudesse exprimir a individualidade exterior, ela nesse caso se comportaria como uma coisa subsistente, que em seu ser-aí passivo acolhesse tranquilamente o interior, como algo estranho, tornando-o assim o signo desse interior. Um signo [ou seja] uma expressão exterior contingente cujo lado *efetivo* seria para si carente-de-significado: uma linguagem cujos sons e combinações de sons não são a Coisa mesma, mas a ela vinculados através de livre-arbítrio, e para o qual seriam contingentes.

314 - [*Eine solche willkürliche*] Uma tal conexão arbitrária de momentos, sendo um exterior para o outro, não dá lei nenhuma. A fisiognomia, no entanto, se distingue de outras artes nocivas e

estudos nada sadios, porque deve considerar a individualidade determinada na oposição *necessária* de um interior com um exterior; do caráter considerado como essência consciente, em oposição ao caráter visto como figura essente. Relaciona entre eles os dois momentos, de modo que se refiram um ao outro mediante seu conceito, de modo que devam constituir assim o conteúdo de uma lei.

Ao contrário, na Astrologia, na Quiromancia e "ciências" semelhantes parece que só se refere exterior a exterior, uma certa coisa a outra que lhe é estranha. *Esta* constelação, no [instante do] nascimento, e - trazendo esse exterior mais para perto do corpo - *estas* linhas da mão, são momentos *exteriores* para a vida longa ou breve, e para o destino do homem singular, em geral. Como exterioridades, são indiferentes um ao outro e não têm, um para o outro, a necessidade que deve estar contida na relação de um *exterior* com um *interior*.

315- [Die Handfreilich] A mão, certamente, não parece algo tão exterior para o destino, mas antes parece relacionar-se com ele como com um interior. Pois o destino, por sua vez, é só a manifestação do que a individualidade determinada é *em si* como determinidade interior originária.

Para saber agora o que essa determinidade é em si, o quiromante como o fisiognomista chegam aí por um caminho mais curto que o de Solon, por exemplo. Ele julgava que tal conhecimento só era possível pelo curso - e depois do curso - da vida inteira; considerava o fenômeno, mas os quiromantes e fisiognomistas consideram o *em-si*.

Contudo, é fácil ver que a mão deva apresentar o *em-si* da individualidade do ponto de vista do destino, pelo fato de ser ela, depois da palavra, o melhor meio pelo qual o homem chega à [sua] manifestação e efetivação. Ela é o artista animado de sua felicidade: dela pode-se dizer que *é o* que o homem *faz*, porque na mão, como no órgão ativo de seu aperfeiçoar-se, o homem está presente como força animadora. Ora, como o homem é originariamente seu próprio destino, a mão exprimirá portanto esse *em-si*.

316- [Aus dieser Besimmung] Uma nova maneira de considerar o órgão, diversa da precedente, resulta dessa determinação de que o órgão da atividade é nele *tanto* um *ser* quanto o *agir* - ou de que no órgão o *ser-em-si* interior está *presente* e tem um *ser para* outro. Em geral, os órgãos mostraram que não podem ser tomados como *expressões* do interior, porque neles o agir está presente *como*

agir, enquanto o agir como *ato* é somente exterior. Dessa maneira, interior e exterior incidem fora um do outro, são - ou podem ser - mutuamente estranhos. Segundo a determinação considerada, o órgão, por sua vez, deve ser tomado como *meio-termo* dos dois; pois justamente a *presença* nele do agir constitui ao mesmo tempo uma *exterioridade* desse agir, e, sem dúvida, uma exterioridade diversa da que é o ato, já que essa nova exterioridade fica para o indivíduo e no indivíduo.

Agora, esse meio-termo - e unidade do interior e do exterior - é antes de tudo exterior também. Mas, depois, essa exterioridade é acolhida igualmente no interior. Como exterioridade *simples*, ela está em contraste com a exterioridade dispersa; a qual, ou é só uma obra ou condição *singular*, contingente para a individualidade toda, ou então, como exterioridade *total*, é o destino despedaçado em uma quantidade de obras e de condições.

Por conseguinte, as *simples linhas da mão*, e igualmente o *timbre* e o *volume da voz*, como determinidade individual da *linguagem* - e também a própria linguagem enquanto recebe da mão uma existência mais fixa do que por meio da voz e se torna *escrita*, e na verdade, mais precisamente, *manuscrito* - tudo isso é expressão do interior. Desse modo essa *expressão*, como *exterioridade simples*, se encontra mais uma vez defronte da *exterioridade multiforme* da ação e do destino, perante os quais se comporta como *interior*.

Tomemos primeiro como *interior*, como essência da ação e do destino, a natureza determinada e a particularidade congênita do indivíduo, junto com o que vieram a ser através da cultura. Nesse caso o indivíduo terá sua *manifestação* e exterioridade, *primeiro* na boca, na mão, na voz, na escrita à mão, não menos que nos outros órgãos e em suas determinidades permanentes. Só *depois ele* se exprimirá *mais* amplamente saindo para o exterior em sua efetividade no mundo.

317 - [Weil nun diese] Como agora esse meio-termo se determina como a exteriorização, a qual ao mesmo tempo foi reabsorvida para dentro do interior, seu ser-aí não *está* restringido ao órgão imediato do agir. Esse meio-termo é antes o movimento e a forma - que nada realizam - do rosto e da figura em geral. Esses traços e seus movimentos são, segundo esse conceito, um agir retido, que permanece no indivíduo, e segundo a relação do indivíduo com o agir efetivo são o próprio controlar-se e examinar-se

do indivíduo: - *exteriorização* enquanto *reflexão sobre* a exteriorização efetiva.

O indivíduo, portanto, não fica mudo em seu agir exterior, ou em relação a ele; pois esse agir é ao mesmo tempo refletido, sobre si, e exterioriza esse ser-refletido sobre si. É o agir teórico - ou a linguagem do indivíduo consigo mesmo sobre seu agir -, que é também inteligível para outros, pois a própria linguagem é exteriorização.

318 - [*An diesem Innern*] Nesse interior, que permanece interior em sua exteriorização, é pois observado o ser-refletido do indivíduo, [a partir] de sua efetividade. Vejamos o que se passa com tal necessidade posta nessa unidade. Esse ser-refletido é, primeiro, diferente do ato mesmo e pode, assim, ser algo *outro*, e ser tomado por algo outro do que é; vê-se pela expressão do rosto se alguém é *sério* no que diz ou faz.

Inversamente, porém, o que deve ser a expressão do interior, é ao mesmo tempo expressão *essente*. e decai, por isso, na determinação do *ser* que é absolutamente contingente para a essência consciente de-si. Portanto, é expressão, de certo, mas ao mesmo tempo é também apenas um *signo*, de forma que, para o conteúdo expresso, a constituição do que o exprimiu é de todo diferente. O interior, sem dúvida, nessa manifestação é um Invisível *visível*, mas sem ser ligado a ela: tanto pode estar numa manifestação como em outra; como outro interior pode estar na mesma manifestação. Lichtenberg diz com razão: "supondo que o fisiognomista tenha capturado uma só vez o homem, bastaria tomar uma resolução decidida para tornar-se de novo incompreensível por milênios."

Na relação precedente, as circunstâncias dadas eram um essente, do qual a individualidade tomava o que podia e queria; ora abandonando-se a ele, ora o subvertendo. Por esse motivo, tal essente não continha a necessidade e a essência da individualidade. De modo semelhante, aqui o ser aparente imediato da individualidade é um ser tal que ora exprime o ser-refletido a partir da efetividade, e o seu ser-dentro-de-si mesmo; ora, para a individualidade é somente um signo, indiferente quanto ao significado; e que portanto na verdade nada significa. Tal signo é, para a individualidade, tanto seu rosto, quanto sua máscara que pode retirar.

A individualidade impregna sua figura, nela se move e fala; mas todo esse ser-aí se produz também como um ser indiferente em relação à vontade e à ação. A individualidade apaga nesse ser a significação que tinha antes: a de ter nela seu ser-refletido em si ou

a essência verdadeira; e inversamente, põe antes sua verdadeira essência e sua vontade no *ato*.

319- [*Die Individualität*] A individualidade *abandona aquele ser-refletido-em-si*, que está expresso nos *traços* e *põe a própria essência na obra*. E nisso contradiz a relação que fora estabelecida pelo instinto-da-razão, que se põe a observar a individualidade consciente-de-si para procurar o que deva ser nela o *interior* e o *exterior*. Esse ponto de vista nos leva ao pensamento típico que está na base da suposta *ciência* fisiognômica. A oposição a que chegou essa observação é, segundo a forma, a oposição do prático e do teórico - ambos postos justamente dentro da prática mesma -, a oposição da individualidade efetivando-se no agir-tomando o agir no seu sentido mais geral - e a oposição da própria individualidade, enquanto, desprendendo-se desse agir, em si reflete e o agir é seu objeto.

O observar acolhe essa oposição segundo a mesma relação invertida em que essa oposição se determina na manifestação. Para ele, o ato mesmo e a obra - seja a de linguagem, seja a de uma efetividade mais consolidada - valem como o *exterior inessencial*; enquanto o *ser-dentro-de-si* da individualidade vale como o *interior essencial*. Entre os dois lados que a consciência prática tem nela, - a intenção e o ato; o '*visar*' sobre sua ação e a *ação* mesma - a observação escolhe o primeiro como o verdadeiro interior. Esse deve ter sua exteriorização mais ou menos *inessencial* na operação, porém na sua figura [corporal] tem sua exteriorização verdadeira.

Essa última exteriorização é a presença sensível imediata do espírito individual. A interioridade, que deve ser a verdadeira, é a peculiaridade da intenção e a singularidade do ser-para-si. Os dois constituem o espírito '*visado*'. O que o observar tem como seus objetos é, portanto, ser-aí '*visado*'; e por entre tais objetos procura leis.

320 - [*Das unmittelbare Meinen*] O '*visar*' imediato sobre a presença '*visada*' do espírito é a fisiognomia natural: o julgamento apressado sobre a natureza interior, sobre o caráter de sua figura, à primeira vista. O objeto desse '*visar*' é de tal espécie, que está na sua essência ser em verdade outra coisa do que apenas ser sensível imediato. De certo, o que está presente é justamente esse ser-refletido-em-si no sensível, a partir do sensível; e o que é o objeto do observar é a visibilidade como visibilidade do invisível. Mas, a rigor, essa presença sensível imediata é a *efetividade* do espírito, tal como é somente para o '*visar*'. Sob esse aspecto, o observar se ocupa com

seu ser-aí 'visado', com fisionomia, a escrita à mão, o tom da voz, etc. Refere tal ser-aí justamente a tal *interior* 'visado'. Não é o assassino, o ladrão, que devem ser conhecidos, mas a *capacidade de ser isso*. A determinidade fixa e abstrata perde-se, assim, na determinidade concreta e indefinida do indivíduo *singular*, que requer agora descrições bem mais engenhosas que aquelas qualificações. Tais descrições engenhosas dizem mais que as qualificações de assassino, ladrão, bondoso, íntegro etc, mas ainda não dizem o bastante para o fim almejado, que é exprimir o ser 'visado' ou a individualidade singular. São tão insuficientes como as descrições da figura que não vão além de uma fronte achatada, um nariz comprido, etc.

Com efeito, a figura singular, como também a consciência-de-si singular, são inexprimíveis enquanto ser 'visado'. A ciência do conhecimento-do-homem, que focaliza o homem 'visado', como a fisionomia que focaliza sua efetividade 'visada', e quer elevar a uma ciência os juízos carentes de consciência da fisionomia natural, são por isso uma coisa sem pé nem cabeça, que não pode chegar a dizer o que 'Visa' - porque somente 'Visa' - e seu conteúdo é apenas algo 'visado'.

321 - [Die Gesetze, welche] As leis que essa ciência se propõe encontrar são relações entre esses dois lados 'visados', e por isso não podem ser senão um 'Visar' vazio. Aliás, esse suposto saber, que pretende ocupar-se com a efetividade do espírito, tem precisamente por objeto o espírito, que elevando-se de seu ser-aí sensível se reflete em si mesmo; e o ser-aí determinado é, para o espírito, uma contingência indiferente. Por conseguinte, nas suas leis descobertas, ele deve saber imediatamente que nelas não se diz nada: só há puro falatório, ou somente *um 'visar' de si* - expressão que tem a verdade de enunciar como sendo o mesmo: dizer seu 'visar' e não aduzir com isso a coisa, mas só um 'Visar' *de si*. Essas observações, por seu conteúdo, não ficam atrás de outras desse tipo: "Todas as vezes que há feira, chove", diz o vendedor. "E também toda a vez que estendo a roupa para secar", diz a lavadeira.

322 - [Lichtenberg, der das] Lichtenberg, que assim caracteriza a observação fisiognômica, diz ainda: "Se alguém dissesse: 'ages na verdade como um homem honesto, mas vejo por teu aspecto que te forças, e que és um canalha no teu coração', não há dúvida que até a consumação dos séculos um qualquer sujeito de brios responderia com um soco na cara." Uma tal réplica *acerta no alvo*, pois é a refutação do primeiro pressuposto de tal ciência do

'visar', segundo a qual, justamente, a *efetividade* de um homem é seu rosto.

O *verdadeiro ser* do homem é, antes, *seu ato*; nele, a individualidade é *efetiva*, e é ela que suprassume o 'Visado' em seus dois lados. Primeiro, suprassume o 'Visado' como ser corporal em repouso, pois a individualidade, antes, se apresenta na ação como essência *negativa* que apenas é enquanto suprassume o ser. Em seguida, o ato suprassume a inexprimibilidade do 'visar', igualmente no que se refere à individualidade consciente-de-si, que no 'Visar' é uma individualidade infinitamente determinada e determinável. No ato consumado, essa falsa infinitude é aniquilada.

O ato é algo simplesmente determinado, um universal, algo a ser apreendido em sua abstração: é homicídio, furto ou benefício, ato heróico, etc. Pode-se *dizer* do ato que *ele é*. O ato é isto; e seu ser não é somente um signo, mas a Coisa mesma. O ato é isto, e o homem individual é o que o ato é. Na simplicidade *desse ser* o homem é para os outros homens uma essência universal essente, e deixa de ser uma essência apenas 'visada'. No ato, sem dúvida, o homem não está posto como espírito. Mas - pois que se trata de seu ser como ser -, *de um lado*, um ser duplicado está em confronto no ser da *figura* e no ser do *ato*; pois cada um deles pretende ser a efetividade humana. Contudo, há que afirmar só o ato como o *ser autêntico* do homem; e não sua figura - que deveria exprimir o que ele 'Visa' por seus atos, ou o que se acredita ser ele capaz de fazer. *De outro lado*, porque são também opostas sua *obra* e sua *possibilidade* interior (capacidade, ou intenção), é somente a obra que se deve considerar como sua efetividade verdadeira, mesmo se o homem esteja iludido a seu respeito, e ao retornar a si mesmo de sua operação acredite que é nesse interior um outro do que [era] no *ato*.

A individualidade, confiando-se ao elemento objetivo, enquanto se torna obra, abandona-se, sem dúvida, a ele para ser alterada e subvertida. Mas o que constitui o caráter do ato é isto: ser ou um Ser efetivo que se conserva; ou apenas uma obra 'visada', que some na sua nulidade. A objetividade não altera o ato mesmo; somente mostra o *que ele é*, quer dizer, *se é ou não é nada*.

O desmembramento desse ser em intenções e semelhantes finezas, pelas quais o homem efetivo - isto é, seu ato -, deveria ser explicado retrocedendo de novo a um ser 'visado', deve-se abandonar à ociosidade do 'Visar' - sejam quais forem as intenções que possa nutrir sobre sua efetividade. Essa ociosidade, pondo em obra

sua sabedoria inoperante, quer negar ao agente o caráter da razão, e maltratá-lo a ponto de lhe explicar o ser, antes por sua figura e traços que por seu ato. Deve receber a réplica a que aludimos acima, que lhe prove não ser a figura o *Em-si*, mas antes um objeto para sentar a mão.

323 - [*Sehen wir nun*] Considerando agora o âmbito das relações em geral, nas quais a individualidade consciente-de-si pode ser observada, em ordem a seu exterior, resta ainda uma relação que a observação deve tomar por objeto. Na psicologia é a *efetividade* exterior das *coisas* que deve ter sua *contrapartida* consciente-de-si no espírito, e torná-lo concebível. Ao contrário, na fisiognomia, o espírito deve ser conhecido em seu *próprio* exterior como em um ser que seria a *linguagem* - a invisibilidade visível - de sua essência. Resta ainda a determinação do lado da efetividade segundo a qual a individualidade exprimiria a própria essência na sua imediatez puramente aí-essente, imediata e fixa.

Distingue-se, pois, da fisiognomia essa última relação por ser a presença/a/ante do indivíduo, que em sua exteriorização *operante* apresenta a exteriorização que em si se *reflete* e *contempla*, ao mesmo tempo: que é movimento; [mas] os traços estáticos são essencialmente um ser mediatizado. Porém na determinação ainda por observar, o exterior é enfim uma efetividade completamente *estática*, que em si mesma não é um signo falante; mas que, separada do movimento consciente-de-si, se apresenta para si, e é como uma simples coisa.

324 - [*Zunächst erhellt*] Antes de tudo, é claro que a relação do interior com o exterior deve ser concebida como uma relação de *nexo causai*; pois a relação de um em-si-essente com outro em-si-essente - enquanto relação é necessária, é essa relação [de nexo causai].

325 - [*Das nun die geistige*] Para a individualidade espiritual exercer um efeito sobre um corpo, deve ser como causa, ela mesma corporal. Porém o corpóreo, em que ela está como causa, é um órgão; não o órgão do agir sobre a efetividade exterior, e sim o do agir da essência consciente-de-si em si mesma, que só se exterioriza em relação ao seu corpo. Ora, não é fácil ver que órgãos podem ser esses.

Pensando somente nos órgãos em geral, estaria à mão, facilmente, o órgão do trabalho; e também o órgão da sexualidade etc. Só que tais órgãos devem ser considerados como instrumentos ou como partes, que o espírito tem por meio-termo; o espírito seria um

dos extremos, e o outro extremo, a ele oposto, o *objeto* exterior. Mas aqui [na fisiognomia] se entende um órgão em que o indivíduo consciente-de-si se mantém como um extremo *para si*, perante sua própria efetividade a ele oposta: um órgão que, ao mesmo tempo, não é voltado para o exterior, mas refletido em sua ação; e em que o lado do *ser* não é um *ser para outro*.

Na relação fisiognômica, de certo, o órgão é também considerado como um ser-aí em si refletido e que fala sobre o agir. Mas esse ser é um ser objetivo; e o resultado da observação fisiognômica é que a consciência-de-si se defronta com essa sua efetividade exatamente como [o faria] com algo indiferente. Mas a indiferença aí desvanece, já que esse ser-refletido-em-si é ele mesmo *operante*; por isso obtém esse ser-aí uma relação necessária com ele. No entanto, para que seja operante sobre o ser-aí, deve também ter um ser, mas não propriamente um ser objetivo; e [além disso] tem de ser indicado como este órgão.

326 - [*In gemeinen Leben*] Na vida ordinária, a cólera, por exemplo, foi localizada no fígado, como certo agir interior. Platão confere ao fígado função mais alta, - ou a mais alta, segundo alguns: a profecia, ou seja, o dom de proferir o sagrado e o eterno de maneira irracional. Porém o movimento que o indivíduo tem no fígado, no coração etc, não se pode considerar como movimento seu, de todo em si refletido; mas está nos órgãos antes como um movimento já plasmado no corpo, e um ser aí animal voltado para fora, para a exterioridade.

327 - [*Das Nervensystem*] O *sistema nervoso*, ao contrário, é o repouso imediato do orgânico em seu movimento. Os *nervos* são também órgãos da consciência-de-si, submersa na sua direção para o exterior; mas o cérebro e a espinha dorsal podem ser considerados como a presença imediata da consciência-de-si - presença que em si permanece, não é objetiva nem tende para o exterior. A medida que o momento do ser, que tem esse órgão, é um *ser para outro*, um *ser-aí*, [então] é ser morto, e não mais *presença da consciência-de-si* Porém esse *ser-dentro-de-si* é, *segundo* seu conceito, uma fluidez onde os círculos ali traçados imediatamente se dissolvem e nenhuma diferença pode exprimir-se como *essente*.

Entretanto, o espírito não é algo abstratamente simples, mas um sistema de movimentos, nos quais se distingue em momentos, embora permanecendo livre nessa distinção. Como organiza seu corpo, em geral, em diversas funções, destinando cada parte singu-

lar a uma só função, pode-se assim representar que o *ser* fluido de seu *ser-dentro-de-si* é algo organizado. E parece que assim deva ser representado, pois o ser refletido dentro de si do espírito no cérebro mesmo é de novo somente um meio-termo entre sua pura essência e sua organização corporal. Como um meio deve ter a natureza dos dois extremos, por isso tem, do lado do segundo extremo, também a organização *essente*.

328 - [*Dos geistig - organische*] O ser espiritual orgânico possui ao mesmo tempo o lado necessário de um ser-aí subsistente em repouso; deve retroceder como extremo do ser-para-si, e ter defronte, como o outro extremo, o ser-aí em repouso. Esse é então o objeto sobre o qual atua como causa. Ora bem: se o cérebro e a medula são aquele *ser-para-si* corporal do espírito, então o crânio e a coluna vertebral são o outro extremo que dali se destaca: a saber, a coisa fixa e inerte.

Aliás, quem reflete sobre a localização própria do ser-aí do espírito, não o coloca nas costas, mas somente na cabeça. Podemos pois, ao indagar sobre um saber como o que se apresenta aqui, contentar-nos com essa razão - que não é tão má, no caso - para limitar esse ser-aí ao crânio. Se a alguém ocorresse que as costas são o ser-aí do espírito porque, às vezes, saber e ação podem parcialmente *lhe entrar* ou *sair* por trás, isso não provaria que a medula fosse a sede do espírito, e o espinhaço o ser-aí onde imprime sua marca; porque provaria demasiado. Também se poderiam lembrar outros meios exteriores de atingir a atividade do espírito, para estimulá-la ou freá-la.

A coluna vertebral está, pois, excluída; *de* [pleno] *direito*, se quiserem. Pode-se *construir* uma doutrina de filosofia natural, tão boa quanto muitas outras, ainda excluindo que só o crânio contenha os *órgãos* do espírito. Com efeito, isso foi antes excluído do conceito dessa relação, motivo pelo qual o crânio era tomado como o lado do ser-aí. Embora não se deva recorrer ao *conceito* da Coisa, a experiência ensina que, se é com o olho como órgão que se vê, *não* é da mesma maneira que com o crânio se mata, rouba ou faz poesia etc. Para essa *significação* do crânio, da qual ainda se vai falar, é preciso abster-se de usar a expressão *órgão*.

Com efeito, embora se costume dizer que para os homens razoáveis não é a palavra mas a *Coisa* que importa, contudo isso não dá licença para designar uma Coisa com um nome que não *lhe convenha*. Seria ao mesmo tempo incompetência e impostura; dando a entender e fingindo que não tem a palavra justa, esconder

de si que *lhe falta* na realidade, a Coisa, isto é, o conceito: pois caso o possuísse, encontraria também a palavra justa.

O que foi determinado aqui, inicialmente, foi apenas isto: como o cérebro é a cabeça viva, o crânio é o "*caput mortuum*".

329 - [*In diesem totem Sein*] Nesse ser morto, pois, os movimentos espirituais e os modos determinados do cérebro deveriam dar-se sua representação de efetividade exterior, que aliás ainda está no indivíduo mesmo. Quanto à relação desses [movimentos e modos] com o crânio - que como ser morto não tem o espírito imanente em si mesmo, - primeiro se oferece a relação acima estabelecida. [Trata-se de] uma relação exterior e mecânica, em que os órgãos próprios - e esses estão no cérebro - aqui arredondam o crânio; ali o alargam ou achatam, ou ainda nele influem do modo como se queira representar. Sem dúvida, sendo o crânio uma parte do organismo, deve-se pensar que nele haja, como em qualquer osso, uma autoformação viva. Ora, considerando desse ângulo, é antes o crânio que pressiona o cérebro e *lhe impõe* uma delimitação exterior; o que bem pode fazer, por ser mais duro. Nesse caso porém subsistiria sempre a mesma relação na determinação da atividade mútua do crânio e do cérebro; pois se o crânio é o determinante ou o determinado, isso em nada altera a conexão-causal em geral. Só que assim o crânio se tornaria o órgão imediato da consciência-de-si, pois nele, como *causa*, se encontraria o lado do *ser-para-si*.

Como porém o *ser-para-si*, como a *vitalidade orgânica* compete aos dois da mesma maneira, a conexão-causal entre o cérebro e o crânio incide, de fato, fora deles. Esse desenvolvimento dos dois se ligaria ao interior, e seria uma harmonia orgânica preestabelecida, que deixaria os dois livres, um quanto ao outro: cada um com sua própria *figura*, à qual a figura do outro não precisaria corresponder. Mas ainda: a figura e a qualidade seriam deixadas livres uma da outra, como o são a forma da uva e o gosto do vinho.

Mas à medida que a determinação do *ser-para-si* recai do lado do cérebro, e a do *ser-aí* do lado do crânio, é preciso *também* colocar no interior da unidade orgânica uma conexão-causal entre os dois lados, uma relação necessária deles como exteriores um ao outro, quer dizer, uma relação também exterior, através da qual cada um teria sua *figura* determinada pelo outro, reciprocamente.

330 - [*In Ansehung der*] Quanto à determinação em que um órgão da consciência-de-si seria causa ativa para o lado que o defronta, isso pode ser debatido de diversas maneiras: o assunto diz

respeito à constituição de uma causa, considerada conforme seu ser-aí *indiferente*, sua figura e grandeza; uma causa, cujo interior e ser-para-si devem justamente ser algo tal que não interesse o ser-aí imediato.

A autoformação orgânica do crânio é, em primeiro lugar, indiferente quanto à influência mecânica [nele exercida]. A relação entre essas duas relações é exatamente essa indeterminidade e ilimitação - pois a primeira [a relação orgânica] é um referir-se de si a si mesmo. Em segundo lugar, admite-se que o cérebro acolha em si as diferenças do espírito como diferenças essentes, e que haja uma quantidade de órgãos interiores ocupando um espaço distinto. Ora, isso contradiz a natureza, que assigna um ser-aí próprio aos momentos do conceito, pondo a *simplicidade fluida* da vida orgânica *puramente de um lado*, e do *outro* lado a *articulação e a divisão* dessa vida em suas diferenças; de modo que as diferenças, como aqui se devem entender, se mostram como coisas anatômicas particulares.

Aliás, mesmo admitindo isso, ainda fica indeterminado: se um momento espiritual, conforme sua maior ou menor força - ou fraqueza - originária, deve possuir num caso um órgão cerebral *mais extenso* e no outro, um *mais reduzido*, ou se é justamente o inverso. Também fica indeterminado se o *aperfeiçoamento* aumenta ou diminui o órgão; se o faz mais pesado e grosso, ou mais fino. Permanecendo indeterminada a constituição de uma causa, fica também indeterminada a maneira como ocorre sua influência sobre o crânio: se é um dilatar, ou um estreitar e contrair. Se tal influência for determinada um tanto mais *especificamente* do que [falando em] um '*excitar*' - ainda assim fica indeterminado se isso ocorre inchando - à maneira de um emplastro das Cantárides - ou encolhendo - como faz o vinagre.

Para todos esses pontos de vista podem-se aduzir razões plausíveis, porque a relação orgânica, que é bem mais compreensiva, permite tanto um como o outro, e é indiferente a todo esse entendimento.

331 - [*Dem beobachtenden*] No entanto, a consciência observadora não tem por que preocupar-se querendo determinar essa relação. Pois, além disso, o que está de um lado não é o cérebro como parte *animal*, mas o cérebro como *ser* da individualidade *consciente-de-si*.

Essa individualidade, como caráter permanente e como agir consciente que-se-move, é *para si e dentro de si*; frente a esse

ser-para-si e dentro-de-si estão sua efetividade e seu ser-aí para Outro. O ser-para-si e dentro-de-si é a essência e o sujeito que têm no cérebro um ser, o qual é *subsumido sob essa essência* e que só recebe seu valor mediante a significação imanente. Mas o outro lado da individualidade consciente-de-si - o lado do ser-aí - é o ser como independente e como sujeito, ou como uma *coisa*, e precisamente um *osso*; a *efetividade do ser-aí do homem é sua caixa craniana*. É esta a relação e o entendimento que na consciência observadora têm os dois lados desse relacionamento.

332 - [*Diesem ist es nun*] A consciência observadora agora tem que ocupar-se com o relacionamento mais determinado desses lados. A caixa craniana tem, de certo, em geral, a significação de ser a efetividade imediata do espírito. Mas a variedade de aspectos do espírito dá a seu ser-aí uma variedade correspondente. O que se deve conseguir é a determinidade de significação dos lugares singulares em que esse ser-aí se divide: há que ver como esses lugares têm neles uma indicação dessa significação.

333 - [*Der Schädelknochen*] A caixa craniana não é nenhum órgão de atividade, nem tampouco um movimento que seja linguagem. Não se furta, nem se assassina com a caixa craniana etc; e por semelhantes atos ela não se altera o mínimo que seja; e assim não se torna um gesto de linguagem. O crânio é um *essente* que não tem valor de um *signo*.

Os traços do rosto, o gesto, o tom - e também uma coluna, um marco numa ilha deserta - anunciam logo que se visa alguma outra coisa do que imediatamente *apenas são*. Dão-se logo a entender como signos porque têm neles uma determinidade que indica assim algo diverso, já que não lhes pertence peculiarmente. Também à vista de um crânio muitas coisas diversas podem ocorrer, como a Hamlet ao ver o crânio de Yorick. Mas a caixa craniana, tomada por si, é uma coisa tão indiferente e cândida que nada há para ver ou 'visar' imediatamente, a não ser a própria. O crânio nos lembra, sem dúvida, o cérebro e sua determinidade, e também um crânio de outra conformação; mas não um movimento consciente, porquanto não leva nele impressos uma mímica, um gesto, nem algo enfim que enuncie sua proveniência de um agir consciente-de-si. Ora, ele é essa efetividade que deveria representar, na individualidade, um outro lado tal que já não fosse um ser refletindo-se em si mesmo, mas um *ser* puramente *imediato*.

334 - [*Da er ferner auch*] Aliás, como o crânio não sente, parece que poderia resultar para ele significação mais precisa, no

caso em que sensações determinadas fizessem conhecer por sua vizinhança que função se possa atribuir ao crânio mesmo. Pelo fato de um modo consciente do espírito ter seu sentimento numa certa região do crânio, esse lugar indicará de algum modo, na sua figura, esse modo do espírito e sua particularidade. Por exemplo: muita gente por ocasião de um pensar concentrado, ou mesmo em geral, ao *pensar*, se queixa de sentir uma tensão dolorosa em algum ponto da cabeça. Assim também [os atos de] *matar, roubar, fazer poesia* etc., poderiam ser acompanhados cada um de uma sensação própria, que além disso poderia ter sua localização particular.

Essa região do cérebro, que desse modo seria mais móvel e ativa, com verossimilhança plasmaria mais a região mais próxima do crânio; ou ainda, essa região, por simpatia ou por consenso, não ficaria inerte, mas aumentaria ou diminuiria, ou se modelaria da maneira que fosse. Mas o que torna inverossímil essa hipótese é que o sentimento, em geral, é algo indeterminado; e o sentimento na cabeça, como centro, poderia ser o sentimento universal de todo o padecer. De tal modo que junto com o prurido ou dor de cabeça do ladrão, do assassino, do poeta, misturam-se outros que não podem distinguir-se entre eles, nem distinguir-se dos que se chamam puramente corpóreos. Assim como não se pode diagnosticar a doença pelo sintoma da dor de cabeça, restringindo sua significação apenas ao corporal.

335 - [*Es fällt in der Tat*] De fato, de qualquer lado que se considere a Coisa, desaparece todo o relacionamento necessário entre os lados, como também qualquer indicação a seu respeito que fale por si mesma. Se o relacionamento tem de ocorrer, resta somente como necessária uma harmonia *carente-de-conceito*, livre e preestabelecida - das determinações correspondentes dos dois lados, pois um deles *deve ser efetividade carente-de-espírito, simples coisa*.

De um lado está, pois, uma quantidade de regiões inertes do crânio, e do outro uma quantidade de propriedades espirituais: o seu número e sua determinação vão depender do estado da psicologia. Quanto mais pobre a apresentação do espírito, tanto mais facilitada a tarefa por esse lado. Quanto menos numerosas, mais delimitadas, mais fixas e ossificadas as propriedades do espírito, tanto serão mais semelhantes e comparáveis às determinações do osso mesmo. Embora essa comparação seja muito facilitada pela pobreza da representação do espírito, há sempre dos dois lados um grande número de determinações; resta para a observação a total contingência de suas relações.

Se cada um dos filhos de Israel tirasse da areia do mar - à qual todos juntos deveriam corresponder - o grão de areia que simboliza, grandes seriam a indiferença e o arbítrio do processo para atribuir a cada um seu grão. Mas não seriam maiores que os do processo que assignaria a toda capacidade da alma, a toda paixão, regiões correspondentes do crânio e conformações ósseas. E ainda deveriam ser levadas em conta todas as nuances do caráter de que costumam falar em psicologia e o conhecimento mais refinado do homem.

O crânio do assassino tem isto -, que não é órgão, nem também signo, mas esta bossa. Ora, esse assassino tem uma porção de outras propriedades, como também outras bossas e junto com as bossas tem fossas também; pode-se fazer a escolha entre bossas e fossas. E sua disposição ao homicídio pode de novo ser referida a qualquer uma das bossas ou das fossas: e essas, por sua vez, a qualquer uma das propriedades do assassino - pois ele não é essa abstração de um assassino, nem tem *uma* única bossa e *uma* única fossa.

Por conseguinte, as observações estabelecidas sobre esse ponto têm o mesmo valor que as do vendedor e da lavadeira, quando um vai à feira e a outra vai estender roupa. Vendedor e lavadeira poderiam ainda fazer a observação de que chove sempre que este vizinho passa, ou quando se comeu porco assado. Como a chuva é indiferente a essas circunstâncias, assim é indiferente para a observação *esta* determinidade do espírito com respeito a *este* determinado ser do crânio. Com efeito, dos dois objetos dessa observação, um é um seco *ser para si*, uma propriedade ossificada do espírito; o outro é um seco *ser em si*. Uma coisa tão óssea, como são ambas, é perfeitamente indiferente a todo o resto. Para a grande bossa é exatamente tão indiferente ter na sua vizinhança um assassino, quanto ao assassino ter fossa por perto.

336 - [*Es bleit allerdings*] Aliás, resta sempre *a possibilidade* de uma bossa numa região qualquer estar unida a uma qualquer propriedade, paixão etc. *Pode-se representar* o assassino com uma grande bossa aqui, nesta região do crânio, e o ladrão com uma, ali. Desse lado, a frenologia é capaz de se estender muito mais, pois até agora parece limitar-se à ligação de uma bossa com uma propriedade *no mesmo indivíduo*, de modo que esse possua ambas. Mas já a frenologia natural - pois deve haver uma frenologia dessas, como há uma fisionomia natural - ultrapassa esse limite. Não só acha que um homem finório tenha atrás da orelha uma bossa do

tamanho de um punho, mas ainda representa que a esposa infiel possua protuberâncias na testa; não na sua, mas na do marido.

Também se pode *representar* com uma forte bossa, em algum ponto do crânio, quem vive sob o mesmo teto que o assassino- ou seu vizinho, ou num âmbito mais extenso, seus concidadãos. Do mesmo modo como se pode *representar* o besouro que depois de acariciado pelo caranguejo pula sobre o jumento, e depois etc. Mas quando a *possibilidade* não se toma no sentido de possibilidade de *representação*, mas no sentido de possibilidade *interior* ou possibilidade do *conceito*, então o objeto é uma efetividade tal que é - e deve ser - uma pura coisa, sem semelhante significação que só pode ter na representação.

337 - [*Schreitet, ungeachtet*] Apesar da indiferença dos dois lados, pode o observador aplicar-se a estabelecer relações, apoiando-se em parte no princípio universal da razão de que o *exterior* é a expressão do *interior*, e, de outro, ajudando-se da analogia com os crânios animais. Esses poderão certamente ter um caráter mais simples que os crânios humanos; ao mesmo tempo, mais difícil é dizer que caráter é esse, porque não é nada fácil um homem qualquer penetrar com sua representação na natureza de um animal. Então o observador encontra, para confirmar as leis que pretende ter descoberto, uma *excelente ajuda* numa diferença que neste ponto deve necessariamente nos ocorrer.

Há que admitir, pelo menos, que o *ser* do espírito não pode ser tomado como algo simplesmente inabalado e inabalável. O homem é livre; deve-se admitir que o *ser originário* são apenas *disposições* sobre as quais o homem pode muito, ou que precisam de circunstâncias favoráveis para se desenvolverem. Vale dizer: um *ser originário* do espírito há que ser precisamente enunciado também como algo tal, que não exista como ser.

[Suponhamos que] essas observações contradigam aquilo que a alguém ocorra afirmar como lei. Se fizer bom tempo em dia de feira, ou de lavar a roupa, o vendedor e a lavadeira podem dizer que, a *rigor*, deveria chover, e que em todo o caso *está presente* a disposição [do tempo] para a chuva. Dá-se o mesmo com as observações sobre o crânio. Este indivíduo *propriamente deveria* ser assim, como diz o crânio segundo a lei: tem uma *disposição originária* que *aliás* não se desenvolveu plenamente. Essa qualidade não está *presente*, mas *deveria* estar. A *lei* e o *dever-ser* se fundam sobre a observação da chuva efetiva, e do sentido efetivo que está

nessa determinidade do crânio; porém se a *efetividade* não está presente serve, igualmente bem, a *possibilidade vazia*.

Tal possibilidade, isto é, a não-efetividade da lei estatuída, e portanto também observações que a contradizem, devem ocorrer necessariamente. E isso porque a liberdade do indivíduo e as circunstâncias favoráveis ao desenvolvimento são indiferentes quanto ao *ser* em geral [entendido] ou como interior originário, ou como exterior ossificado. E também porque o indivíduo pode ser ainda algo diverso do que é originariamente no interior; e, ainda mais, do que é como um osso.

338 - [*Wir erhalten also*] Estamos assim ante a possibilidade de que uma determinada bossa ou fossa do crânio seja tanto algo efetivo, quanto uma *disposição* apenas, na verdade indeterminada, seja para o que for. Há possibilidade de que o crânio designe algo que não é efetivo. Vemos suceder como sempre, no caso de uma má desculpa: pode servir para refutar o que queria justificar. Vemos que, pela natureza da Coisa, o 'visar' é levado a dizer - mas de modo *carente de pensamento* - o *contrário* do que tem por seguro: - a dizer que por meio deste osso se indica qualquer coisa, mas que *também*, e igualmente, *nada* se indica.

339 - [*Was der Meinung*] Nessa desculpa, o que se oferece confusamente ao próprio 'visar' é o pensamento verdadeiro que justamente o destrói: [o pensamento] de que o *ser* como tal, em geral, não é a verdade do espírito. Como a disposição já é um *ser originário*, que nenhuma participação tem na atividade do espírito, também o osso, de seu lado, é algo exatamente assim. Sem a atividade espiritual, o essente é para a consciência uma coisa, e não sua essência; é tão pouco sua essência, que é antes, o contrário: a consciência só é *efetiva* para si através da negação e da abolição de semelhante ser.

Sob esse aspecto, deve-se ver, como renegação total da razão, fazer passar um osso como o *ser-ai efetivo* da consciência. Ora, é isso que se faz quando se considera o crânio como o exterior do espírito, já que o exterior é justamente a efetividade essente. De nada serve *dizer* que desse exterior *apenas* se conclui o interior, o qual *é algo diverso*; que o exterior não é o interior mesmo, mas só sua *expressão*. Com efeito, em sua relação recíproca, do lado do interior recai a determinação da efetividade *que se pensa e é pensada*, mas do lado do exterior a determinação *da efetividade essente*. Assim, quando se diz a um homem: "Tu (teu interior) és

isto *porque* teu *osso* é assim constituído", isso não significa outra coisa que: "Eu tomo um osso por *tua efetividade*".

A réplica a semelhante julgamento, mencionada a propósito da fisionomia, deve servir aqui: um tapa pode mudar o aspecto das partes *moles*, e lhes imprimir um deslocamento, demonstrando somente que não são um verdadeiro *Em-si*, e ainda menos a efetividade do espírito. Aqui, a rigor, a réplica deveria ir até a quebrar o crânio de quem julga assim, para lhe mostrar, de uma maneira tão grossa como sua sabedoria, que um osso não é para o homem nada de *Em-si*, e muito menos *sua* verdadeira efetividade.

340 - [*Das rohe Instinkt*] O instinto tosco da razão consciente-de-si rejeitará, sem mais, uma tal frenologia. Rejeitará também esse outro instinto observador da razão, que chegando até o vislumbre do *conhecer* o entendeu de maneira carente-de-espírito: de que "o exterior é a expressão do interior". Mas às vezes, quanto pior é o pensamento, menos aparece onde está exatamente sua falha, e mais difícil é isolá-la. Diz-se que o pensamento é tanto pior quanto mais pura e vazia é a abstração que vale por sua essência. Porém a oposição de que aqui se trata tem por membros a individualidade consciente-de-si, e a abstração da exterioridade totalmente convertida em coisa: aquele ser interior do espírito, entendido como um ser fixo, carente de espírito, oposto precisamente a tal ser.

Mas assim sendo, parece ter a razão observadora atingido sua culminância, a partir da qual deve abandonar-se a si mesma e fazer reviravolta. Com efeito, só o que é totalmente mau tem em si a necessidade imediata de se converter. Pode-se dizer assim do povo judaico que é e foi mais reprovado por se encontrar imediatamente defronte da porta da salvação. O que esse povo deveria ser em si e para si, essa essência ativa, ele não é para si, mas a transfere para além de si. Por essa extrusão, ele se *possibilita* um ser-aí superior, no qual vai poder recuperar seu objeto. Um ser-aí mais elevado do que teria, caso houvesse permanecido dentro da imediatez do ser.

Com efeito, o espírito é tanto maior, quanto maior é a oposição da qual retorna a si mesmo. O espírito se faz essa oposição no supracumir de sua unidade imediata, e na extrusão de seu ser-para-si. Só que se uma tal consciência não se reflete, o meio-termo onde permanece é o vazio sem salvação, pois o que deveria preenchê-lo tornou-se um extremo solidificado. Assim, essa última etapa da razão observadora é a pior de todas; mas, por isso, sua reversão é necessária.

341 - [*Denn die Übersicht*] Lançando um olhar retrospectivo sobre a série de relações consideradas até agora, e que constituem o conteúdo e o objeto da observação, vemos que:

[1] No *primeiro modo*, o ser *sensível desvanece* já na observação da natureza inorgânica. Os momentos de suas relações apresentam-se como puras abstrações e como conceitos simples, que deveriam estar firmemente unidos ao ser-aí das coisas; mas esse se perdeu, de forma que o momento se mostra como puro movimento ou como universal. Esse processo livre, completo em si mesmo, conserva a significação de algo objetivo: mas agora vem à cena como um *Uno*. No processo do inorgânico, o Uno é o interior inexistente; e inversamente, o [processo] existente como Uno é o orgânico.

[2] O Uno, enquanto ser-para-si ou essência negativa, defronta o universal, esquiva-se dele, e permanece livre para si. Desse modo o conceito, realizado somente no elemento da singularização absoluta, não encontra na existência do orgânico sua expressão autêntica, que [seria] a de estar ali *como universal*; porém permanece um exterior, ou, - o que é o mesmo - um *interior* da natureza orgânica.

[3] O processo orgânico é livre somente *em si*, mas não *para si mesmo*; o ser-para-si de sua liberdade emerge no *fim*; *existe* como uma outra essência, como uma sabedoria sua consciente-de-si que está fora desse processo. Volta-se pois a razão observadora para essa sabedoria, para o espírito, para o conceito existindo como universalidade ou fim existindo como fim; de agora em diante sua própria essência é seu objeto.

342 - [*Sie wendet sich*] Volta-se primeiro [a razão observadora] para a pureza do objeto; mas sendo ela o apreender desse objeto como um objeto essente, movendo-se em suas diferenças - suas *leis do pensamento* se tornam relações do permanente com o permanente. Ora, como o conteúdo dessas leis são apenas momentos, elas se perdem no Uno da consciência-de-si.

Esse novo objeto, tomado igualmente como algo *essente*, é a consciência-de-si *singular e contingente*; mantém-se, pois, a observação dentro do espírito 'visado' e da relação contingente entre uma efetividade consciente e uma efetividade inconsciente. Em si mesmo, o [objeto em questão] é só a necessidade desse relacionamento; a observação, portanto, ainda o abraça mais estreitamente, e compara sua efetividade querente e operante com sua efetividade em si mesma refletida e contemplativa que por sua vez é também objetiva.

Embora esse exterior seja na verdade uma linguagem do indivíduo, que ele possui em si mesmo, é ao mesmo tempo, enquanto signo, algo indiferente ao conteúdo que deveria significar; como o que põe para si mesmo o signo é indiferente quanto a ele.

343 - [Von dieser wandelbaren] Por isso a observação retrocede dessa linguagem mutável ao *ser fixo* e enuncia, segundo seu conceito próprio, que a exterioridade - não como órgão, nem como linguagem, ou signo, mas como *coisa morta* - é a efetividade exterior e imediata do espírito. O que fora supressumido pela primeiríssima observação da natureza inorgânica - a saber, que o conceito deveria estar presente como coisa - é restaurado por essa última modalidade da observação, que assim faz da efetividade do próprio espírito uma coisa, ou, exprimindo inversamente, dá ao ser morto a significação do espírito.

Sendo assim, a observação chegou ao ponto em que enuncia o que era nosso conceito sobre ela - a saber, que a certeza da razão busca a si mesma como efetividade objetiva. Certamente, com isso não se quer dizer que o espírito, representado por um crânio, seja enunciado como coisa. Nenhum materialismo - como se diz - está implicado nesse pensamento, ao contrário, o espírito deve ser algo diverso deste osso. Porém [a expressão] "o espírito é", não significa senão que "o espírito é uma coisa".

Se o *ser* como tal - ou o ser-coisa - é atribuído como predicado ao espírito, a verdadeira expressão disso é, pois, que o espírito é algo como *um osso*. Portanto deve ser visto como da maior importância que se tenha encontrado a verdadeira expressão de que do espírito foi dito simplesmente: "*ele é*". Aliás, quando se diz do espírito: "e/e é", "tem *um ser*", "é uma *coisa*"; uma *efetividade* singular - não se 'visa' com isso algo que se possa ver ou tomar na mão, ou nele tropeçar etc. Contudo se *diz* uma coisa dessas: o que na verdade é dito, se exprime [na proposição de] que "o *ser do espírito é um osso*".

344 - [Dies Resultat] Esse resultado tem agora uma dupla significação: primeiro sua significação verdadeira, enquanto é um complemento do resultado do movimento anterior da consciência-de-si. A consciência-de-si infeliz se extrusava de sua independência e lutava para converter seu *ser-para-si* numa *coisa*. Retrocedia, com isso, da consciência-de-si à consciência, - isto é, à consciência para a qual o objeto é um *ser*, uma *coisa*. Mas o que é coisa é a consciência-de-si; ela é assim a unidade do Eu e do ser, a *categoria*. Quando o objeto é determinado desse modo para a consciência,

ela tem razão. A consciência, como também a consciência-de-si, é em si propriamente razão: mas só se pode dizer que *tem* razão a propósito da consciência para a qual o objeto se determinou como categoria. Contudo é ainda diferente disso o saber [do] que é a razão.

A categoria que é a unidade *imediatez* do *ser* e do *Seu* deve percorrer as duas formas; e a consciência observadora é justamente aquela à qual a categoria se apresenta sob a forma de *ser*. Em seu resultado, essa consciência enuncia como proposição aquilo de que é *certeza* inconsciente, a proposição que está contida no conceito da razão: é o *juízo infinito*, segundo o qual o *Si* é uma coisa - um juízo que se suprassume a si mesmo. Através desse resultado, pois, acrescenta-se à categoria esta determinação de que ela é essa oposição que se suprassume. A categoria *pura*, que para a consciência está na forma do *ser* ou da *imediatez*, é o objeto ainda *não-mediatizado*, apenas *presente*; e a consciência é justamente assim um comportamento não-mediatizado.

O momento daquele juízo infinito é a passagem da *imediatez* para a mediação ou *negatividade*. O objeto presente é, por conseguinte, determinado como um negativo; porém a consciência é determinada como consciência-de-si perante ele. Ou seja: a categoria, que tinha percorrido a forma do *ser* no observar, é posta agora na forma do *ser-para-si*; a consciência já não quer *encontrar-se imediatamente*, mas produzir-se a si mesma mediante sua atividade. É *ela mesma* para o si o fim de seu agir - como [antes] no observar só lidava com as coisas.

345 - [Die andere Bedeutung] A outra significação do resultado já foi considerada; é a do observar carente-de-conceito, que não sabe entender-se nem designar-se a não ser designando friamente um osso como *efetividade de* consciência-de-si. E um osso como se encontra enquanto coisa sensível, que ao mesmo tempo não perde sua objetividade para a consciência. Tal observar não possui nenhuma consciência clara do que diz, e não apreende sua proposição na determinidade de seu sujeito e predicado, e da relação dos dois; e menos ainda, no sentido do juízo infinito - que a si mesmo se dissolve - e no sentido do conceito.

Assim, por uma mais profunda consciência-de-si do espírito, que aqui aparece como uma certa honestidade natural, o observar prefere esconder de si mesmo a ignomínia de um pensamento nu, carente-de-conceito, que toma um osso pela efetividade da consciência-de-si. Maquia esse pensamento com a mesma carência-de-

pensamento, misturando relações variadas de causa e efeito, de signo, de órgão etc, que aqui não tem nenhum sentido - dissimulando dessa maneira, por distinções que delas derivam, o chocante dessa proposição.

346- [*Gehirnfibern und dergleichen*] Fibras cerebrais e coisas semelhantes, consideradas como o ser do espírito, já são uma efetividade pensada, apenas hipotética; mas não a efetividade *ai-essente*, sentida e vista: não são a efetividade verdadeira. Quando as fibras *ai estão*, quando se vêem, são objetos mortos, e assim não valem mais como o ser do espírito. Mas a objetividade propriamente dita deve ser uma objetividade *mediata, sensível*, de modo que o espírito seja posto como efetivo nessa objetividade morta; pois o osso é o morto, enquanto está no próprio vivente.

O conceito dessa representação é que a razão *mesma* é para si toda a *coisidade*, inclusive a *coisidade puramente objetiva*. Mas a razão é isso no *conceito*, ou seja, somente o conceito é sua verdade. Quanto mais puro é o próprio conceito, mais se degrada em sua vã representação, se o seu conteúdo não for tomado como conceito mas como representação. Quando o juízo que a si mesmo suprassume não é tomado com a consciência dessa infinidade que é a sua - mas como uma proposição permanente, e como um juízo em que sujeito e predicado valem cada um para si - então o Si é fixado como Si, e a coisa como coisa. Na verdade, um deve ser o outro.

A razão - essencialmente conceito - é cindida imediatamente em si mesma e em seu contrário; uma oposição que, justamente por isso, também é imediatamente suprassumida. Mas ao oferecer-se desse modo como sendo ela mesma e o seu contrário, é mantida firmemente nesse momento totalmente singular desse desintegrar-se, e apreendida irracionalmente. Quanto mais puros os seus momentos, tanto mais chocante é a manifestação desse conteúdo, o qual ou é somente para a consciência ou então é anunciado ingenuamente por ela.

Aprofundeza que o espírito tira do interior para fora, mas que só leva até sua *consciência representativa* e ali a larga, como também a *ignorância* de tal consciência sobre o que diz são a mesma conexão do sublime e do ínfimo, que no organismo vivo a natureza exprime ingenuamente, na combinação do órgão de sua maior perfeição - o da geração - com o aparelho urinário. O juízo infinito, como infinito, seria a perfeição da vida compreendendo-se a si mesma.

Mas a consciência da vida comporta-se como o urinar, ao permanecer na representação.

- B -

A EFETIVAÇÃO DA CONSCIÊNCIA-DE-SI RACIONAL ATRAVÉS DE SI MESMA [A RAZÃO ATIVA]

347 - [*Das Selbstbewusstsein*] A consciência-de-si encontra a coisa como a si, e a si como coisa, quer dizer: *é para ela* que essa consciência é *em si* efetividade objetiva. Não é mais a *certeza imediata* de ser toda a realidade; mas é uma *certeza* tal, que o imediato tem para ela a forma de um suprassumido, de modo que sua *objetividade* só vale como superfície, cujo interior e essência é a *própria consciência-de-si*.

Assim sendo, o objeto a que ela se refere positivamente é uma consciência-de-si; um objeto que está na forma da *coisidade*, isto é, um objeto *independente*. No entanto, a consciência-de-si tem a certeza de que esse objeto independente não lhe é nada de estranho, pois sabe que por ele é reconhecida *em si*. Ela então é o *espírito*, que tem a *certeza*, de ter sua unidade consigo mesmo na duplicação de sua consciência-de-si e na independência das duas consciências-de-si [daí resultantes]. Essa certeza agora tem de elevar-se à verdade, para a consciência-de-si: o que para ela vale como sendo *em si*, e em sua certeza *interior*, deve entrar na sua consciência e vir-a-ser *para ela*.

348-[*Was die allgemeinen*] Comparando o caminho até aqui percorrido, já se pode caracterizar as estações universais dessa efetivação em geral. A saber: assim como a razão observadora repetira no elemento da categoria o movimento da *consciência*, isto é, a *certeza* sensível, a percepção e o entendimento, - assim também esta razão [ativa] percorrerá de novo o duplo movimento da *consciência-de-si*, e da independência passará à sua liberdade.

De início, essa razão ativa só está consciente de si mesma como de um indivíduo, e enquanto tal deve exigir e produzir sua efetividade em outro. Mas depois, ao elevar sua consciência à universalidade, torna-se razão *universal*, e o indivíduo é consciente de si como razão, como algo já reconhecido em si e para si, que unifica em sua pura consciência toda a consciência-de-si. É a essência espiritual simples que, ao chegar à [luz da] consciência é, ao mesmo tempo, *substância real*; para dentro dela retornam, como

a seu fundamento, todas as formas anteriores, que assim, em relação a ela, são momentos singulares simples de seu vir-a-ser. Os momentos se desprendem, sem dúvida, e aparentam formas próprias; mas de fato só têm *ser-ai* e *efetividade* sustentados pelo fundamento; e só têm *verdade* à medida que nele estão e permanecem.

349 - [*Nehmen wir dieses*] Tomemos em sua realidade essa meta [alcançada]: o conceito, que já surgiu para *nós* - isto é, a consciência-de-si reconhecida, que tem em outra consciência-de-si livre a certeza de si mesma, e aí precisamente encontra sua verdade. Destaquemos esse espírito ainda interior como substância já amadurecida em seu ser-aí. O que vemos patentear-se nesse conceito é o *reino da eticidade*.

Com efeito, esse reino não é outra coisa que a absoluta *unidade* espiritual dos indivíduos em sua *efetividade* independente. É uma consciência-de-si universal em si, que é tão efetiva em uma outra consciência, que essa tem perfeita independência - ou seja, é uma coisa para ela. [Tão efetiva] que justamente nessa independência está cônica da sua *unidade* com a outra, e só nessa unidade com tal essência objetiva é consciência-de-si.

Essa *substância* ética, na *abstração da universalidade*, é apenas lei *pensada*; mas, não menos imediatamente, é a consciência-de-si efetiva ou o *etos*. Inversamente, a consciência *singular* só é esse Uno essente porque em sua própria singularidade está cônica da consciência universal, como de seu [próprio] ser: porque seu agir e seu ser aí são o *etos* universal.

350 - [*In dem Leben*] É na vida de um povo que o conceito tem de fato, a efetivação da razão consciente-de-si e sua realidade consumada: ao intuir, na independência do *Outro*, a perfeita unidade com ele; ou seja, ao ter por objeto, como meu *ser-para-mim*, essa livre *coisidade* de um outro, por mim descoberta - que é o negativo de mim mesmo.

A razão está presente como fluida *substância* universal, como imutável *coisidade* simples, que igualmente se refrata em múltiplas essências completamente independentes, como a luz nas estrelas, em seus inúmeros pontos rutilantes. Em seu absoluto ser-para-si, tais essências não só *em si* se dissolvem na substância independente simples, mas ainda são *para si mesmas*; cônicas de serem tais essências simples singulares, porque sacrificam sua singularidade e porque essa substância universal é sua alma e essência. Do mesmo modo, esse universal é, por sua vez, o *agir* dessas essências como singulares; ou a obra por elas produzida.

351 - [*Das rein einzelne*] O agir e o atarefar-se *puramente singulares* do indivíduo referem-se às necessidades que possui como ser-natural, quer dizer, como *singularidade essente*. Graças ao meio universal que sustem o indivíduo, graças à *força* de todo o povo, sucede que suas funções inferiores não sejam anuladas, mas tenham efetividade.

Na substância universal, porém, o indivíduo não só tem essa forma da *subsistência* de seu agir em geral, mas também *seu conteúdo*. O que ele faz, é o gênio universal, o *etos* de todos. Esse conteúdo, enquanto se singulariza completamente, está em sua efetividade encerrada nos limites do agir de todos. O *trabalho* do indivíduo para [prover a] suas necessidades, é tanto satisfação das necessidades alheias quanto das próprias; e o indivíduo só obtém a satisfação de suas necessidades mediante o trabalho dos outros.

Assim como o singular, em seu trabalho *singular*, já realiza *inconscientemente* um trabalho *universal*, assim também realiza agora o [trabalho] universal como seu objeto *consciente*: torna-se sua obra o todo *como todo*, pelo qual se sacrifica, e por isso mesmo dele se recebe de volta. Nada há aqui que não seja recíproco, nada em que a independência do indivíduo não se atribua sua significação *positiva* - a de ser para si - na dissolução de seu ser-para-si e na *negação* de si mesmo. Essa unidade do ser para outro - ou do fazer-se coisa - com o ser-para-si, essa substância universal fala sua *linguagem universal* nos costumes e nas leis de seu povo.

No entanto, essa imutável essência não é outra coisa que a expressão da individualidade singular que aparenta ser-lhe oposta. As leis exprimem o que cada indivíduo *é e faz*; o indivíduo não as conhece somente como sua coisidade objetiva *universal*, mas também nela se reconhece, ou: [conhece-a] como *singularizada* em sua própria individualidade, e na de cada um de seus concidadãos. Assim, no espírito universal, tem cada um a certeza de si mesmo - a certeza de não encontrar, na efetividade essente, outra coisa que a si mesmo. Cada um está tão certo dos outros quanto de si mesmo.

Vejo em todos eles que, para si mesmos, são apenas esta essência independente, como Eu sou. Neles vejo a livre unidade com os outros, de modo que essa unidade é através dos Outros como é através de mim.

Vejo-os como me vejo, e me vejo como os vejo.

352 - [*In einem freien Volke*] Por conseguinte, em um povo livre, a razão em verdade está efetivada: é o espírito vivo presente.

Nela, o indivíduo não apenas encontra seu *destino*, isto é, sua essência universal e singular expressa e dada como coisidade, senão que ele mesmo é tal essência e alcançou também seu destino. Por isso os homens mais sábios da Antigüidade fizeram esta máxima: que *a sabedoria e a virtude consistem em viver de acordo com os costumes de seu povo*.

353 - [Aus diesen Glücke] Mas a consciência-de-si, que de início só era espírito *imediatamente e segundo o conceito*, saiu dessa felicidade que consiste em ter alcançado seu destino e em viver nele. Ou, então: ainda não alcançou sua felicidade. Pode-se dizer igualmente uma coisa como a outra: [começemos pela primeira alternativa].

354 - [Die Vernunft muss] A razão tem de sair dessa felicidade, pois somente *em si*, ou *imediatamente*, a vida de um povo livre é a *eticidade real*. Ou seja: é uma eticidade *essente*, e por isso esse espírito universal é, *ele* mesmo, um espírito singular. A totalidade dos costumes e das leis é uma substância ética *determinada*, que só se despoja da limitação no momento superior, a saber, *a consciência a respeito de sua essência*. Somente nesse conhecer tem sua verdade absoluta, mas não imediatamente em seu ser; pois, neste, a substância ética é, por uma parte, uma substância limitada, e, por outra, é a limitação absoluta justamente porque o espírito está na forma de *ser*.

355 - [Ferner ist daher] Além disso, a consciência *singular*, tendo sua existência imediatamente na eticidade real ou no povo, é uma confiança maciça, para a qual o espírito ainda não se dissociou em seus momentos *abstratos*, e portanto essa consciência ainda não sabe que é a *pura singularidade para si*. Mas quando chega a esse pensamento - como tem que ser - então essa unidade *mediata* com o espírito, ou seu *ser nele*, sua confiança está perdida. *Isolada* para si, agora a consciência singular é para si a essência; não mais o espírito universal.

O momento dessa *singularidade da consciência-de-si* está, sem dúvida, dentro do próprio espírito universal, mas somente como uma grandeza evanescente - a qual, do mesmo modo que surge para si, também se dissolve nele imediatamente; e chega à consciência como confiança apenas. Cada momento, sendo momento da essência, deve chegar a apresentar-se como essência. Ora, quando o momento é assim fixado, o indivíduo se enfrenta com as leis e os costumes; que são só um pensamento sem essencialidade

absoluta, uma teoria abstrata sem efetividade. Mas o indivíduo é para si, como este Eu, a verdade viva.

356 - [Oder das Selbstbewusstsein] Ou então [na outra alternativa] a consciência-de-si *ainda não alcançou essa felicidade* de ser substância ética, o espírito de um povo. Pois ao retornar da observação, inicialmente o espírito enquanto tal ainda não se efetivou por si mesmo: foi posto somente como essência *interior* ou como abstração. Ou seja: de início, o espírito é *imediatamente* apenas. Mas sendo de modo imediato, o espírito é *singular*: é a consciência prática que avança para dentro do mundo por ela descoberto, a fim de duplicar-se nessa determinidade de um singular; para produzir-se como um isto, como uma réplica essente de si mesmo; para tornar-se consciente dessa unidade de sua efetividade com a essência objetiva.

A consciência prática tem a *certeza* dessa unidade; dá por válido que já está presente *em-si* essa unidade, ou essa harmonia de si e da coisidade. Mas [tem *certeza* também] que essa unidade só deve vir-a-ser *para essa consciência* mediante ela mesma, ou, que seu fazer é igualmente o *encontrar* dessa unidade. Ora, essa unidade se chama felicidade; por isso o indivíduo é enviado por seu espírito ao mundo *para buscar sua felicidade*.

357-[Wenn also die] Para nós, a verdade dessa consciência-de-si racional é a substância ética; no entanto, para ela, aqui está somente o começo de sua experiência ética do mundo. Segundo a alternativa de que a consciência ainda não chegou à substância ética, esse movimento impele em sua direção. O que nessa substância se suprassume, são os momentos singulares que valem como isolados para a consciência-de-si. Têm a forma de um querer imediato, ou de um *impulso natural* que alcança sua satisfação; essa, por sua vez, é o conteúdo de um novo impulso. Porém de acordo com a alternativa, de que a consciência de si perdeu a felicidade de estar na substância, estão esses impulsos naturais unidos à consciência de seu fim, como o verdadeiro destino e essencialidade. A substância ética é rebaixada a predicado carente-de-si, cujos sujeitos vivos são os indivíduos que através de si mesmos têm de implementar sua universalidade, e, por própria conta, cuidar de seu destino.

Na alternativa [de que o reino da eticidade está por alcançar], essas figuras da consciência são o vir-a-ser da substância ética e a antecedem. Na alternativa [de que esse reino já foi encontrado e perdido], tais figuras vêm depois, e revelam à consciência-de-si qual

o seu destino. Na primeira alternativa, a imediatez ou a rudeza dos impulsos se perdem no movimento em que se põe à prova qual é a sua verdade; e seu conteúdo sobe a um nível superior. Mas na segunda alternativa, o que se perde é a falsa representação da consciência que coloca nesses impulsos seu destino. Na primeira, o *fim* que os impulsos alcançam é a substância ética imediata; na segunda, porém, é a consciência dessa substância, e, justamente, uma consciência que sabe a substância como sua própria essência. Desse modo, seria esse movimento o vir-a-ser da moralidade: uma figura mais elevada que a anterior.

Essas figuras, porém, ao mesmo tempo só constituem *um* lado do vir-a-ser da moralidade - o que incide no *ser-para-si*, ou um lado em que a consciência suprassume os seus *fins*; não o aspecto conforme o qual a moralidade jorra da substância mesma. Como esses momentos não podem ainda ter a significação de serem erigidos em fim - em oposição à eticidade perdida - valem pois aqui segundo o seu conteúdo espontâneo, e o fim para o qual impellem é a substância ética.

Entretanto, por adequar-se melhor a nossos tempos a forma em que se manifestam esses momentos quando a consciência, tendo perdido sua vida ética, de novo a procura repetindo aquelas formas - podem representar-se melhor tais momentos segundo os exprime essa alternativa.

358 - [*Das Selbstbewusstsein*] A consciência-de-si, que de início é somente o conceito do espírito, toma esse caminho com a determinidade de ser para si a essência como espírito singular. Seu fim é, pois, dar-se a efetivação como espírito singular - e como singular, desfrutar-se nessa efetivação.

359 - [*In der Bestimmung*] Na determinação de ser, para si, a essência como algo *para-si-essente*, a consciência-de-si é a *negatividade* do Outro. Assim, ela mesma, em sua consciência, surge como o positivo em contraste com alguma coisa que sem dúvida é, mas que para ela tem a significação de algo não em si essente. Aparece a consciência cindida entre essa efetividade encontrada e o *fim* que implementa através do suprassumir da efetividade, e, antes, faz dele efetividade em lugar dessa.

Mas seu primeiro fim é seu *ser-para-si* imediato e abstrato, ou seja: é intuir-se como *este singular* em um outro, ou intuir outra consciência-de-si como a si mesma. A experiência do que é a verdade desse fim eleva mais alto a consciência-de-si. A partir de agora é fim para si, enquanto ao mesmo tempo é *universal* e tem a

lei imediatamente nela. Mas no cumprimento dessa *lei* de seu *coração* faz a experiência de que a essência *singular* aqui não pode manter-se, já que o bem só pode efetuar-se através do sacrifício do singular; e a consciência-de-si torna-se *virtude*.

A experiência que a virtude faz só pode ser isto: seu fim já foi conseguido em si; a felicidade se encontra no agir, imediatamente; e o agir mesmo é o bem. O conceito de toda essa esfera, a saber, que a coisidade é o *ser-para-si* do espírito, vem-a-ser no seu movimento para a consciência-de-si. Por isso, quando encontrou esse conceito, ela é, para si, realidade, como individualidade que imediatamente se exprime, e não encontra mais nenhuma resistência em uma efetividade oposta; individualidade para a qual somente esse exprimir mesmo é objeto e fim.

a. O PRAZER E A NECESSIDADE

360 - [*Das Selbstbewusstsein*] A consciência-de-si que é para si, em geral, a *realidade*, tem nela mesma seu objeto. Mas o tem como um objeto que primeiro é só *para si*, e não é ainda essente. O *ser* a defronta como uma efetividade outra que a sua; e mediante a implementação de seu ser-para-si vai rumo ao [objetivo de] intuir-se como outra essência independente. *Esse primeiro fim* consiste em tornar-se consciente-de-si como essência singular em outra consciência-de-si, ou em reduzir essa outra a si mesma; ela tem a certeza que *em-si* esse outro já é ela mesma.

Na medida em que tal consciência se eleva da substância ética e do ser calmo do pensamento, ao seu *ser-para-si*, deixou para trás a lei do etos, e do ser-aí, os conhecimentos da observação e a teoria. Ficou tudo para trás - como uma sombra cinza evanescente. Com efeito, esse saber é, antes, o saber de algo que tem outro ser-para-si e outra efetividade que não os da consciência-de-si. Nele não penetrou o espírito da universalidade do saber e do agir, espírito de celeste aparência, em que silenciam a sensação e o gozo da singularidade, e sim o espírito da terra, para o qual somente o ser que é a efetividade da consciência singular vale como verdadeira efetividade. [Como o Dr. Fausto de Goethe],

Despreza intelecto e ciência
- supremos dons dos homens -
entregou-se ao demônio
e deve ir para o inferno.

361 - [Es stürzt also] Lança-se, pois, à vida e leva à plena realização a individualidade pura na qual emerge a consciência-de-si. Mais do que produzir para si sua felicidade, imediatamente a colhe e desfruta. As sombras da ciência, das leis e dos princípios que se interpõem entre ela e a sua própria efetividade, desvanecem como névoa sem-vida, incapaz de acolher a consciência-de-si com a certeza de sua realidade. Ela então toma a vida como se colhe um fruto maduro; e que, do modo como se oferece à mão, essa o agarra.

362 - [Sein Tun ist nur] Seu agir é um agir do *desejo* somente segundo um dos momentos. Não procede à eliminação da essência objetiva toda, mas só da forma de seu ser-outro ou de sua independência, que é uma aparência carente-de-essência; porque, em-si, vale para a consciência-de-si, como a mesma essência; - ou como sua ipseidade [Selbstheit].

O elemento, em que o desejo e o seu oposto subsistem independentes e indiferentes um ao outro, é o *ser-aí vivo*. O gozo do desejo o suprassume na medida em que convém a seu objeto. Mas aqui o elemento que confere aos dois uma efetividade separada é, antes, a categoria: um ser que é essencialmente um *representado*. É portanto a *consciência* da independência [que os mantém separados] - seja a consciência somente natural seja a consciência cultivada em um sistema de leis.

Para a consciência-de-si, que sabe o outro como *sua própria* ipseidade, tal separação não é em si. Chega pois ao gozo do *prazer*, à consciência de sua própria efetivação em uma consciência que se manifesta como independente, ou na intuição da unidade das duas consciências-de-si independentes. Alcança seu fim, mas ali experimenta justamente o que é a verdade desse fim. Concebe-se a si mesma como *esta* essência *singular para-si-essente*. Porém a efetivação desse fim é por sua vez o suprassumir dele, já que a consciência-de-si não se toma objeto como *este singular*, mas sim como *unidade* de si mesma e de outra consciência-de-si - por isso, como singular suprassumido ou como *universal*.

363 - [Die genossene Lust] O prazer desfrutado possui, de certo, a significação positiva de ter vindo-a-ser si *mesmo* como consciência-de-si objetiva; mas igualmente, a negativa de ter suprassumido a *si mesmo*. Ora, como a consciência-de-si só concebia sua efetivação naquela significação [positiva], sua experiência entra em sua consciência como contradição. Ali vê aniquilada pela *essência* negativa a efetividade, que alcançara, de sua singularidade; embora carente-de-efetividade, a essência negativa vazia a defronta

e é a potência que a devora. Tal essência outra coisa não é que o *conceito* do que essa individualidade é em si; individualidade essa que ainda é a mais pobre figura do espírito que se efetiva, pois é somente, para si, a *abstração da razão*, ou a *imediatez da unidade do ser-para-si* e do *ser-em-si*; portanto, sua essência é só a categoria *abstrata*.

No entanto, não tem mais a forma do ser *simples imediato*, como [ocorria] no espírito observador, onde o *ser abstrato* - posto como algo estranho - é a *coisidade* em geral. Agora entraram nessa coisidade o *ser-para-si* e a mediação. Portanto surge aqui a coisidade como o *círculo* cujo conteúdo é a pura relação desenvolvida das essencialidades simples. A efetivação, que essa individualidade conseguiu, não consiste, pois, em outra coisa que em ter projetado esse *círculo de abstrações*, desde o confinamento da simples consciência-de-si para dentro do elemento do *ser-para-ela*, ou da expansão objetiva.

O que se toma, pois, no prazer desfrutado, *objeto* da consciência-de-si como sua essência, é a expansão dessas essencialidades vazias - da pura unidade, da pura diferença e de sua relação. Além disso, o objeto que a individualidade experimenta como sua *essência* não tem conteúdo nenhum. E o que se chama *necessidade*-, com efeito, *necessidade*, *destino* etc, são justamente uma coisa que ninguém sabe dizer *o que faz*, quais suas leis determinadas e seu conteúdo positivo. Porque é o conceito absoluto intuído como *ser*, a *relação* simples e vazia, mas irresistível e imperturbável, cuja obra é apenas o nada da singularidade.

A necessidade é essa *conexão firme*, porque as coisas conectadas são essencialidades puras, ou abstrações vazias: unidade, diferença e relação são categorias; cada uma delas nada é em si e para si, mas só em relação ao seu contrário; portanto não podem separar-se uma da outra. E através de seu *conceito* que mutuamente se referem, pois as categorias são os conceitos puros mesmos: essa *relação absoluta* e esse movimento abstrato constituem a necessidade. A individualidade somente singular, que só tem, de início, o puro conceito de razão por seu conteúdo, em vez de precipitar-se da teoria morta para a vida, o que fez foi jogar-se na consciência de sua própria carência-de-vida, e só participa de si como necessidade vazia e alheia - como efetividade *morta*.

364 - [Der Übergang] A passagem se efetua da forma do *Uno* para a forma da *universalidade*; de uma abstração absoluta para outra; do fim do puro *ser-para-si*, que rejeitou a comunidade com

outros, para o contrário *puro*, que é por isso o *ser-em-si* igualmente abstrato.

Isto se manifesta assim: o indivíduo somente foi ao chão, e a absoluta dureza da singularidade se espatifa em contacto com a efetividade, igualmente dura e contínua.

Ora, enquanto o indivíduo como consciência é a unidade de si mesmo e de seu contrário, essa queda no chão é ainda para ele; como também seu fim e sua efetivação, e igualmente a contradição entre o que *para ele* era essência, e o que a essência é em *si*. O indivíduo experimenta o duplo sentido subjacente no que fazia, isto é: *ter levado sua vida*; levava a vida, mas o que encontrava era, antes, a morte.

365 - [*Dleses Übergang*] Essa *passagem* de seu ser vivo para a necessidade sem-vida se lhe manifesta, pois, como uma inversão, que por nada é mediatizada. O mediador deveria ser algo em que os dois lados fossem um [só] - portanto, a consciência que conhecesse um momento no outro: - seu fim e agir no destino, e seu destino no seu fim a agir; *sua essência própria* nessa *necessidade*. Porém essa unidade é para essa consciência justamente o prazer mesmo, ou o sentimento *singular simples*. A passagem do momento desse seu fim ao momento de sua essência verdadeira é para ela um puro salto no oposto, pois esses momentos não estão contidos e ligados no sentimento, mas só no puro Si, que é um universal ou o pensar.

Assim, por meio da experiência - em que sua verdade deveria vir-a-ser para ela - a consciência tomou-se, antes, um enigma para si mesma: as conseqüências de seus atos não são, para ela, atos seus; o que lhe acontece não é, *para ela*, a experiência do que é *em si*; a passagem não é uma simples mudança-de-forma do mesmo conteúdo e essência, ora representado como essência e conteúdo da consciência, ora como objeto ou essência *intuída* de si mesma. A *necessidade abstrata* vale portanto como *potência da universalidade*, [uma potência] apenas negativa e não-concebida, contra a qual a individualidade se despedaça.

366 - [*Bis hierher*] Até este ponto chega a manifestação dessa figura da consciência-de-si; o último momento de sua existência é o pensamento de sua perda na necessidade, ou o pensamento dela mesma como uma essência absolutamente *estranha* a si. A consciência-de-si porém sobreviveu, *em si*, a essa perda: pois essa necessidade ou a universalidade pura é *sua* essência *própria*. Essa

reflexão da consciência sobre si mesma, [que faz] saber a necessidade *como Si*, é uma nova figura sua.

b. A LEI DO CORAÇÃO E O DELÍRIO DA PRESUNÇÃO

367 - [*Was die Notwendigkeit*] O que seja, na verdade, a necessidade na consciência-de-si, [aparece claro] nesta sua nova figura: a necessidade é a [própria] consciência-de-si, que nessa figura é para si como o necessário: sabe que tem em si *imediatamente o universal* ou a *lei*. A lei, devido a essa determinação de estar *imediatamente* no ser-para-si da consciência, chama-se *lei do coração*. Essa figura, enquanto *singularidade*, é *para si* essência - como a anterior; porém é mais rica, por ter a determinação pela qual seu *ser-para-si* vale como necessário ou universal.

368 - [*Das Gesetz also*] Assim, a lei, que é imediatamente a própria da consciência-de-si, ou um coração - mas um coração que tem nele uma lei -, é o *fim* que essa consciência vai efetivar. Resta ver se sua efetivação corresponde a tal conceito, e se nela a consciência-de-si experimentará essa lei sua como [sendo] a essência.

369 - [*Diesem Herzen*] Frente a esse coração está uma efetividade; pois dentro do coração a lei primeiro é somente *para si*, ainda não se efetivou, e por isso é também algo *outro* que o conceito. Determina-se esse Outro, portanto, como uma efetividade - que é o oposto do que se tem de efetivar - e sendo assim é a *contradição entre a lei e a singularidade*. De um lado, pois, essa efetividade é uma lei, pela qual a individualidade singular é oprimida: uma violenta ordem do mundo, que contradiz a lei do coração. De outro lado, é uma humanidade padecente sob essa ordem, que não segue a lei do coração, mas está submetida a uma necessidade estranha.

Para a figura atual da consciência, essa efetividade que se manifesta *perante* ela não é, evidentemente, outra coisa que a relação anterior, cindida entre a individualidade e a sua verdade; relação de uma necessidade atroz pela qual a individualidade é oprimida.

Para nós, o movimento precedente comparece ante essa nova figura; porque, em si, essa figura emergiu dele, o momento donde provém é necessariamente para ela. Manifesta-se porém esse momento como algo *encontrado*, enquanto ela não tem consciência nenhuma sobre sua *origem*. Para essa figura, a essência consiste

antes em ser *para si* mesma; ou sem ser negativo contrastando com o Em-si positivo.

370 - [*Diese dem Gesetze*] A individualidade tende, pois, a supprassumir essa necessidade que contradiz a lei do coração, como também o sofrimento por ela causado. Sendo assim, a individualidade já não é a frivolidade da figura anterior, que somente queria o prazer singular; mas é a seriedade de um alto desígnio, que procura seu prazer na apresentação de sua própria essência *sublimada*, e na produção do *bem da humanidade*. O que a individualidade torna efetiva é a lei mesma, portanto seu prazer é ao mesmo tempo prazer universal de todos os corações. As duas coisas lhe são *inseparáveis*: seu prazer é "o conforme-à-lei" e a efetivação da lei da humanidade universal, o preparo de seu prazer singular; porquanto, no seu interior, a individualidade e a necessidade são *imediatamente* um só, e a lei é lei do coração.

A individualidade ainda não se deslocou de seu posto, e a unidade das duas ainda não se efetuou através do movimento mediatizante entre elas, nem tampouco através da disciplina. A efetivação da essência imediata *indisciplinada* vale como a apresentação de uma excelência [do indivíduo] e como a produção do bem da humanidade.

371 - [*Das Gesetz dagegen*] Ao contrário, a lei que se opõe à lei do coração é separada do coração e livre para si. A humanidade, que lhe pertence, não vive na unidade bem-aventurada da lei com o coração, mas sim, ou na separação e no sofrimento atroz; ou, pelo menos, na privação do gozo *de si mesma* - no *acatamento* da lei; e na privação de sua própria excelência - na *transgressão* da lei. Ora, como essa despótica ordem divina e humana está separada do coração, é para este uma *aparência*, que ainda deve perder o que lhe está associado; a saber, o poder e a efetividade.

Acidentalmente, pode ocorrer que essa ordem coincida no *conteúdo* com a lei do coração - que nesse caso poderá tolerá-la. Mas, para esse coração, a essência não é pura conformidade à lei como tal, e sim a consciência *de si mesma* que o coração nela encontra, [o fato de] que nela *se* satisfaz. Mas onde o conteúdo da necessidade universal não está em consonância com o coração, também nada é em si segundo seu conteúdo, e deve ceder à lei do coração.

372 - [*Das Individuum*] O indivíduo *cumpr*e, assim, a lei de seu coração: torna-se *ordem universal*, e o prazer, uma efetividade em si e por si conforme a lei. Mas nessa efetivação, a lei de fato

escapou do coração e tornou-se, imediatamente, apenas a relação que deveria ser supprassumida. Por essa efetivação, justamente, a lei do coração deixa de ser lei do *coração*. Nela recebe, com efeito, a forma do *ser*, e agora é *potência universal*, à qual *esse* coração é indiferente; de modo que o indivíduo, pelo fato de *estabelecer sua própria* ordem, não a encontra mais como sua. Com a efetivação de sua lei, ele não produz *sua* lei; pois embora, *em si*, seja a sua, para o indivíduo é uma efetivação estranha. O que ele faz é enredar-se na ordem efetiva, como numa superpotência estranha, que aliás não só lhe é estranha, mas inimiga.

O indivíduo, através de seu ato, põe-se *no* elemento - melhor, *como* o elemento - universal da efetividade essente. Seu ato deve, até mesmo pelo sentido [que lhe confere], ter o valor de uma ordem universal. Mas assim, o indivíduo *libertou-se* de si mesmo, cresce para si como universalidade, e se purifica da singularidade. O indivíduo - que só quer conhecer a universalidade sob a forma de seu imediato ser-para-si - não se reconhece nessa universalidade livre; e contudo, ao mesmo tempo, lhe pertence, pois ela é seu agir; agir que tem, pois, a significação pervertida de *contradizer* a ordem universal, já que seu ato deve ser ato de *seu* coração singular, e não efetividade universal livre. Mas, ao mesmo tempo, o indivíduo a *reconheceu* no ato, pois o agir tem o sentido de pôr sua essência como *efetividade livre*, quer dizer, reconhecer a efetividade como sua essência.

373 - [*Das Individuum hat*] Por meio do conceito de seu agir, o indivíduo determinou de maneira mais exata como é que se volta contra ele a universalidade efetiva - da qual ele se fez propriedade. Seu agir, como *efetividade*, pertence ao universal; mas seu conteúdo é a própria individualidade, querendo manter-se como este *singular*, oposto ao universal. Não se trata aqui do estabelecimento de qualquer lei determinada; porém a unidade imediata do coração singular com a universalidade, é o pensamento que deve valer e ser erigido em lei: "que *todo* coração deve reconhecer-se a *si mesmo* no que é lei".

Mas o coração deste indivíduo apenas pôs sua efetividade no seu ato, que exprime seu *ser-para-si* ou seu *prazer*. O ato deve valer imediatamente como universal, quer dizer, é na verdade algo particular: da universalidade tem apenas a forma; seu conteúdo *particular* deve, *como tal*, valer por universal. Por isso os outros não encontram realizada nesse conteúdo a lei de seu coração, e sim a de *um outro*. Ora, de acordo com a lei universal, justamente - de que "cada um deve encontrar seu coração no que é lei" -, voltam-se

contra a efetividade que *este* indivíduo propunha, assim como ele se voltava contra a dos outros. Por conseguinte, o indivíduo, como antes abominava somente a lei rígida, agora acha os corações dos próprios homens, contrários a suas excelentes intenções, e dignos de abominação.

374 - [*Weil dies Bewusstsein*] Para essa consciência, a natureza da efetivação e da eficiência lhe é desconhecida, porque só conhece a universalidade como *imediate*, e a necessidade como necessidade do *coração*. Não sabe que essa efetivação como *essente* é antes, em sua verdade, o *universal em si* - no qual some a singularidade da consciência que a ele se confia, para ser *esta singularidade* imediata. Portanto, em lugar desse *Ser seu*, o que ela consegue é a alienação *de si mesma* no ser.

Mas aquilo onde a consciência não se reconhece já não é a necessidade morta, e sim a necessidade enquanto vivificada por meio da individualidade universal. Essa ordem divina e humana, que encontrou vigente, a consciência a tomou por uma efetividade morta. Nela, não teriam consciência de si mesmos, não somente ela - que se fixa como este coração para si essente oposto ao universal -, mas também os outros que a tal ordem pertencem. Mas antes, ela encontra essa ordem vivificada pela consciência de todos, e como lei de todos os corações. Faz a experiência de que a efetividade é uma ordem vivificada; e isso justamente porque ao mesmo tempo torna efetiva a lei de seu coração. Isso significa apenas que a individualidade se torna para si objeto como universal; um objeto, aliás, em que não se reconhece.

375 - [*Was also dieser*] Por conseguinte, o que para essa figura da consciência resulta como o verdadeiro de sua experiência *contradiz* o que ela é *para si* Mas o que é para si tem também, para tal figura, a forma da universalidade absoluta: é a lei do coração, que imediatamente é um só com a consciência-de-si. Ao mesmo tempo, a ordem viva e subsistente é também *sua própria* essência e obra; não produz outra coisa a não ser essa ordem, que está em unidade igualmente imediata com a consciência-de-si. Dessa maneira, é a uma essencialidade duplicada e oposta que essa consciência pertence - contraditória em si mesma e dilacerada no que tem de mais íntimo.

A lei *desse* coração é somente aquilo em que a consciência-de-si reconhece a si mesma. Porém, através da efetivação dessa lei, a ordem que vigora universalmente se lhe tomou sua própria *essência*, e sua própria *efetividade*. Portanto, o que se contradiz em

sua consciência - a lei e o coração - estão ambos para ela na forma da essência e da sua própria efetividade.

376 - [*Indem es dies*] Quando enuncia esse momento de sua queda consciente e aí o resultado de sua experiência, a consciência-de-si mostra-se como a subversão íntima de si mesma, como o desvario da consciência para a qual sua essência é imediatamente inessência, sua efetividade imediatamente inefetividade. O desvario não pode entender-se como se, em geral, algo inessencial fosse tido por essencial, algo inefetivo por efetivo; como se o que fosse para alguém essencial ou efetivo não o fosse para outrem; e como se a consciência da efetividade e da inefetividade - ou da essencialidade e da inessentialidade - incidissem fora uma da outra.

Se algo é de fato efetivo ou essencial para a consciência, em geral, mas não o é para mim, então, na consciência de seu nada, eu - já que sou a consciência em geral - tenho ao mesmo tempo a consciência de sua efetividade; ora, quando os dois [momentos] são fixados, isso forma uma unidade que é o desvario em geral. Contudo, nesse desvario, o que está desvairado para a consciência é apenas um *objeto*; não a consciência como tal, em si e para si mesma. Porém, no resultado da experiência que se revelou aqui, a consciência na sua lei está cônica *de si mesma*, como este Efetivo; e, ao mesmo tempo, tornou-se cônica de sua inefetividade, enquanto consciência-de-si, enquanto efetividade absoluta; porque essa mesma essencialidade, essa mesma efetividade se lhe *alienou*. Ou seja: os dois lados, segundo sua contradição, valem imediatamente como *sua essência* para essa consciência, - que portanto está desvairada no seu mais íntimo.

377 - [*Das Herzklopfen*] O pulsar do coração pelo bem da humanidade desanda assim na fúria de uma presunção desvairada; no furor da consciência para preservar-se de sua destruição. Isso, porque ela projeta fora de si a subversão que é ela mesma, e se esforça por considerá-la e exprimi-la como um Outro. Então a consciência denuncia a ordem universal como uma perversão da lei do coração e da sua felicidade. Perversão inventada e exercida por sacerdotes fanáticos, por tiranos devassos com a ajuda de seus ministros, que humilhando e oprimindo procuram ressarcir-se de sua própria humilhação.

Em seu desvario, a consciência denuncia a *individualidade* como fonte de seu desvario e perversão; mas uma individualidade *alheia e contingente*. Porém o coração, ou seja, a *singularidade* - que pretende ser imediatamente universal - da consciência, é a

fonte mesma desse desvario e perversão. Seu agir só tem por resultado que essa contradição chegue à *sua* consciência.

Com efeito, o verdadeiro para ele é a lei do coração, - algo meramente 'Visado', que não suportou a luz do dia, como a ordem estabelecida; mas que, ao contrário, apenas exposto a essa luz, cai por terra. Essa lei, que é a sua, deveria ter *efetividade*; nesse caso, a lei, enquanto *efetividade*, enquanto *ordem vigente*, é para ela fim e essência. Mas também, imediatamente para ela a *efetividade* - precisamente a lei como *ordem vigente* - é, antes, o nada.

Do mesmo modo, sua *própria* efetividade - o *coração mesmo* como singularidade da consciência - é, para si, a essência. Ora, ele tem por fim pôr essa efetividade como *essente*; logo, a essência ou o fim enquanto lei é antes, para ele, imediatamente o seu Si como algo não-singular, e por isso mesmo, como uma universalidade que o coração seria para sua consciência mesma.

Através do agir, esse seu conceito se toma seu objeto. Com efeito, o coração experimenta seu Si, antes como inefetivo - e a inefetividade como sua efetividade. Assim esse coração não é uma individualidade alheia e *contingente*; mas é justamente em si, sob todos os aspectos, pervertido e perversor.

378 - [*Indem aber die*] Aliás, se é perversa e perversiva a individualidade imediatamente universal, essa ordem universal - lei de todos os corações, ou seja, lei do pervertido - em si não é menos 'o pervertido', como denunciava o desvario furioso.

De uma parte, na resistência que a lei de um coração encontra na lei dos outros singulares, a ordem universal demonstra ser a *lei* de todos os corações. As leis vigentes são defendidas contra a lei de um indivíduo, porque não são uma necessidade morta e vazia, carente de consciência, e sim a universalidade e a substância espirituais. Nelas vivem como indivíduos, e são conscientes de si mesmos, aqueles para quem essas leis têm sua efetividade. E isso de tal modo, que embora queixando-se dessa ordem como se contrariasse sua lei interior, e mantendo contra ela as suposições [*Meinungen*] do coração, de fato estão pelo coração ligados a ela, como à sua essência, e tudo perdem se lhes for retirada, ou se dela se excluírem eles mesmos. Como nisso justamente consistem a efetividade e o poder da ordem pública, essa ordem se manifesta como a essência universalmente vivificada, igual a si mesma; enquanto a individualidade [se mostra] como sua forma.

De outra parte, porém, essa lei é o 'pervertido'.

379 - [*Denn darin, dass*] Com efeito, por ser essa ordem a lei de todos os corações, e por serem todos os indivíduos imediatamente esse universal, ela é uma efetividade, a qual é somente a efetividade da individualidade *para si essente*, ou do coração.

A consciência, que estabelece a lei de seu coração, experimenta assim resistência da parte dos outros, pois tal lei contradiz as leis *igualmente singulares* de seus corações. Na sua resistência, nada mais fazem que estabelecer suas próprias leis e fazê-las vigorar. O *universal*, que está presente, é portanto apenas uma resistência universal, uma luta de todos contra todos, em que cada um faz valer sua singularidade própria, mas ao mesmo tempo não chega lá, porque sua singularidade experimenta a mesma resistência e por sua vez é dissolvida pelas outras individualidades.

O que parece ser *ordem pública* é assim essa beligerância geral, em que cada um arranca o que pode, exerce a justiça sobre a singularidade do outro, consolida sua própria singularidade que igualmente desvanece por obra dos outros. Essa ordem é o *curso do mundo*, aparência de uma marcha constante, mas que é somente uma *universalidade 'visada'*, e cujo conteúdo é antes o jogo insensível da consolidação das singularidades e da sua dissolução.

380 - [*Betrachten wir*] Consideremos os dois lados da ordem universal, contrastando um com o outro: a última universalidade tem por conteúdo a individualidade irrequieta, para o qual o 'visar' ou a singularidade é a lei, - o Efetivo, inefetivo; e o Inefetivo é o Efetivo. Mas é, ao mesmo tempo, o lado da *efetividade* da ordem, porquanto lhe pertence o *ser-para-si* da individualidade. O outro lado é o *universal* como essência *tranqüila*, mas, por isso mesmo, um *interior* apenas; não que seja totalmente nada, mas também não é efetividade nenhuma: só mediante a suprassunção da individualidade - que se arrogou a efetividade - é que pode tornar-se efetiva.

Essa figura da consciência é a *virtude*: [consiste em] tornar-se certo de si na lei, no verdadeiro e no bem *em si*; não como a singularidade, mas só como *essência*; e em saber, ao contrário, a individualidade como o pervertido e o perversor; e em ter, por isso, de sacrificar a singularidade da consciência.

c. A VIRTUDE E O CURSO-DO-MUNDO

381 - [*In der ersten*] Na primeira figura da razão ativa, a consciência-de-si era, para si, pura individualidade, e frente a ela se

postava a universalidade vazia. Na segunda figura, cada uma das duas partes continha os *dois* momentos - lei e individualidade: uma das partes, o coração, era sua unidade imediata, e a outra, sua oposição. Aqui, na relação entre a virtude e o curso-do-mundo, *os dois* membros são, cada um, unidade e oposição desses momentos, ou seja, são um movimento da lei e da individualidade - um em relação ao outro, mas em sentido oposto.

Para a consciência da virtude, a *lei é o essencial*, enquanto a individualidade é o que-deve-ser-suprassumido, tanto na sua consciência mesma quanto no curso-do-mundo. Nela, a individualidade própria deve disciplinar-se sob o universal, o verdadeiro e o bem em si. Porém, mesmo assim, fica ainda sendo consciência pessoal: a verdadeira disciplina é só o sacrifício da personalidade toda, como garantia de que a consciência de fato já não está presa a singularidades. Ao mesmo tempo, nesse sacrifício singular, é extirpada no *curso-do-mundo* a individualidade, por ser também um momento simples, comum aos dois [termos].

A individualidade se comporta no curso-do-mundo de maneira inversa da que tinha na consciência virtuosa, a saber: ela se faz essência, e em contrapartida subordina a si o que *em si* é bom e verdadeiro. Além do que, para a virtude, o curso-do-mundo não é somente esse universal *pervertido* pela *individualidade*; mas a *ordem* absoluta é igualmente um momento comum [aos dois termos]; só que no curso-do-mundo não está presente, para a consciência como *efetividade essente*, mas é sua *essência interior*. Portanto, essa ordem não tem de ser produzida só pela virtude, já que o produzir, enquanto *agir*, é consciência da individualidade; a qual deve, antes, ser suprassumida. Porém com esse suprassumir, somente se dá espaço ao *Em-si* do curso do mundo, para que possa entrar na existência em si e para si.

382 - [Der allgemeine] O conteúdo universal do efetivo curso-do-mundo já se deu a ver: examinado mais de perto, não é outra coisa que os dois movimentos anteriores da consciência-de-si. Deles brotou a figura da virtude; posto que são sua origem, ela os tem diante de si; porém empreende suprassumir sua origem, realizar-se ou vir-a-ser *para si*. O curso-do-mundo é, pois, de um lado, a individualidade singular que busca seu prazer e gozo; assim agindo, encontra sua ruína, e desse modo satisfaz o universal. Mas essa satisfação mesma - como aliás os outros momentos dessa relação - é uma figura e um movimento pervertidos do universal. A efetividade é somente a singularidade do prazer e do gozo, enquanto o universal é o seu oposto: uma necessidade que é apenas

a figura vazia do universal, uma reação puramente negativa e um agir carente-de-conteúdo.

O outro momento do curso-do-mundo é o da individualidade que pretende ser lei em si e para si, e que nessa pretensão perturba a ordem estabelecida. Na verdade, a lei universal se mantém contra essa enfatuação, e não surge mais como algo oposto à consciência e vazio; nem como necessidade morta, mas sim como *necessidade na consciência mesma*. Porém essa lei universal, quando existe como relação *consciente* da efetividade absolutamente contraditória, é o desvario; e quando é como efetividade *objetiva*, então é a perversidade em gemi. Portanto o universal se apresenta, de certo, nos dois lados, como a potência de seu movimento; mas a *existência* dessa potência é apenas a perversão universal.

383 - [Von der Tugend] Agora deve o universal receber da virtude sua verdadeira efetividade, mediante o suprassumir da individualidade - do princípio da perversão. O fim da virtude é, pois, reverter de novo o curso pervertido do mundo, e trazer à luz sua verdadeira essência. Primeiro, essa essência verdadeira está no curso-do-mundo somente como seu *Em-si*; não é ainda efetiva. Por isso a virtude nela *crê*, apenas. Procede a elevar essa fé ao contemplar, mas sem gozar dos frutos de seu trabalho e sacrifício. Com efeito: na medida em que a virtude é *individualidade*, ela é o *agir* da luta que trava com o curso-do-mundo; seu fim e sua verdadeira essência são o triunfo da efetividade do curso do mundo: a existência assim efetuada do bem é desse modo a cessação de seu *agir*, ou da *consciência* da individualidade.

Como é que essa luta se sustenta; que experimenta nela a virtude; se, com o sacrifício que a virtude assume, o curso-do-mundo sucumbe e a virtude triunfa; são questões que se devem decidir pela natureza das *armas* vivas que os lutadores empunham. Com efeito, essas armas não são outra coisa que a *essência* dos próprios lutadores, a qual só surge para ambos de modo recíproco. Ora, suas armas já se revelaram pelo que, em si, está presente nessa luta.

384 - [Das Allgemeine ist] O universal, para a consciência virtuosa, é verdadeiro *na fé*, ou *em si*; não é ainda uma universalidade efetiva, e sim, *abstrata*: está nessa consciência *como fim*, e no curso-do-mundo como *interior*. Para o curso do mundo, é justamente nessa determinação que o universal se apresenta também na virtude, pois essa apenas *quer* realizar o bem, e não o dá ainda como efetividade.

Pode-se também considerar essa determinidade de modo que o bem - enquanto surge na luta contra o curso-do-mundo - se apresente como sendo *para um outro*; como algo que não é *em si e para si mesmo*, pois, aliás, não pretenderia dar-se sua verdade mediante a subjugação de seu contrário. Dizer que o bem é só *para um outro* significa o mesmo já mostrado sobre o bem na consideração oposta: a saber, que o bem é uma *abstração* apenas, que só tem realidade na relação, e não em si e para si.

385 - [*Das Gute oder Allgemeine*] O bem ou o universal, tal como surge aqui, é o que se chama *dons, capacidades, forças*. E um modo de ser do espiritual em que é apresentado como um universal, o qual precisa do princípio da individualidade para sua vivificação e movimento, e tem sua *efetividade* nesse princípio. Por esse princípio - enquanto está na consciência da virtude - o universal é *bem aplicado*; mas enquanto está no curso-do-mundo, é *mal empregado*: é um instrumento passivo, que, manobrado pela mão da individualidade livre, é indiferente ao uso que faz dele. Pode também ser mal empregado para a produção de uma efetividade que seja sua destruição: é uma matéria sem vida, privada da independência própria, que pode ser modelada de um jeito ou de outro, inclusive para sua destruição.

386 - [*Indem dies Allgemeine*] Como esse universal está igualmente à disposição tanto da consciência da virtude como do curso-do-mundo, pode-se questionar se a virtude assim armada vencerá o vício. As armas são as mesmas: são essas capacidades e forças. Sem dúvida, a virtude tem em reserva sua fé na unidade originária de seu fim com a essência do curso-do-mundo; no decorrer da luta, essa deve cair sobre a retaguarda do inimigo, e implementar *em si* o seu fim. Desse modo, para o cavaleiro [andante] da virtude, seu próprio *agir* e lutar são propriamente uma finta, que não *pode* levar a sério - já que empenha sua verdadeira valentia em que o bem seja *em si e para si* - isto é, que se cumpra por si mesmo. E também, uma finta que não *deve* fazer que seja levada a sério.

Com efeito, o que ele volta contra o inimigo, e encontra voltado contra si mesmo, o que expõe à deteriorização e ao desgaste, tanto nele quanto no inimigo, não deve ser o bem mesmo, já que a luta é para sua preservação e cumprimento. O que se põe em risco nessa luta, são apenas dons e capacidades indiferentes. Esses porém, de fato, não são outra coisa que *precisamente* esse universal mesmo, carente-de-individualidade, que deve ser preservado e *efetivado* através da luta.

Entretanto, esse universal, ao mesmo tempo, *já* está imediatamente *efetivado* através do conceito mesmo da luta: é o *Em-si*, o *universal*, e sua efetivação significa unicamente que ele é *igualmente para um outro*. Os dois lados acima apresentados, segundo cada um dos quais o universal se tornava uma abstração, *já não são separados*: ao contrário, na luta e pela luta o bem é posto, a um só tempo, das duas maneiras.

Mas a consciência virtuosa entra em luta contra o curso-do-mundo como contra um oposto ao bem. Ora, o que o curso-do-mundo oferece à consciência na luta, é o universal; e não só como um universal abstrato, mas como um universal vivificado pela individualidade, e essente para um outro: ou seja, o *bem efetivo*. Assim, onde quer que a virtude entre em contato com o curso-do-mundo, toca sempre posições que são a existência do bem mesmo, o qual, como o *Em-si* do curso-do-mundo, está inseparavelmente imbricado em todas as suas manifestações e tem seu ser-aí na efetividade do curso do mundo. Esse, portanto, é invulnerável para a virtude. Justamente tais existências do bem - e assim, relações invioláveis - são todos esses momentos que a virtude teria de atacar e de sacrificar.

Lutar, portanto, só pode ser um vacilar entre conservar e sacrificar - ou antes, não pode caber nem o sacrifício do próprio, nem o ferimento do estranho. Assemelha-se a virtude não só a um combatente, que na luta está todo ocupado em conservar sua espada sem mancha; e mais ainda: que entrou na luta para preservar as suas armas. Não só não pode fazer uso de suas próprias armas, como além disso deve manter intactas as do adversário, e protegê-las contra seu próprio ataque: porquanto são, todas, partes nobres do bem, pelo qual a virtude entrou na luta.

387- [*Diesem Feinde dagegen*] Para esse inimigo, ao contrário, a essência não é o *Em-si*, mas a *individualidade*. Sua força é, pois, o princípio negativo, para o qual nada há de subsistente, nem de absolutamente sagrado, senão que pode suportar a perda de toda e qualquer coisa. Por isso, a vitória é certa, tanto nele mesmo, como pela contradição em que se enreda o inimigo. O que para a virtude é *em si*, para o curso-do-mundo é apenas para *ele*: é livre de qualquer momento que seja sólido para a virtude, e ao qual ela esteja ligada.

O curso-do-mundo tem em seu poder tal momento, que lhe vale como um momento que tanto pode suprassumir como fazer subsistir; e assim tem em seu poder também o cavaleiro virtuoso, a

ele vinculado. Não pode desembaraçar-se dele como de um manto que o envolvesse do exterior, e dele se libertar jogando-o atrás, já que esse momento é para ele a essência de que não se pode desfazer.

388 - [Was endlich den] Enfim, quanto à emboscada em que o bom *Em-si* deveria astutamente surpreender o curso-do-mundo pela retaguarda - tal esperança, em si, não vale nada. O curso-do-mundo é a consciência desperta, certa de si mesma, que não se deixa atacar por detrás mas faz frente por todos os lados. Com efeito, o curso-do-mundo é tal que tudo é *para ele*, tudo está *diante dele*. Porém o bom *Em-si*, é *para* o seu inimigo; assim é na luta que acabamos de ver. Mas enquanto não é *para ele*, mas *em si*, é o instrumento passivo dos dons e capacidades, a matéria carente-de-efetividade; representado como ser-aí, seria uma consciência adormecida, que ficou para trás, não se sabe onde.

389 - [Die Tugend wird] Portanto a virtude é vencida pelo curso-do-mundo, pois o seu fim de fato é a *essência* inefetiva abstrata, e porque, com vistas à efetividade, seu agir repousa em *diferenças* que só residem nas *palavras*. A virtude pretendia consistir em levar o bem à *efetividade* por meio do *sacrifício da individualidade*; ora, o lado da *efetividade* não é outro que o lado da *individualidade*. O bem deveria ser aquilo que é *em si*, e o que se põe em oposição ao que é; no entanto, o *Em-si*, segundo sua realidade e verdade, é o *ser mesmo*. Primeiro, o *Em-si* é a *abstração da essência* frente à efetividade; mas a abstração é justamente aquilo que não é verdadeiro, porém que é só *para a consciência*. Quer dizer: é o que se chama *efetivo*, pois efetivo é aquilo que essencialmente é *para um outro*, ou seja: é o *ser*. Entretanto, a consciência da virtude repousa nessa diferença do *Em-si* e do *ser* que não tem verdade nenhuma.

O curso-do-mundo deveria ser a perversão do bem, por ter a *individualidade* por seu princípio. Só que essa individualidade é o princípio da *efetividade*; pois é justamente a consciência por meio da qual o *em-si-essente* é também *para um outro*. O curso-do-mundo perverte o imutável; de fato, porém, o inverte do *nada da abstração* ao *ser da realidade*.

390 - [Der Weltlauf siegt] Assim, o curso-do-mundo triunfa sobre o que constitui a virtude em oposição a ele; triunfa sobre a virtude para a qual a abstração sem-essência é a essência. No entanto, não triunfa sobre algo real, mas sobre o produzir de diferenças que não são nenhuma; sobre discursos pomposos a respeito do bem supremo da humanidade, e de sua opressão; e a

respeito do sacrifício pelo bem, e do mau uso dos dons. Semelhantes essências e fins ideais desmoronam como palavras ocas que exaltam o coração e deixam a razão vazia; edificam, mas nada constroem. Declamações que só enunciam este conteúdo determinado: o indivíduo que pretende agir por fins tão nobres e leva adiante discursos tão excelentes, vale para si como uma essência excelente. [Tudo isso não passa de] uma intumescência, que faz sua cabeça e a dos outros ficarem grandes, mas grandes por uma oca flatulência.

A virtude antiga tinha sua significação segura e determinada, porque tinha uma *base, rica-de-conteúdo*, na substância de um povo, e [se propunha] como fim, um *bem efetivo já existente*. Não se revoltava contra a efetividade como [se fosse] uma *perversão universal* e contra um *curso-do-mundo*. Mas a virtude de que se trata [aqui] é uma que está fora da substância, uma virtude carente-de-essência - uma virtude somente da representação e das palavras, privada daquele conteúdo [substancial]

O vazio dessa retórica em luta contra o curso-do-mundo se descobriria de imediato caso se devesse dizer o que sua retórica significa; por isso tal significado é *pressuposto como bem-conhecido*. A exigência de dizer esse bem-conhecido, ou seria atendida por uma nova torrente de retórica, ou então se lhe oporia o apelo ao coração que diz *interiormente* qual sua significação. Quer dizer: teria de confessar a impossibilidade de *dizê-lo de fato*.

A cultura de nossa época parece ter alcançado a certeza da nulidade dessa retórica [embora] de maneira inconsciente. De fato, parece haver desaparecido qualquer interesse por toda a massa daquele palavreado, e pelo modo de pavonear-se com ele; perda que se exprime no fato de que tudo isso só produz tédio.

391 - [Das Resultat also] Assim o resultado, que dessa oposição surge, consiste em desembaraçar-se a consciência como de um manto vazio, da representação de um bem *em si*, que não teria ainda efetividade nenhuma. Na sua luta, fez a experiência de que o curso-do-mundo não é tão mau como aparentava, já que sua efetividade é a efetividade do universal. Com essa experiência se descarta o meio de produzir o bem através do *sacrifício* da individualidade; pois a individualidade é precisamente a *efetivação* do *em-si-essente*. A perversão deixa de ser vista como uma perversão do bem porque é, antes, a conversão do bem, [entendido] como um mero fim, em efetividade; o movimento da individualidade é a realidade do universal.

392 - [In der Tat ist] Mas de fato, por isso mesmo o que como *curso-do-mundo* defrontava a consciência do em-si-essente, é vencido e desvanece. O *ser-para-si* da individualidade ali se opunha à essência ou ao universal, e se manifestava como uma efetividade separada do *ser-em-si*. Mas, como se demonstrou que a efetividade está em unidade inseparável com o universal, então se demonstra que o *ser-para-si* do curso-do-mundo - tanto como o Em si da virtude - são apenas uma *maneira de ver*, e nada mais. A individualidade do curso-do-mundo pode bem supor que só age *para-si*, ou *por egoísmo*; ela é melhor do que imagina: seu agir é ao mesmo tempo um agir *universal em si-essente*.

Quando age por egoísmo, não sabe simplesmente o que faz. Quando assegura que todos os homens agem por egoísmo, apenas afirma que todos os homens não possuem nenhuma consciência do que seja o agir. Quando a individualidade age *para si*, então isso é justamente o surgimento para a efetividade do que era apenas em-si-essente. Portanto, o fim do *ser-para-si*, que se supõe oposto ao Em-si; suas espertezas vazias e também suas explicações sutis, que sabem detectar o egoísmo em toda a parte, igualmente desvaneceram, - como o fim do *Em-si* e sua retórica.

393 - [Es ist also] O agir e o atarejar-se da individualidade são, pois, fim em si mesmo. O uso das forças, o jogo de sua exteriorização, são o que lhes confere vida, senão seriam o Em-si morto. O Em-si não é um universal irrealizado, inexistente e abstrato; mas ele mesmo é imediatamente essa presença e efetividade do processo da individualidade.

-C-

A INDIVIDUALIDADE QUE É PARA SI REAL EM SI E PARA SI MESMA

394 - [Das Selbstbewusstsein] A consciência-de-si agora captou o conceito de si, que antes era só o nosso a seu respeito - o conceito de ser, na certeza de si mesma, toda a realidade. Daqui em diante tem por fim e essência a interpenetração espontânea do universal - dons e capacidades - e da individualidade.

Os momentos singulares de sua implementação e interpenetração - *antes da unidade* na qual confluíram - são os fins considerados até aqui. Eles desvaneceram, como abstrações e quimeras que pertencem às primeiras figuras fátuas da consciência-de-si espiritual, e que só têm sua verdade no ser que se arrogam o coração, a

presunção e os discursos; e não, na razão. Agora a razão, certa de sua realidade em si e para si, já não busca produzir-se como *fim*, em *oposição* à efetividade imediatamente essente, mas tem por objeto de sua consciência a categoria como tal.

Isto significa que foi supressumida a determinação da consciência-de-si *para si essente* ou *negativa*, na qual surgia a razão; aquela consciência-de-si *encontrava* uma *efetividade* que era o negativo seu, e só efetivava seu *fim* supressumindo-a. Como porém o *fim* e o *ser-em-si* se mostraram o mesmo que o *ser-para-outro* e a *efetividade encontrada*, a verdade já não se separa da certeza: - quer o fim posto se tome como certeza de si mesmo, e sua efetivação como verdade; quer o fim se tome como verdade e a efetividade como certeza. Aliás, a essência, e o fim em si e para si mesmo, são a certeza da própria realidade imediata - a interpenetração do *ser-em-si* e do *ser-para-si*, do universal e da individualidade. O agir é, nele mesmo, sua verdade e efetividade. Para o agir é fim em si e, para si mesmo, a *representação* ou a *expressão da individualidade*.

395 - [Mit diesem Begriffe] Com esse conceito, pois, a consciência-de-si retornou a si das determinações opostas que a categoria tinha para ela; e que sua atitude como observadora e depois como ativa tinha para com a categoria. Tem agora a pura categoria mesma por seu objeto; ou, é a pura categoria que veio-a-ser consciente de si mesma. Acertou as contas com suas figuras precedentes: jazem no esquecimento, atrás dela; não se deparam com a consciência-de-si como seu mundo encontrado, mas se desenvolvem apenas no interior dela como momentos transparentes. Entretanto, na sua consciência, estes ainda se põem como um *movimento* que tem os momentos diferentes fora um do outro, que ainda não se recolheu à sua própria unidade substancial. Mas em *todos* os momentos, a consciência mantém firme a unidade do ser e do Si, unidade que é o *gênero* deles.

396 - [Das Bewusstsein] Assim despojou-se a consciência de toda a oposição e de todo o condicionamento de seu agir; sai fresca *de si*, não rumo a um *Outro*, mas rumo *a si mesma*. A *matéria* do operar e o *fim* do agir residem no próprio agir, já que a individualidade é, nela mesma, a efetividade. Por conseguinte, o agir tem o aspecto do movimento de um círculo que livre no vácuo se move em si mesmo, sem obstáculos; ora se amplia, ora se reduz, e, perfeitamente satisfeito, só brinca em si mesmo e consigo mesmo.

O elemento, em que a individualidade apresenta sua figura, tem o significado de um puro assumir dessa figura: é a luz do dia,

em geral, onde a consciência quer mostrar-se. O agir nada altera, e não vai contra nada: é a pura forma de trasladar o *não-tornar-se visto* para o *tornar-se visto*. O conteúdo, que é trazido à luz do dia e que se apresenta, é o mesmo que este agir já é em si. O agir é *em si*: eis sua forma como unidade *pensada*; o agir é *efetivo*: - eis sua forma como *unidade essente*; o agir é *conteúdo* somente nessa determinação da simplicidade, em contraste com a determinação de seu trasladar-se e de seu movimento.

a -O REINO ANIMAL DO ESPÍRITO E A IMPOSTURA - OU A COISA MESMA.

397 - [*Diese an sich reale*] Essa individualidade em si real é, primeiro, uma individualidade *singular* é *determinada*. A realidade absoluta, tal como a individualidade se sabe, é portanto - como ela se torna consciente disso -, a [realidade] *universal* e *abstrata*, sem implementação nem conteúdo; apenas' o pensamento vazio dessa categoria. Vejamos como este conceito da individualidade em si mesma real se determina em seus momentos, e como lhe entra na consciência o conceito [que forma] dela mesma.

398 - [*Der Begriff dieser*] O conceito dessa individualidade - de que ela, como tal, é para si mesma toda a realidade - inicialmente é *resultado*. A individualidade ainda não apresentou seu movimento e realidade, e aqui é posta *imediatamente* como *simples ser-em-si*. Mas a negatividade, que é o mesmo que aparece como movimento, está no *simples Em-si* como *determinidade*; e o *ser*, ou o *simples Em-si*, torna-se uma determinada esfera [do essente]. A individualidade entra em cena, pois, como natureza originária determinada: como natureza originária, porque é *em si*; como originariamente *determinada*, porque o negativo está no *Em-si*; o qual, portanto, é uma qualidade. Seja como for, essa limitação do ser *não* pode *limitar o agir* da consciência, porque essa é aqui um perfeito *relacionar-se-de-si-consigo-mesma*; está suprasumida a relação para com o Outro, que a limitaria. A determinidade originária da natureza é, pois, somente princípio simples - um elemento universal transparente, onde a individualidade não só permanece livre e igual a si mesma, como também aí desenvolve irreprimida as suas diferenças; e na efetivação delas é pura ação recíproca consigo mesma.

É semelhante à vida animal indeterminada que infunde seu sopro de vida ao elemento da água, do ar, ou da terra - e na terra ainda a outros princípios mais determinados - e imerge nesses

princípios todos os seus momentos; mas apesar dessa limitação do elemento mantém-nos em seu poder e mantém-se na sua unidade, permanecendo a mesma vida animal universal enquanto esta é uma organização particular.

399 - [*Diese bestimmte*] Essa natureza originária determinada da consciência, que nela é livre, e permanece inteiramente, manifesta-se como o próprio *conteúdo* imediato e único do que é o fim para o indivíduo. De certo, o conteúdo é *determinado*, mas só é *conteúdo* em geral enquanto consideramos isoladamente o *ser-em-si*. Mas, na verdade, o conteúdo é a realidade penetrada pela individualidade: a efetividade tal como a consciência tem em si enquanto singular, e que de início é posta, *como essente*, e não ainda como agente.

Mas para o agir, de um lado, essa determinidade não constitui uma limitação que ele queira superar, porquanto tal determinidade, considerada como qualidade essente, é a simples cor do elemento onde se move. De outro lado, porém, a negatividade só é a *determinidade* no ser. Mas o *agir* mesmo não é outra coisa que a negatividade; assim, na individualidade agente, a determinidade se dissolve na negatividade, em geral; ou no conjunto de toda a determinidade.

400 - [*Die einfache ursprüngliche*] No *agir* e na consciência do agir, a natureza originária simples alcança agora aquela diferença que corresponde ao agir. *Primeiro*, o agir está presente como objeto, e justamente como *objeto* que ainda pertence à consciência, [ou seja], como *fim*. *Desse* modo se opõe a uma efetividade presente. O *segundo* momento é o *movimento* do fim, representado como em repouso, a efetivação como relação do fim para com a efetividade inteiramente formal, que assim é a representação da *passagem* mesma, ou o *meio*. O *terceiro* momento afinal é o objeto - quando não é mais fim de que o agente está imediatamente cômico como *seu*, mas quando vai para fora do agente e é *para ele*, como um *Outro*.

No entanto, segundo o conceito dessa esfera, esses diversos aspectos agora devem ser estabelecidos de tal forma que neles o conteúdo permaneça o mesmo; sem que nenhuma diferença se introduza, nem entre a individualidade e o ser em geral, nem entre o *fim* e a *individualidade* como *natureza originária*, ou entre ele e a efetividade presente; nem tampouco entre o *meio* e a efetividade como *fim* absoluto; nem entre a *efetividade efetuada* e o fim ou a natureza originária, ou o meio.

401 - [Fürs erste also] De início, a natureza originariamente determinada da individualidade, sua essência imediata, não está ainda posta como agente, e assim chama-se faculdade *especial*, talento, caráter etc. Essa coloração característica do espírito deve ser considerada como o único conteúdo do próprio fim, e, com absoluta exclusividade, como a realidade. Quem se representasse a consciência como ultrapassando esse conteúdo, e querendo levar à efetividade um outro conteúdo, representar-se-ia a consciência como um nada labutado rumo *ao nada*.

Além disso, essa essência originária não é só o conteúdo do fim, mas também é em si, a *efetividade* que aliás se manifesta como matéria dada do agir, como efetividade *encontrada* que deve formar-se no agir. O agir, precisamente, é só o puro trasladar da forma do Ser ainda não representado à forma do Ser representado. O ser-em-si daquela efetividade, oposta à consciência, afundou na pura aparência vazia. Essa consciência quando se determina a agir não se deixa induzir em erro pela aparência da efetividade presente; e também deve concentrar-se no conteúdo originário de sua essência, em vez de embarçar-se em pensamentos e fins vazios.

Sem dúvida, esse conteúdo originário só é *para* a consciência *quando essa o efetivou*; está descartada porém a diferença entre uma coisa que é *para a consciência só dentro de si* e uma efetividade em si essente que está fora dela. Só que, para que seja *para a consciência* o que é *em si*, deve agir: ou seja, o agir é precisamente o vir-a-ser do espírito *como consciência*. Assim, a partir de sua efetividade, sabe o que é *em si*. O indivíduo não pode saber o que *ele é* antes de se ter levado à efetividade através do agir.

Mas com isso parece não poder determinar o *fim* de seu agir antes de ter agido; mas, ao mesmo tempo, o indivíduo, enquanto consciência, deve ter antes à sua frente a ação como *inteiramente sua*, isto é, como *fim*. Assim o indivíduo que vai agir parece encontrar-se em um círculo onde cada momento já pressupõe o outro, e desse modo não pode encontrar nenhum começo. Com efeito, *só da ação* aprende a conhecer sua essência originária que deve ser seu fim; mas para agir deve possuir *antes o fim*. Mas, por isso mesmo, tem de começar *imediatamente*, e sejam quais forem as circunstâncias; sem mais ponderações sobre o *começo*, o *meio*, e o *fim*, deve passar à atividade, pois sua essência e sua natureza em-si-essente são princípio, meio e fim: tudo em um só. Como *começo*, essa natureza está presente nas *circunstâncias* do agir, e o *interesse* que o indivíduo encontra em algo já é a resposta dada à questão: se há de agir, e o que fazer aqui. Pois o que parece uma

efetividade que foi encontrada, é em si sua natureza originária, que tem somente a aparência de um *ser*: uma aparência que reside no conceito do agir que se fraciona, mas que se exprime como *sua* natureza originária no *interesse* que encontra nessa efetividade. Igualmente, o *como* ou os *meios* estão determinados, em si e para si. O *talento*, do mesmo modo, não é outra coisa que a individualidade originária determinada que se considera como *meio interior*, ou como *passagem* do fim à efetividade. Mas o meio *efetivo*, a passagem real, são a unidade do talento e da natureza da Coisa, presente no interesse. No meio, o talento representa o lado do agir; o interesse, o do conteúdo; ambos são a individualidade mesma, enquanto interpenetração do ser e do agir.

Assim, o que está presente são as *circunstâncias* encontradas, que *em si* constituem a natureza originária do indivíduo; em seguida, o interesse, que põe as [circunstâncias] como coisa *sua*, ou como *fim*; e por último, a conjunção e a suprassunção dessa oposição no *meio*. Essa conjunção incide ainda no interior da consciência, e o todo que se acaba de considerar é um dos lados de uma oposição. Essa aparência de oposição, que ainda resta, é suprassumida através da própria *passagem*, ou do *meio*, por ser esse a *unidade* do exterior e do interior: o contrário da determinidade, que possui como meio *interior*. O meio suprassume, pois, essa determinidade e se põe a si mesmo - essa unidade do agir e do ser, - igualmente como um *exterior*, como a individualidade mesma que-veio-a-ser efetiva; isto é: posta *para si mesma* como *essente*. Dessa maneira a ação em sua totalidade não sai fora de si mesma, nem como *circunstâncias*, nem como fim, nem como *meio*, nem como *obra*.

402 - [Mit dem Werke] No entanto, com a obra, parece introduzir-se a diferença das naturezas originárias; a obra é algo *determinado*, do mesmo modo que a natureza originária que ela exprime. Com efeito, ao ser deixada em liberdade pelo agir - como efetividade essente - a negatividade está na obra como qualidade. Mas em confronto com ela, a consciência se determina como o que inclui em si a determinidade como negatividade em *geral*, como agir: a consciência é, portanto, o universal em contraste com aquela determinidade da obra.

Pode então *compará-la* com outras obras, e daí apreender as individualidades mesmas como *diferentes*: pode entender o indivíduo que abarca mais amplamente em sua obra, por ter mais forte energia na vontade ou possuir natureza mais rica, isto é, cuja determinidade originária é menos limitada. Inversamente, pode entender uma outra natureza como mais fraca e mais pobre.

403 - [*Gegen diesen*] Em contraste com essa diferença inessencial de *grandeza*, o *bem* e o *mal* exprimiriam uma diferença absoluta; mas aqui essa não encontra espaço. O que for tomado como bem ou como mal é igualmente um agir e empreender; um apresentar-se e exprimir-se de uma individualidade. Portanto, tudo é bom: não seria possível dizer com exatidão o que deveria ser o mal. O que se denominaria "uma obra má" é, de fato, a vida individual de determinada natureza que nela se efetiva; vida que seria rebaixada à obra má só através de um pensamento comparativo - aliás vazio, porque passa por cima da essência da obra, que consiste em ser um auto-exprimir-se da individualidade; e porque busca na obra e dela exige ninguém sabe o quê.

O pensamento comparativo só poderia levar em conta a diferença acima exposta; mas essa, como diferença de grandeza, é, em si, diferença inessencial: especialmente aqui, porque diversas obras e individualidades seriam comparadas entre si. Ora, as individualidades são indiferentes umas às outras: cada uma só se refere a si mesma. Só a natureza originária é o *Em-si*, ou o que poderia pôr-se na base como padrão de medida para o julgamento sobre a obra e vice-versa. Mas as duas coisas se correspondem mutuamente: nada é para a individualidade que não seja *por meio* dela, ou seja, não há nenhuma *efetividade* que não seja sua natureza e seu agir; e nenhum agir, nem *Em-si* da individualidade, que não seja efetivo. Unicamente esses momentos devem ser comparados.

404 - [*Es findei daher*] Portanto, não tem cabimento nem *exaltação*, nem *lamentação*, nem arrependimento. Coisas como essas procedem de um pensamento que imagina um outro *conteúdo* e um outro *Em-si*, diverso da natureza originária do indivíduo e de sua atualização que se dá na efetividade. Seja o que for que ele faça, ou que lhe aconteça, foi ele quem fez, e isto é ele: o indivíduo só pode ter a consciência do simples traslado de *si mesmo* da noite da possibilidade para o dia da presença; do *Em-si abstrato* para a significação do Ser *efetivo*. E pode ter esta certeza: o que vem a seu encontro na luz do dia é o mesmo que jazia adormecido na noite.

De certo, a consciência dessa unidade é também uma comparação; mas o que se compara tem só a *aparência* de oposição: uma aparência de forma que não passa de aparência para a consciência-de-si da razão, [certa de\ que a individualidade é nela a efetividade. Assim o indivíduo, porque sabe que em sua efetividade nada pode encontrar a não ser a unidade dela com o próprio indivíduo, ou somente a certeza de si mesmo em sua verdade; e porque desse modo alcança sempre o seu fim, *só sente em si alegria*.

405 - [*Dies ist der Begriff*] Este é o conceito que forma sobre si a consciência certa de si como absoluta interpenetração da individualidade e do ser. Vejamos se tal conceito se confirma na experiência, e se sua realidade lhe corresponde.

A obra é a realidade que a consciência se dá. Nela, o indivíduo é para a consciência o que é *em si*, de modo que a consciência *para a qual ele* vem-a-ser na obra não é a consciência particular, mas sim a *universal*. Na obra em geral, a consciência se transferiu para o elemento da universalidade: para o espaço, sem-determinidade, do ser. A consciência que se retira de sua obra é de fato a consciência universal - porque nessa oposição se torna a *negatividade absoluta*, ou o agir - em contraste com sua obra, que é *determinada*. A consciência, pois, se ultrapassa enquanto obra, e ela própria é o espaço sem-determinidade, que não se encontra preenchido por sua obra. Se antes sua unidade se mantinha no conceito, isso sucedia justamente porque a obra tinha sido suprasumida como obra *essente*. Mas a obra tem de *ser*; resta a examinar como no seu *ser* a individualidade manterá sua universalidade e saberá como satisfazer-se.

Antes de mais nada, há que considerar para si a obra que-veio-a-ser. Recebeu nela a natureza toda da individualidade; portanto, seu próprio *ser* é um agir em que todas as diferenças se interpenetram e dissolvem. A obra é assim lançada para fora em um *subsistir* no qual a *determinidade* da natureza originária se retorna contra as outras naturezas determinadas, nas quais interfere e que interferem nela; e nesse movimento universal se perde como momento evanescente.

No âmbito do conceito da "individualidade real em si e para si" são iguais entre si todos os momentos: circunstâncias, fim, meio e efetivação; e a natureza originária só vale como elemento universal. Na *obra*, ao contrário - porque esse elemento universal se torna ser objetivo - sua *determinidade* enquanto tal vem à luz do dia e é em sua dissolução que encontra sua verdade. Assim se apresenta essa dissolução, vista mais de perto: o indivíduo, como *este* indivíduo, veio-a-ser nessa determinidade efetivo para si; determinidade que não é só o conteúdo da efetividade, mas também sua forma. Ou seja, a efetividade como tal, em geral, é justamente essa determinidade, de ser oposta à consciência-de-si. Por esse lado se revela como uma *efetividade alheia* apenas *encontrada*, que desvanece do conceito.

A obra *é*: quer dizer, é para outras individualidades; é como uma efetividade que lhes é alheia. As outras individualidades devem pôr sua própria obra em lugar dela, para obterem a consciência de sua unidade com a efetividade, através do *seu* agir. Dito de outro modo: *seu* interesse por aquela obra, posta através de *sua* natureza originária, é outra coisa que o interesse *peculiar* dessa obra, que por isso se mudou em algo diverso. Em geral, a obra é assim algo de efêmero, que se extingue pelo contrajogo de outras forças e de outros interesses, e que representa a realidade da individualidade mais como evanescente do que como implementada.

406 - [*Es entsteht dem*] Assim surge para a consciência, em sua obra, a oposição entre o agir e o ser: oposição que nas figuras anteriores da consciência era ao mesmo tempo o *começo* do agir, mas aqui é somente o *resultado*. De fato, porém, a oposição constituía igualmente o fundamento, quando a consciência como individualidade *em si* real passava a agir; porque era pressuposto do agir a *natureza originária determinada*, enquanto o *Em-si*, e o puro implementar pelo implementar a tinha por *conteúdo*. Ora, o puro agir é a forma *igual a si mesma*, à qual portanto a *determinidade* da natureza originária é desigual.

Nesse ponto como em outros, não importa qual dos termos se chama *conceito*, e qual se chama *realidade*: a natureza originária é o *pensado*, ou o *Em-si*, em contraste com o agir no qual tem primeiro a sua realidade. Ou seja: a natureza originária é o *ser*, quer da individualidade como tal quer da individualidade como obra; o agir, porém, é o *conceito* originário, como absoluta passagem ou como o *vir-a-ser*. A consciência experimenta em sua obra essa *inadequação* do conceito e da realidade que em sua essência reside; pois na obra a consciência vem-a-ser para si mesma tal como é em verdade, e desvanece o conceito vazio [que tinha] de si mesma.

407 - [*In diesem Grundwiderspruche*] Nessa contradição fundamental da obra - que é a verdade desta "individualidade real em si e para si" - emergem de novo todos os lados da individualidade como lados contraditórios; quer dizer, a obra, como conteúdo da individualidade toda, transferida do *agir* - que é a unidade negativa que mantém prisioneiros todos os momentos - para o ser, deixa agora livres estes momentos, que no elemento da subsistência se tornam indiferentes uns aos outros. Conceito e realidade separam-se, pois, como fim e como o que é *essencialidade originária*. É contingente que o fim tenha essência verdadeira, ou que o *Em-si* seja erigido em fim. Igualmente, conceito e realidade se dissociam um do outro como *passagem* à efetividade e *como fim*,

ou seja, é contingente a escolha do *meio* que exprime o fim. E finalmente, o *agir* do indivíduo é ainda contingente com referência à efetividade em geral - tenham ou não em si uma unidade esses momentos interiores em conjunto. A *fortuna* decide tanto *por* um fim mal-determinado, e por um meio mal-escolhido, como decide *contra* eles.

408- [*Wenn nun hiermit*] Surge agora para a consciência em sua obra a oposição entre o querer e o implementar, entre o fim e o meio, e também dessa interioridade em seu conjunto e da própria efetividade - que em geral recolhe *em si a contingência de seu agir*. No entanto, estão presentes também a *unidade* e a *necessidade* do agir: um lado atropela outro, e a *experiência* da *contingência do agir* é apenas uma *experiência contingente*. A *necessidade* do agir consiste em que o *fim* é pura e simplesmente referido à *efetividade*, e essa unidade é o conceito do agir: age-se porque o agir é em si e para si mesmo a essência da efetividade. De certo, na obra ressalta a contingência que tem o *Ser-implementado* em contraste com o *querer* e o *efetuar*: tal experiência, que parece valer como a verdade, contradiz aquele conceito da ação. Contudo, se consideramos o conteúdo dessa experiência em sua plenitude, tal conteúdo é a *obra evanescente*. O que se *mantém* não é o desvanecer, pois o desvanecer é por sua vez efetivo, vinculado à obra, e com ela também desvanece. O *negativo soçobra* com o *positivo*, do qual é a *negação*.

409 - [*Dies Verschwinden*] Esse desvanecer do desvanecer reside no conceito da mesma "individualidade em si real", pois aquilo onde a obra desvanece - ou que desvanece na obra - é a *efetividade objetiva* que devia proporcionar, à chamada experiência, sua supremacia sobre o conceito que a individualidade tem de si mesma. Mas a efetividade objetiva é um momento que na própria consciência não tem mais verdade em si: a verdade consiste somente na unidade da consciência com o agir, e a *obra verdadeira* é somente essa unidade do *agir e do ser*, do *querer* e do *implementar*.

Portanto, para a consciência, em virtude da certeza que está no fundamento do seu agir, a própria efetividade *oposta* a essa *certeza* é também algo que só é *para a consciência*. A oposição já não pode apresentar-se nessa forma de seu *Ser-para-si*, em contraste com a *efetividade*, para a consciência que a si retornou como consciência-de-si, pois, para ela toda a oposição desvaneceu. No entanto, a oposição e a negatividade, que vêm à cena na obra, não afetam apenas o conteúdo da obra, *ou* ainda o conteúdo da consciência, mas a efetividade como tal; e com isso afetam a

oposição presente só nessa efetividade e por meio dela, e o desvanecer da obra.

Assim a consciência reflete dessa maneira em si, a partir de sua obra efêmera, e afirma seu conceito e sua certeza como o *essente* e o *permanente* em contraste com a experiência da *contingência* do agir. Experimenta de fato seu conceito no qual a efetividade é só um momento: algo que *é para a consciência*, e não o em-si-e-para-si. Experimenta a efetividade como momento evanescente, que portanto só vale para a consciência como *ser* em geral, cuja universalidade é uma só e a mesma coisa com o agir.

Esta unidade é a obra verdadeira, e a obra verdadeira é a *Coisa mesma*, a qual pura e simplesmente se afirma e é experimentada como o que permanece, independente da Coisa que é a *contingência* do agir individual enquanto tal, das circunstâncias, do meio e da efetividade.

410- [Die Sache selbst] A *Coisa mesma* só se opõe a esses momentos enquanto [se supõe que] devem ser válidos isoladamente, pois ela é essencialmente sua unidade, como interpenetração da efetividade e da individualidade. Sendo um agir - e como agir, *puro agir* em geral - *é também, por isso mesmo, agir deste indivíduo*. E sendo esse agir como ainda lhe pertencendo, em oposição à efetividade, [isto é] como *fim*, também é a passagem dessa determinidade à oposta: e enfim, é uma *efetividade* que está presente *para a consciência*.

A *Coisa mesma* exprime, pois, a essencialidade *espiritual*, em que todos esses momentos estão suprassumidos como válidos para si; nela, portanto, só valem como universais. Ali, a certeza de si mesma é para a consciência uma essência objetiva - *uma Coisa*, objeto engendrado pela consciência-de-si como *seu*, mas que nem por isso deixa de ser objeto livre e autêntico. A *coisa* [Ding] da certeza sensível e da percepção tem agora, para a consciência-de-si, sua significação unicamente através dela: nisso reside a diferença entre uma coisa [Ding] e a Coisa [Sache]. Aqui se fará o percurso de um movimento correspondente ao da certeza sensível e da percepção.

411 - [In der Sache] Por conseguinte, na *Coisa mesma*, enquanto interpenetração que se tornou objetiva da individualidade e da objetividade mesma, veio a ser para a consciência-de-si seu verdadeiro conceito de si, ou chegou à consciência de sua substância. Ao mesmo tempo a consciência-de-si, como é aqui, é a consciência de uma substância que recém veio-a-ser; é, portanto,

imediate. Essa é a maneira determinada como a essência espiritual aqui se faz presente, sem ter ainda completado seu desenvolvimento de substância verdadeiramente real. A *Coisa mesma* nessa consciência imediata da substância possui a forma de *essência simples*, que como universal contém em si seus diferentes momentos, aos quais pertence; mas também é de novo indiferente para com eles, enquanto momentos determinados; é livre para si e vale com esta *Coisa mesma simples e abstrata: vale como a essência*.

Os diferentes momentos da determinidade originária ou da *Coisa deste* indivíduo, de seu fim, dos meios, do próprio agir e da efetividade - são para essa consciência momentos singulares os quais pode deixar de lado e abandonar pela *Coisa mesma*; mas de outro lado, todos só têm por essência a *Coisa mesma* de modo que se encontre *em cada um deles*, como universal *abstrato*, e possa ser seu *predicado*. Ha mesma ainda não é o sujeito, pois como sujeito valem aqueles momentos por se situarem do lado da *singularidade* em geral, enquanto a *Coisa mesma* é por ora apenas o simplesmente Universal. Ela é o *gênero* que se encontra em todos esses momentos como em suas *espécies*, e é também livre em relação a eles.

412 - [Das Bewusstsein] Chama-se consciência *honest*a a que chegou a esse idealismo que a *Coisa mesma* exprime e que de outra parte possui nela o verdadeiro como essa universalidade formal. A consciência honesta tem de agir na *Coisa mesma*, sempre e exclusivamente; por isso se atarefa nos diferentes momentos ou espécies dela. Quando não alcança em alguns de seus momentos ou de seus significados, então por isso mesmo dela se apossa em outro, de forma que sempre obtém de fato essa satisfação que segundo seu conceito lhe pertence. Haja o que houver, a consciência honesta vai sempre implementar e atingir a *Coisa mesma*, já que é o predicado de todos esses momentos como este gênero *universal*.

413 - [Bringt es einen] Se a consciência não leva *um fim* à *efetividade*, pelo menos o *quis*; isto é: faz de conta que *o fim* como fim, o *puro agir* que nada opera, são a *Coisa mesma*. Pode dizer assim, para se consolar, que sempre alguma coisa foi *feita* ou *posta em movimento*. Porquanto o próprio universal contém subsumidos o negativo ou o desvanecer, também é ainda um agir *seu* que a obra se aniquile: ela solicitou os outros a isso, e ainda encontra satisfação no *desvanecer* de sua efetividade. É como meninos maus, que recebendo uma palmada se alegram a *si mesmos*, por terem sido precisamente a causa do castigo.

Caso a consciência honesta *não tenha sequer tentado, e nada Jeito em absoluto* para executar a Coisa mesma - é que não teve *possibilidade* de fazê-lo. A *Coisa mesma* é para ela, justamente, a *unidade* de sua *decisão* e da *realidade*: a consciência afirma que a efetividade não seria outra coisa senão o *que lhe é possível*. Finalmente, se em geral algo interessante se fez sem seu concurso, então essa *efetividade* para ela é a Coisa mesma, justamente pelo interesse que ali encontra, embora não a tenha produzido. Se é uma sorte que lhe acontece pessoalmente, a ela se apega, como se fosse *ação* e *mérito* seus. Então, se é um acontecimento mundial, com o qual não tem nada que ver, também o faz seu; e um *interesse ineficaz* vale como *partido* que tomou pró ou contra, que *combateu* ou *apoiou*.

414 - [Die Ehrlichkeit] De fato a honestidade dessa consciência, bem como a satisfação que goza de toda maneira, consistem manifestamente em não *trazer para um confronto* seus pensamentos que tem sobre a Coisa mesma. Para ela, a *Coisa mesma* é tanto Coisa *sua* como absolutamente *obra nenhuma*; ou seja, é o *puro agir*, ou o *fim vazio*, ou ainda, uma *efetividade desativada*. Faz sujeito desse predicado uma significação depois da outra, e as esquece sucessivamente. Agora, no simples *ter querido* ou ainda, *não-ter-podido*, a Coisa mesma tem a significação de *fim vazio*, e de unidade *pensada* do querer e do implementar.

O consolo pelo fracasso do fim, pois pelo menos *foi querido*, pelo menos foi *puramente agido* - como também a satisfação de ter dado aos outros algo para fazerem, fazem do *puro agir* ou de uma obra totalmente má, uma essência: porque se deve chamar uma obra má a que não é absolutamente nenhuma. Afinal, se num golpe de sorte a consciência honesta se *encontra* com a efetividade, toma esse ser sem ação pela Coisa mesma.

415 - [Die Wahrheit] Porém a verdade dessa honestidade é não ser tão honesta como parece. Com efeito, não pode ser tão carente-de-pensamento a ponto de deixar caírem fora um do outro esses momentos evanescentes; mas deve ter a consciência imediata de sua oposição, já que se referem pura e simplesmente um ao outro.

O *puro agir* é essencialmente o agir *deste* indivíduo, e esse agir é também essencialmente uma *efetividade* ou uma Coisa. Inversamente, a *efetividade* só é essencialmente como agir *seu*, tanto como *agir em geral*, e seu agir é ao mesmo tempo, só como agir em geral, e assim é também efetividade. Quando pois parece ao indivíduo que só lida com a *Coisa mesma* como *efetividade abstrata*,

acontece que também está lidando com ela como agir *seu*. Mas igualmente, quando o indivíduo quer lidar exclusivamente com o *agir* e o *atarefar-se*, não está tomando isso a sério mas de fato lida com *uma Coisa* e com a Coisa como *a sua*. Quando enfim parece querer só a *sua* Coisa e o *seu* agir, novamente está lidando com a *Coisa em geral* ou com a efetividade permanente em si e para si.

416- [Wie die Sache] A Coisa mesma e seus momentos aqui aparecem como *conteúdo*; mas também, com igual necessidade, estão [presentes] na consciência *como formas*. Surgem como conteúdo apenas para desvanecer e cada um cede o lugar a outro. Devem, pois, estar presentes na determinidade de *suprassumidos*; aliás, assim são aspectos da própria consciência. A *Coisa mesma* está presente como o *Em-si* ou como *reflexão* da consciência *em si* mesma; porém a *suplantação* dos momentos, uns pelos outros, assim se expressa na consciência: nela os momentos não são postos em si, mas somente para um *Outro*.

Um dos momentos do conteúdo é trazido pela consciência à luz, e *apresentado aos outros*; mas a consciência, ao mesmo tempo, reflete fora dele sobre si mesma, e o oposto também está presente nela: a consciência o retém para si como o seu. Ao mesmo tempo, não há um desses momentos que *apenas* se limite a projetar-se para o exterior, enquanto o outro ficaria retido só no interior; mas a consciência os alterna porque ora de um ora de outro momento, deve fazer o essencial para si e para os outros.

O *todo* é interpenetração semovente da individualidade e do universal; mas como este todo está presente para a consciência só como essência *simples*, e assim como abstração *da Coisa mesma*, os momentos do todo caem fora da Coisa, e fora um do outro: como momentos dissociados. O *todo como tal* só será apresentado exaustivamente por meio da alternância dissociadora do projetar-para-fora e do atrair-para-si. E porque nessa alternância a consciência tem *um* momento para si - como um momento essencial em sua reflexão -, mas tem outro momento que é só exteriormente, *nela* e para os *outros*; - por isso surge um jogo de individualidades, uma com a outra, jogo em que se enganam e se encontram enganadas umas pelas outras, como se enganam a si mesmas.

417- [Eine Individualität] A individualidade, pois, parte para executar algo: parece assim ter convertido algo *em Coisa*. Age a individualidade, e no agir vem-a-ser para outros, e lhe parece que está lidando com a *efetividade*. Então os outros tomam o agir daquela individualidade como um interesse pela Coisa enquanto

tal, e em vista do fim de que a *Coisa seja em si implementada*, não importa se pela primeira individualidade ou por eles. Assim, quando mostram esta Coisa já por eles efetuada ou, quando não, lhe oferecem e prestam ajuda, eis que aquela consciência já saiu do ponto onde pensam que está. O que lhe interessa na Coisa é *seu* agir e atarefar-se; e quando os outros se dão conta que era isso a *Coisa mesma*, se sentem também ludibriados. Mas, de fato, sua precipitação mesma em vir ajudar não era outra coisa que a vontade de ver e de mostrar o *seu* agir, e não a *Coisa mesma*. Isto é: queriam enganar os outros, do mesmo modo que lamentam ter sido enganados.

Como agora se patenteou que o *próprio* agir e atarefar-se - o jogo de *suas forças* - valem pela Coisa mesma, a consciência parece pôr sua essência em movimento, *para si* e não para os outros - apenas preocupada com o agir como o *seu* e não como um agir dos outros; por isso deixa os outros em paz na Coisa *deles*. Só que eles se enganam mais uma vez: a consciência já está fora de onde eles pensam que está. Já não se ocupa da Coisa como *desta sua Coisa singular*, mas dela se ocupa como *Coisa*, como universal que é para todos. Intromete-se então no agir e na obra *deles*; e, seja não pode tomar-lhes das mãos, ao menos se interessa por isso, ocupando-se em proferir julgamentos. Imprime na obra dos outros a marca de sua aprovação e de seu louvor, pois, no seu entender, não está louvando somente a obra mesma, mas também *sua própria* magnanimidade e moderação - em não ter danificado a obra como obra, nem sequer com suas críticas.

Quando demonstra interesse pela *obra*, é *a si mesmo* que nela se deleita. Também a *obra* por ele criticada é bem-vinda, justamente por esse desfrute de *seu próprio* agir que proporciona à consciência. Mas os que se sentem - ou se mostram - ludibriados por essa intromissão, o que queriam era enganar de igual maneira. Fazem de conta que seu agir e afã é algo só para eles, onde somente têm por fim a *si* e a sua *própria essência*. Só que, enquanto algo fazem, e com isso se expõem e mostram à luz do dia, contradizem imediatamente por seu ato a pretensão de excluir a própria luz do dia, a consciência universal e a participação de todos. A efetivação é, antes, uma exposição do *Seu* no elemento universal, onde vem-a-ser - e tem de vir-a-ser - a *Coisa* de todos.

418 - [*Es ist also*] É também um engano de si mesmo e dos outros [supor] que se lida só com a *pura Coisa*. Uma consciência que descobre uma coisa, faz, antes, a experiência de que os outros vêm voando como moscas para o leite fresco posto à mesa; querem

ver-se mexendo nele. Mas também, por seu lado, experimentam nessa consciência que ela não trata a Coisa como objeto, e sim como algo *seu*. Ao contrário, se o que deve ser essencial é só o *agir mesmo*, o uso das forças e capacidades, ou o exprimir-se desta individualidade - então ambos os lados fazem a experiência de que todos se agitam e se têm por convidados. Em lugar do *puro* agir ou de um agir *singular* e característico, se oferece algo que é igualmente *para outros*, ou *uma Coisa mesma*. Nos dois casos sucede o mesmo, e só tem significação diferente em contraste com o que era aceito e devia valer.

A consciência experimenta os dois lados como momentos igualmente essenciais, e aí [também experimenta] o que é a *natureza da Coisa mesma*.

A Coisa mesma não é somente uma Coisa oposta ao agir em geral e ao agir singular; nem um agir que se opusesse à subsistência e que fosse o gênero livre de seus momentos - que constituiriam as suas *espécies*. A Coisa mesma é uma *essência* cujo *ser* é o *agir* do indivíduo *singular* e de todos os indivíduos e cujo agir é imediatamente *para outros*, ou *uma Coisa*, e que só é Coisa como *agir de todos* e *de cada um*. É a essência que é a essência de todas as essências: a *essência espiritual*.

A consciência experimenta que nenhum daqueles momentos é *sujeito*; mas que, ao contrário, se dissolvem na *Coisa mesma universal*. Os momentos da individualidade, que para essa consciência carente-de-pensamento valiam sucessivamente como sujeito, se agrupam na individualidade simples, que sendo *esta*, é ao mesmo tempo imediatamente universal. A Coisa mesma perde, assim, a condição de predicado e a determinidade de universal abstrato e sem-vida; ela é, antes: a substância impregnada pela individualidade; o sujeito, em que a individualidade está tanto como ela mesma, ou como *esta*, quanto como de *todos* os indivíduos; o universal, que só é um *ser* como este agir de todos e de cada um; uma efetividade, porque *esta* consciência a sabe como sua efetividade singular e como efetividade de todos.

A pura *Coisa mesma* é o que acima se determinava como *categoria*: o ser que é Eu, ou o Eu que é ser, mas como *pensar* que ainda se distingue da *consciência-de-si efetiva*. Porém os momentos da consciência-de-si efetiva - enquanto os denominamos conteúdo, fim, agir e efetividade seus - ou os chamamos sua forma e ser-para-si e ser para outro - se põem aqui como um só com a própria

categoria simples; que é, portanto, ao mesmo tempo, todo conteúdo.

b - A RAZÃO LEGISLADORA

419 - [Das geistige Wesen] A essência espiritual no seu ser simples é *pura consciência* e esta consciência-de-si. A natureza originariamente *determinada* do indivíduo perdeu seu significado positivo, de ser *em-si* o elemento e o fim de sua atividade: é apenas um momento suprassumido, e o indivíduo é um *Si*, como *Si* universal. Inversamente, a *Coisa mesma formal* tem sua implementação na individualidade agente que se diferencia em si mesma, pois suas diferenças constituem o *conteúdo* daquele universal. A categoria é *em si*, como o universal da *pura consciência*. E também *para si*, pois o *Si* da consciência é também um momento seu. A categoria é o *ser* absoluto, porquanto aquela universalidade é a simples *igualdade-consigo-mesmo do ser*.

420 - [Was also dem] Assim, o que é objeto para a consciência tem a significação de ser o *verdadeiro*. O *verdadeiro* é e vale no sentido de *ser*, e de *valer em-si* e *para si mesmo*: é a *Coisa absoluta* que já não sofre a oposição entre a certeza e a verdade, entre o universal e o singular, entre o fim e sua realidade. Ao contrário; seu ser-aí é a *efetividade* e o *agir* da consciência-de-si; essa Coisa é portanto a *substância ética*, e sua consciência, *consciência ética*.

Seu objeto vale também para ela como o *verdadeiro*, porque reúne a consciência-de-si e o ser em uma unidade. Vale como o *absoluto* pois a consciência-de-si não pode nem quer mais ultrapassar este objeto, porque ali está junto a si mesma: não *pode*, porque ele é todo o seu ser e todo o seu poder; não *quer*, porque ele é o *Si* ou o querer desse *Si*. É o objeto *real* nele mesmo como objeto, por ter nele a diferença da consciência. Divide-se em "massas" que são as *leis determinadas* da essência absoluta. Porém são massas que não ofuscam o conceito, pois nele permanecem incluídos os momentos do ser e da pura consciência e do *Si* - uma unidade que constitui a essência dessas "massas", e que nessa diferença faz que os momentos não se separem mais um do outro.

421 - [Diese Gesetze] Essas leis ou massas da substância ética são imediatamente reconhecidas. Não é possível indagar sobre sua origem e justificação, nem ir à busca de um Outro: pois um outro que a essência *em si* e *para si* *essente*, seria somente a própria consciência-de-si. Mas a consciência-de-si não é outra coisa que

essa essência, pois ela mesma é o ser-para-si dessa essência, a qual por isso mesmo é a verdade, por ser tanto o *Si* da consciência, quanto seu *Em-si*, ou pura consciência.

422 - [Indem das] Enquanto a consciência-de-si se sabe como momento do *ser-para-si* dessa substância, então exprime nela o ser-aí da lei, de tal forma que a *sã razão* sabe imediatamente o que é *justo* e *bom*. Tão *imediatamente* ela o *sabe*, como imediatamente para ela também é *válido*, e imediatamente diz: isto é justo e bom. E diz precisamente: *isto*, pois são leis *determinadas*-, é a Coisa mesma implementada, cheia de conteúdo.

423 - [Was sich so] O que assim imediatamente se dá, deve também ser imediatamente aceito e considerado. Há que ver como estão constituídos na certeza ética imediata, o ser que ela exprime, ou as "massas" imediatamente essentes da essência ética - como na certeza sensível [se tinha que ver] o que ela enunciava imediatamente como essente.

Os exemplos de algumas dessas leis vão demonstrar isso; enquanto nós as tomamos na forma de máximas da *sã razão* *que sabe*, não há por que aduzir logo no início o momento que deve nelas valer, quando consideradas como leis éticas *imediatas*.

424 - [Jeder soll die] "Cada um deve falar a verdade." Nesse dever que se enuncia como incondicionado vai-se logo admitir a condição: "se souber a verdade". O mandamento, pois, será agora assim enunciado: *Cada um deve falar a verdade, sempre segundo seu conhecimento e convicção* a respeito dela. A *sã razão*, justamente essa consciência ética que sabe imediatamente o que é justo e bom, explicará também que esta condição já estava de tal modo unida à sua máxima universal que ela sempre assim *entendeu* aquele mandamento. Mas dessa maneira admite que, de fato, ao enunciar a máxima já a infringe, imediatamente. *Dizia*: "cada um deve falar a verdade"; mas entendia: "de acordo com seu conhecimento e convicção sobre ela". Isto é, *falava uma coisa e entendia outra*; ora, falar diversamente do que se entende, significa não falar a verdade. Uma vez corrigida a inverdade ou a inabilidade, a máxima agora assim se exprime: "*Cada um deve falar a verdade conforme o conhecimento e a convicção que dela tenha em cada caso*." Mas, com isso, a *necessidade universal*, o *válido em si* que a máxima queria enunciar, se inverte antes numa completa *contingência*.

Com efeito: que a verdade deva ser dita, depende de uma contingência: se é que eu conheço; se é que estou convencido a

respeito. [Assim] não se enuncia nada mais do que isto: que se deve dizer o verdadeiro e o falso misturados, conforme suceda que alguém os conheça, entenda ou conceba. Essa *contingência do conteúdo* tem a *universalidade só na forma de uma proposição*, sob a qual se expressa; porém como máxima ética promete um *conteúdo* universal e necessário e assim contradiz a si mesma pela contingência do conteúdo. Finalmente, se a máxima for corrigida [dizendo] que se deve evitar a contingência do conhecimento e da convicção acerca da verdade, e que a verdade *deve* também ser *conhecida* - isso seria um mandamento que contradiz frontalmente o ponto de partida. Primeiro, a *sã razão* devia ter *imediatamente* a capacidade de enunciar a verdade; mas agora se diz que *devia* sabê-la. Quer dizer: a *sã razão* não sabe exprimi-la imediatamente.

Considerando do lado do *conteúdo*, esse então é descartado na exigência de que se deve conhecer a verdade, posto que tal exigência se refere ao *saber em geral*: "deve-se saber". Portanto o que é exigido é algo que está, antes, livre de todo conteúdo determinado. Ora, o que estava em questão aqui era um conteúdo *determinado, uma diferença* na substância ética. Só que essa determinação *imediate* da substância ética é um conteúdo que se manifesta como uma completa contingência; e ao ser elevado à universalidade e à necessidade - de modo que o *saber* seja enunciado como lei - antes desvanece.

425 - [Ein anderes berühmtes] Outro mandamento famoso é: "Ama o próximo como a ti mesmo". É dirigido ao indivíduo em relação aos indivíduos; a relação é *afirmada como do singular* para com o *singular*, ou como uma relação de sentimento. O amor ativo - pois o inativo não tem ser nenhum e portanto não está em questão - visa afastar o mal de um homem e lhe trazer o bem. Para esse efeito é preciso distinguir o que é o mal para o homem, e qual é o bem apropriado contra esse mal; e em geral, o que é sua felicidade. Quer dizer: devo amar o próximo com *inteligência*, um amor ininteligente talvez lhe faria mais dano que o ódio.

Mas o bem-fazer essencial e inteligente é, em sua figura mais rica e mais importante, o agir inteligente universal do Estado. Comparado com esse agir, o agir do indivíduo como indivíduo é, em geral, algo tão insignificante que quase não vale a pena falar dele. Aliás, aquele agir é de tão grande potência que se o agir singular se lhe quisesse opor - ou ser exclusivamente para si no delito, ou então por amor a outrem - defraudando o universal quanto ao direito e à parte que lhe cabe no singular, isso seria totalmente inútil e irresistivelmente destruído.

Resta ao bem-fazer, que é sentimento, apenas a significação de um agir inteiramente singular: uma assistência que é tão contingente quanto momentânea. O acaso não só determina a ocasião da obra, mas determina também se é uma *obra* em geral, se ela não volta a dissolver-se logo, e mesmo a converter-se em mal. Assim, esse agir em benefício dos outros, que se enuncia como *necessário*, é de tal modo constituído que talvez possa existir, talvez não; e que, se a ocasião se oferece fortuitamente, pode ser uma obra, talvez boa, talvez não.

Com isso essa lei tem um conteúdo tão pouco universal quanto a primeira já analisada, e não exprime algo *em si e para si* - como deveria, enquanto lei ética absoluta. Vale dizer: tais leis ficam somente no *dever-ser*, mas não têm nenhuma *efetividade*: não são *leis*, mas apenas *mandamentos*.

426 - [Es erhellt] De fato, porém, fica evidente, pela natureza da Coisa mesma, que é preciso renunciar a um *conteúdo* absoluto universal, por ser *inadequada* à substância simples - e esta é sua essência: ser simples - qualquer *determinidade* que nela se ponha. O mandamento em sua "absoluteza" simples exprime um *ser ético imediato*. A diferença que nele se mostra é uma determinidade e, portanto, um conteúdo que se encontra *sob* a absoluta universalidade desse ser simples.

Já que se deve renunciar assim a um conteúdo absoluto, somente pode convir ao mandamento a *universalidade formal*, isto é, que não se contradiga; pois a universalidade sem conteúdo é a *universalidade formal*, e um conteúdo absoluto significa, por sua vez, uma diferença que não é nenhuma, ou seja: a carência-de-conteúdo.

427 - [Was dem Gesetzgeben] O que resta à razão legisladora, portanto, é a *pura forma da universalidade*, ou, de fato, a *tautologia* da consciência que se opõe ao conteúdo, e que não é um *saber* do *conteúdo essente* ou autêntico, mas um saber da *essência* - ou da igualdade-consigo-mesmo do conteúdo.

428 - [Das sittliche Wesen] A essência ética portanto não é um conteúdo - ela mesma e imediatamente - mas apenas um padrão de medida para estabelecer se um conteúdo é capaz de ser lei ou não, na medida em que não se contradiz a si mesmo. A razão legisladora é rebaixada à razão *examinadora*.

c - A RAZÃO EXAMINANDO AS LEIS

429 - [Ein Unterschied] Uma diferença na substância ética simples é, para ela, uma contingência, que vimos no mandamento determinado produzir-se como contingência do saber, da efetividade e do agir. A *comparação* entre esse ser simples e a determinidade que não lhe correspondia era em nós que se dava. A substância simples aí se mostrou universalidade formal ou pura *consciência*, a qual, livre de conteúdo, a ele se opõe; e que é um *saber* sobre ele como conteúdo determinado. Dessa maneira, a determinidade fica sendo o que era a *Coisa mesma*. Porém na consciência, ela é um Outro; isto é: não é mais o gênero inerte e carente-de-pensamento, mas se refere ao particular, e vale como sua potência e sua verdade.

Essa consciência parece ser, de início, o mesmo examinar que antes éramos nós. Seu agir, parece, não pode ser outro que o já acontecido: uma comparação do universal com o determinado, donde resultaria, como antes, sua inadequação. Mas a relação do conteúdo para com o universal aqui é diversa; pois o universal adquiriu outra significação - a de universalidade *formal*. O conteúdo determinado é capaz dessa universalidade porque nela vem-a-ser considerado só em relação a si mesmo.

No nosso examinar, a compacta substância universal estava frente à determinidade que se desenvolvia como contingência da consciência na qual a substância entrava. Aqui desvaneceu um dos membros da comparação: o universal já não é a substância *essente* e *válida*, ou o justo em si e para si; mas é o simples saber ou forma, que compara um conteúdo somente consigo mesmo e o observa, [a ver] se é uma tautologia.

As leis não são mais dadas, e sim *examinadas*. E as leis já foram dadas à consciência examinadora, que acolhe seu *conteúdo* simplesmente como é, sem adentrar-se na consideração da singularidade e da contingência que aderiam à sua efetividade, como aliás fazemos nós. A consciência examinadora fica no mandamento como mandamento, e procede com respeito a ele de modo igualmente simples, como é simples seu padrão de medida.

430 - [Dies Prüfen reicht] Mas por essa razão é que o examinar não vai longe, porque justamente o padrão de medida é a tautologia: indiferente ao conteúdo, acolhe em si tanto este conteúdo quanto o oposto.

Suponhamos esta questão: Em si e para si deve ser lei que haja *propriedade*; em si e para si, não por sua utilidade para outros

fins. A essencialidade ética consiste precisamente nisto: que a lei seja igual só a si mesma, e que, mediante essa igualdade consigo, seja portanto fundada na sua própria essência; não seja algo condicionado. A propriedade em si e para si não se contradiz; é uma determinidade *isolada*, ou posta [como] igual só a si mesma. A não-propriedade, as coisas sem dono, ou a comunhão de bens também não se contradizem. E uma *determinidade simples* - um *pensamento formal* como o seu contrário, a propriedade - que algo a ninguém pertença; ou esteja à disposição de quem primeiro se apossar dele; ou pertença a todos em conjunto ou a cada um segundo as próprias necessidades ou em partes iguais.

Sem dúvida, se a coisa sem dono vem a ser considerada como um *objeto necessário da necessidade*, então é necessário que se torne a posse de um singular qualquer; e seria contraditório erigir, antes, em lei a liberdade da coisa. Mas por falta-de-dono da coisa não se entende uma absoluta falta-de-dono mas sim que a coisa deve *aceder à posse* de acordo com a *necessidade* do singular; não para ficar guardada, de certo, mas para ser imediatamente usada.

Entretanto, prover à necessidade única e exclusivamente segundo a contingência, contradiz a natureza da essência consciente - a única de que se fala aqui. Pois a essência consciente deve representar-se sua necessidade sob a forma da *universalidade*: prover a sua existência toda, e se proporcionar um bem permanente. Assim pois não está em consonância consigo mesmo o pensamento de que uma coisa se torna casualmente posse da primeira pessoa viva que se apresente, de acordo com suas necessidades.

Na comunidade de bens (onde se proveria as necessidades de maneira universal e constante), ou cada um participa dos bens *quanto precisar*, e assim se contradizem mutuamente essa desigualdade e a essência da consciência cujo princípio é a *igualdade* dos indivíduos singulares; ou então a partilha *igual* se faria conforme o último princípio, e assim a cota de participação não tem relação com a necessidade; relação, aliás, que só é o seu conceito.

431 - [Allein wenn] Mas se desta maneira a não-propriedade se mostra contraditória, isso só acontece por não ter sido deixada como determinidade *simples*. Dá-se o mesmo com a propriedade quando dissolvida em momentos. A coisa singular, que é propriedade minha, vale por isso como algo *universal, consolidado, permanente*. Ora, isto contradiz sua natureza, que consiste em ser utilizada e em *desvanecer*. Ao mesmo tempo vale como o *Meu*: todos os outros o reconhecem e dele se excluem.

Mas, em ser eu reconhecido reside, antes, minha igualdade com os outros, que é o contrário da exclusão. O que possuo é uma *coisa*, isto é, um ser para outros em geral, totalmente universal e sem a determinidade de ser só para mim; que *Eu* a possua, contradiz a sua coisidade universal. Portanto, propriedade se contradiz por todos os lados, tal como não-propriedade: cada uma tem em si esses momentos da singularidade e da universalidade, que são opostos e se contradizem.

No entanto, cada uma dessas determinidades representadas como *simples*, como propriedade e não-propriedade, sem ulterior desenvolvimento, é uma determinidade tão *simples* quanto a outra; quer dizer, não contraditória.

O padrão de medida da lei, que a razão tem em si mesma, se ajusta igualmente bem a tudo, e assim de fato não é um padrão de medida. Seria aliás estranho se a tautologia, o princípio de contradição - que é reconhecido só como princípio formal no conhecimento da verdade teórica, isto é, como algo de todo indiferente à verdade e à inverdade - *devesse ser mais* para o conhecimento da verdade prática.

432 - [In den beiden] Nos dois momentos, até agora considerados, da implementação da substância espiritual antes vazia, se suprassumi o pôr de determinidades imediatas na substância ética, e em seguida o saber a seu respeito, [examinando] se são leis. O resultado disso parece ser o seguinte: não têm cabimento nem leis determinadas, nem um saber dessas leis. Só a substância é a *consciência* de si mesma como *essencialidade* absoluta, a qual, portanto, não pode abdicar nem da *diferença* nela [presente], nem do *saber* a seu respeito. Se o legislar e o examinar-leis demonstraram não serem nada, isto significa que ambos, tomados singular e isoladamente, são *momentos* precários da consciência ética. O movimento, em que surgem, tem o sentido formal de que a substância ética, através desse movimento, se apresenta como consciência.

433 - [Insofern diese] Podem-se considerar esses dois momentos como formas da *honestidade*, enquanto determinações ulteriores da consciência da *Cosa mesma*. A honestidade que em outros casos se ocupava com seus momentos formais, aqui lida com um conteúdo *de-dever-ser* - o conteúdo do bem e do justo - e com o examinar de tal verdade sólida, entendendo possuir na sua razão e no discernimento inteligente o que faz a força e a validade desses mandamentos.

434 - [Ohne diese Ehrlichkeit] Sem esta honestidade, porém, as leis não valem como *essência* da *consciência*; nem valem tampouco o exame das leis como um agir *de dentro* da consciência. No entanto, esses momentos, ao surgirem cada um para si, *imediatamente* como uma *efetividade*, um deles exprime um pôr e um ser, sem validade, de leis efetivas; e o outro exprime uma libertação dessas leis que também não é válida. Como lei determinada, a lei tem um conteúdo contingente; o que tem aqui a significação de ser lei de uma consciência singular com um conteúdo arbitrário. Esse legislar imediato é também a insolência tirânica que faz do arbítrio a lei, e faz da eticidade a obediência ao arbítrio: obediência a leis que são *somente* "leis" mas que não são, ao mesmo tempo, *mandamentos*. Do mesmo modo o segundo momento, enquanto isolado, significa o examinar das leis, o mover do inabalável e a temeridade do saber que à força de raciocínios se liberta das leis absolutas e as toma por um arbítrio estranho ao saber.

435 - [In beiden Formen] Nas duas formas, esses momentos são uma atitude negativa para com a substância, ou para com a real consciência espiritual. Ou seja: neles não tem a substância ainda sua realidade, mas a consciência ainda os contém sob a forma de sua própria imediatez. A substância é apenas um *querer* e um *saber* deste indivíduo e o *dever* de um mandamento sem efetividade e de um saber da universalidade formal. Mas quando esses modos se suprassumem, a consciência retornou ao universal e aquelas oposições desvaneceram. A essência espiritual é, pois, substância efetiva, porque esses modos não valem como singulares, mas somente como suprassumidos; e a unidade, onde são momentos apenas, é o Si da consciência, que posta de agora em diante na essência espiritual faz com que esta seja efetiva, plena e consciente-de-si.

436 - [Das geistige Wesen] Por isso a essência espiritual, em primeiro lugar, é para a consciência como lei *em si* essente: foi suprassumida a universalidade do examinar, que era formal, não *em si* essente. Em segundo lugar, é uma lei eterna, que não tem seu fundamento na *vontade deste indivíduo*, mas que é em si e para si; a absoluta *vontade pura de todos*, que tem a forma do *ser* imediato. Não é tampouco um *mandamento* que só *deva* ser, mas que *é* e vale; é o Eu universal da categoria, que é imediatamente a efetividade e o mundo é somente essa efetividade.

Mas porque essa *lei essente* vale pura e simplesmente, a obediência da consciência-de-si não é serviço a um senhor, cujas ordens fossem um arbítrio, e nelas a consciência não se reconhecesse. Ao contrário: as leis são pensamentos de sua própria consci-

ência absoluta, que ela mesma *tem* imediatamente. Não é que *areia* nelas, pois a fé contempla também a essência, mas uma essência estranha.

A consciência-de-si ética faz *imediatamente* um só com a essência por meio da *universalidade* do seu *Si*; a fé, ao contrário, principia de uma consciência *singular*: é o movimento dessa consciência tendendo sempre rumo a essa unidade, sem atingir a presença de sua essência. A consciência ética, ao contrário, se suprassumiu enquanto singular, levou a cabo essa mediação; e somente porque a levou a cabo, é consciência-de-si imediata da substância ética.

437 - [Der Unterschied des] A diferença entre a consciência-de-si e a essência é, assim, perfeitamente transparente. Por isso as *diferenças na essência* não são determinidades contingentes. Ao contrário: por causa da unidade da essência e da consciência-de-si - da qual somente poderia vir a desigualdade - elas são as "massas" em que se articula a unidade, impregnando-as de sua própria vida: espíritos inconsúteis, e a si mesmos claros, figuras celestes sem mácula que conservam em suas diferenças a inocência intacta e a harmonia de sua essência.

A consciência-de-si é igualmente *relação* simples e clara com essas leis. Elas *são*, e nada mais: é o que constitui a consciência de sua relação. Para a Antígona de Sófocles, valem como direito divino *não-escrito e infalível*.

"Não é de hoje, nem de ontem, mas de sempre
Que vive esse direito e ninguém sabe
Quando foi que surgiu e apareceu".

As leis *são*. Se indago seu nascimento, e as limito ao ponto de sua origem, já passei além delas: pois então sou eu o universal, e elas, o condicionado e o limitado. Se devem legitimar-se a meus olhos, já pus em movimento seu ser-em-si, inabalável, e as considero como algo que para mim talvez seja verdadeiro, talvez não seja. Ora, a disposição ética consiste precisamente em ater-se firmemente ao que é justo, e em abster-se de tudo o que possa mover, abalar e desviar o justo.

Se um depósito for feito a meus cuidados, é propriedade de outrem, e eu o reconheço, *porque assim é*, e me mantenho inflexível nessa atitude. Se reter para mim o depósito, não incorro absolutamente em nenhuma contradição, segundo o princípio de meu examinar, a tautologia. Com efeito, já não o considero como

propriedade alheia; ora, reter algo, que não considero propriedade de outro, é perfeitamente conseqüente.

A mudança do *ponto de vista* não é contradição, pois o que está em questão não é o ponto de vista, mas o objeto, o conteúdo, que não deve contradizer-se.

Quando dou um presente, posso mudar o ponto de vista de que algo é minha propriedade, pelo ponto de vista de que é propriedade de outrem, sem tomar-me por isso culpado de contradição; do mesmo modo, também posso seguir o caminho inverso.

Portanto, não é porque encontro algo não-contraditório que isso é justo; mas é justo porque é o justo. Algo é propriedade de outrem: isso constitui o *fundamento*. Não tenho que raciocinar a propósito, nem perquirir ou descobrir toda a sorte de pensamentos, correlações, considerandos; nem cogitar em estatuir leis ou examiná-las. Por tais movimentos de meus pensamentos, eu subverteria aquela relação já que de fato poderia a meu bel-prazer fazer que seu contrário fosse conforme a meu saber tautológico e indeterminado e erigi-lo em lei.

Entretanto é determinado, *em si e para si*, se é esta determinação ou a oposta que é o justo. Eu poderia erigir para mim a lei que quisesse, ou então nenhuma; mas quando começo a examinar, já estou num caminho não-ético. Quando para mim o justo é *em si e para si*, então estou dentro da substância ética, que é assim a *essência* da consciência-de-si; mas essa é *sua efetividade e seu ser-aí*, seu *Si* e sua *vontade*.

GLOSSÁRIO

abstossen - repelir
Ansich - Em-si
Ansichsein - Ser-em-si
aufheben - supressão
Aufhebung - supressão
Aüssern - exteriorizar
aüsserung - exteriorização
Begierde - desejo
begreifende Denken - o pensar conceitual
Dosem - ser-aí
daseiende - aí-essente
Ding - coisa
Dingheit - coisidade
Einsicht - inteligência, perspicácia
entäüssern - extrusar
Entäusserung - extrusão
entfremden - alienar
Entfremdung - alienação
entzweien - fracionar, cindir
Entzweites - fração
Entzweigung - fracionamento, cisão
erfüllen - implementar
Erfüllung - implementação
erscheinende Wissen - saber fenomenal
Erscheinung - fenômeno, manifestação
Fürsich - o Para-si
Fürsichsein - o ser-para-si

gegenübertreten, gegenüberstehen — defrontar
Gleichnämige — o homônimo
gewordene - que-veio-a-ser
herabgehen - sucumbir
Hemmung - freio, freagem
Innere - Interior
Insichsein - ser-dentro-de-si
— *los* - carente-de ...
— *losigkeit* - carência-de ...
Masstab - padrão de medida
meinen, Meinung — 'visar'
Mitte - meio-termo
Seiende - essente
Schein - aparência
Selbst- Si
selbstätige - auto-ativa
Selbtheit - ipseidade
Selbstwesen - auto-essência
übergehen.- transitar, trasladar-se
übersetzen - trasladar
Ungleichnämige - heterônimo
Unwesen - inessência
verkehren - inverter, subverter
Verkerheit - inversidade
verschwinden - desvanecer
verschwundene — evanescente
Werden - vir-a-ser
Zurückgedrängt - recalcado em si mesmo
Zutat - achega.

LIVROS UTILIZADOS

- Texto da *Fenomenologia do Espírito*
- Hegel, Georg Friedrich - *PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES*. Neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels u. Heinrich Qairmont. Hamburg: Meiner, 1988. (usamos também a edição SUHRKAMP da *Fenomenologia* (1984)).
- Traduções da *Fenomenologia*
- francesa: Jean Hyppolite. *La Phénoménologie de l'Esprit*, 2 vols. Aubier, Ed. Montaigne, Paris, 1941.
- italiana: Enrico de Negri. *Fenomenologia dello Spirito*, 2 vols. La Nuova Italia, Florença, 1973.
- inglesa: A.V. Miller. *Phenomenology of Spirit*. Oxford Univ. Press, 1977.
- espanhola: W. Roces, *La Fenomenologia dei Spiritu*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- **OU7BOS LIVROS**
- Gauvin, Joseph. *Wortindex zu Hegels PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES*. Bouvier Verlag, Bonn, 1984.
- Meneses, Paulo. *Para ler a Fenomenologia do Espírito* - Roteiro. Ed. Loyola, São Paulo, 1985.
- Vaz, Henrique. Tradução parcial da *Fenomenologia* (do Prefácio à Percepção) na Coleção PENSADORES, vol. Hegel, da Editora Abril.

G.W.F. HEGEL

FENOMENOLOGIA DO ESPÍRITO

PARTE II

**Tradução
Paulo Meneses
Com a colaboração de
José Nogueira Machado, SJ.**

4ª Edição

 **EDITORA
VOZES**

Petrópolis
1999

© 1988, Felix Meiner Verlag, Hamburg

Título do original alemão:
Phänomenologie des Geistes
Nach dem Text von Hegel, Gesammelte Werke Band 9
neu herausgegeben von Hans Friedrich
Wessels und Heinrich Clairmont.
Philosophische Bibliothek 414

Direitos de publicação em língua portuguesa no Brasil:

© 1990, Editora Vozes Ltda.

Rua Frei Luís, 100

25689-900 Petrópolis, RJ

Internet: <http://www.vozes.com.br>

Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra
poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou
quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e
gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados
sem permissão escrita da Editora.

FICHA TÉCNICA DA VOZES

DIRETOR EDITORIAL

Avelino Grassi

EDITOR

Lídio Peretti

Edgar Orth

DIRETOR INDUSTRIAL

José Luiz Castro

EDITOR DE ARTE

Omar Santos

EDITORAÇÃO

Diagramação: Daniel Sant'Anna

Supervisão gráfica: Valderes e Monique Rodrigues

ISBN 85.326.0771-3 (Título coletivo)

ISBN 85.326.0772-1 (Parte II)

Este livro foi composto e impresso pela Editora Vozes Ltda.

SUMÁRIO

- VI. O Espírito, 7
 - A – O Espírito Verdadeiro. A Eticidade, 10
 - a – O mundo ético. A lei humana e a lei divina, o homem e a mulher, 11
 - b – A ação ética. O saber humano e o divino, a culpa e o destino, 21
 - c – O Estado de Direito, 31
 - B – O Espírito Alienado de Si Mesmo. A Cultura, 35
 - 1 – O mundo do espírito alienado de si, 38
 - a – A cultura e o seu reino da efetividade, 38
 - b – A fé e a pura inteligência, 60
 - 2 – O Iluminismo, 67
 - a – A luta do Iluminismo contra a superstição, 68
 - b – A verdade do Iluminismo, 87
 - 3 – A liberdade absoluta e o terror, 93
 - C – O Espírito Certo de Si Mesmo. A Moralidade, 100
 - a – A cosmovisão moral, 102
 - b – A distorção, 110
 - c – A boa consciência – A bela alma, o mal e o seu perdão, 119
- VII. A Religião, 143
 - A – A Religião Natural, 150
 - a – A luminosidade, 151
 - b – A planta e o animal, 153
 - c – O artesanato, 154
 - B – A Religião da Arte, 157
 - a – A obra-de-arte abstrata, 159

b – A obra-de-arte viva, 167
c – A obra-de-arte espiritual, 171
C – A Religião Revelada, 183
VIII. O Saber Absoluto, 207
Nota final, 221

— VI —
O Espírito

438 [*Die Vernunft ist*] A razão é espírito quando a certeza de ser toda a realidade se eleva à verdade, e [quando] é consciente de si mesma como de seu mundo e do mundo como de si mesma. O vir-a-ser do espírito, mostrou-o o movimento imediatamente anterior, no qual o objeto da consciência, — a categoria pura, — se elevou ao conceito da razão.

Na razão *observadora*, a pura unidade do *Eu* e do *ser*, do *ser-para-si* e do *ser-em-si*, é determinada como *Em-si* ou como *ser*, e a consciência da razão *se encontra*. Mas a verdade do observar é antes o suprassumir desse instinto que encontra imediatamente, desse *ser-aí* carente-de-consciência. [Na razão ativa], a *categoria intuída*, a *coisa encontrada*, entram na consciência como o *ser-para-si* do *Eu*, que agora se sabe como *Si* na essência objetiva. Contudo, a determinação da categoria como *ser-para-si*, — o oposto ao *ser-em-si*, — é também unilateral, e é um momento que suprassume a si mesmo. Por isso [na individualidade para si real] a categoria é determinada, para a consciência, tal como é na sua verdade universal: como essência *em si* e *para si* essente.

Essa determinação, ainda *abstrata*, que constitui a *Coisa mesma*, é só a *essência espiritual*; e sua consciência é um saber formal a seu respeito, vagueando em torno do conteúdo diversificado dessa essência. De fato, essa consciência difere ainda da substância como algo singular; ora estatui leis arbitrárias, ora acre-

dita ter em seu saber as leis tais quais são em si e para si; e se tem como potência que as julga. Ou então, considerada do lado da substância, é a essência espiritual *em-si e para-si-essente* que ainda não é a *consciência* de si mesma. Entretanto, a essência *em-si-e-para-si-essente*, que ao mesmo tempo é para si efetiva como consciência, e que se representa a si mesma para si, é o *espírito*.

439 [*Sein geistiges Wesen*] Sua essência espiritual já foi designada como *substância ética*; o espírito, porém, é a *efetividade ética*. O espírito é o *Si* da consciência efetiva, à qual o espírito se contrapõe, – ou melhor, que se contrapõe a si mesma, – como *mundo efetivo objetivo*. Mas esse mundo perdeu também para o *Si* toda a significação de algo estranho, assim como o *Si* perdeu toda a significação de um *ser-para-si* separado do mundo, – fosse dependente ou independente dele. O espírito é a *substância* e a essência universal, igual a si mesma e permanente: o inabalável e irreduzível *fundamento e ponto de partida* do agir de todos, seu *fim* e sua *meta*, como [também] o *Em-si* pensado de toda a consciência-de-si.

Essa substância é igualmente a *obra* universal que, mediante o *agir* de todos e de cada um, se engendra como sua unidade e igualdade, pois ela é o *ser-para-si*, o *Si*, o agir. Como *substância*, o espírito é *igualdade-consigo-mesmo*, justa e imutável; mas como *ser-para-si*, é a essência que se dissolveu, a essência bondosa que se sacrifica. Nela cada um executa sua própria obra, despedaça o ser universal e dele toma para si sua parte. Tal dissolução e singularização da essência é precisamente o *momento* do agir e do *Si* de todos. É o movimento e a alma da substância, e a essência universal efetuada. Ora, justamente por isso – porque é o ser dissolvido no *Si* – não é a essência morta, mas a essência *efetiva e viva*.

440 [*Der Geist ist hiemit*] Por conseguinte, o espírito é a essência absoluta real que a si mesma se sustém. São abstrações suas, todas as figuras da consciência até aqui [consideradas]; elas consistem em que o espírito se analisa, distingue seus momentos, e se demora nos momentos singulares. Esse [ato de] isolar tais momentos tem o espírito por *pressuposto* e por *subsistência*; ou seja, só existe no espírito, que é a existência. Assim isolados, têm a aparência de *serem*, como tais: mas são apenas momentos ou grandezas evanescentes, – como mostrou sua processão e retorno a seu fundamento e essência; essência que é justamente esse movimento de dissolução desses momentos.

Aqui, onde se põe o espírito, – ou a reflexão dos momentos sobre si mesmos, – pode nossa reflexão a seu respeito recordar brevemente que, por esse lado, eram eles: consciência, consciência-de-si e razão. [1] O espírito é, pois, *consciência* em geral, – que em si compreende certeza sensível, percepção e o entendimento, – quando na análise de si mesmo retém o momento segundo o qual é a efetividade *essente objetiva*, e abstrai de que essa efetividade seja seu próprio ser-para-si. [2] Ao contrário, quando fixa o outro momento da análise, segundo o qual seu objeto é seu *ser-para-si*, então o espírito é *consciência-de-si*. [3] Mas, como consciência imediata do *ser-em-si-e-para-si*, – como unidade da consciência e da consciência-de-si, – o espírito é a consciência que *tem razão*; que, como o *ter* indica, possui o objeto como determinado *em si* racionalmente, ou seja, pelo valor da categoria; porém de tal modo que o objeto ainda não tem para a consciência o valor da categoria. O espírito é a consciência tal como acabamos de considerar. [4] Essa razão, que o espírito *tem*, é enfim intuída por ele como razão que é; ou como a razão que no espírito é *efetiva*, e que é seu mundo, assim o espírito é em sua verdade; ele é o espírito, é a *essência ética efetiva*.

441 [*Der Geist ist das sittliche*] O espírito é a *vida ética* de um povo, enquanto é a *verdade imediata*: o indivíduo que é um mundo. O espírito deve avançar até à consciência do que ele é imediatamente; deve suprássumir a bela vida ética, e atingir, através de uma série de figuras, o saber de si mesmo. São figuras, porém, que diferem das anteriores por serem os espíritos reais, efetividades propriamente ditas; e [serem] em vez de figuras apenas da consciência, figuras de um mundo.

442 [*Die lebendige sittliche*] O mundo *ético vivo* é o espírito em sua *verdade*; assim que o espírito chega ao *saber* abstrato de sua essência, a eticidade decai na universalidade formal do direito. O espírito, doravante cindido em si mesmo, inscreve em seu elemento objetivo, como em uma efetividade rígida, um dos seus mundos – o *reino da cultura* – e, em contraste com ele, no elemento do pensamento, o *mundo da fé* – o *reino da essência*.

No entanto, os dois mundos, apreendidos pelo espírito, que dessa perda retorna a si mesmo – apreendidos pelo conceito – são embaralhados e revolucionados pela [pura] *inteligência* e por sua difusão, o *iluminismo*. O reino dividido e distendido entre o *aquém* e o *além* retorna à consciência-de-si, que agora na *moralidade* se apreende como essencialidade, e apreende a essência como Si efetivo. Já não coloca fora de si seu *mundo* e o *fundamento* dele,

mas faz que dentro de si tudo se extinga; e, como *boa-consciência*, é o espírito certo de si mesmo.

443 [Die sittliche Welt] O mundo ético, – o mundo cindido entre o aquê e o além – bem como a cosmovisão moral – são assim os espíritos, cujo movimento e retorno ao simples Si para-si-essente do espírito vai desenvolver-se. Surgirá, como meta e resultado deles, a consciência-de-si efetiva do espírito absoluto.

- A -

O ESPÍRITO VERDADEIRO. A ETICIDADE

444 [Der Geist ist] O espírito, em sua verdade simples, é consciência, e põe seus momentos fora um do outro. A ação o divide em substância e [em] consciência da substância, e divide tanto a substância quanto a consciência. A substância, como *essência universal e fim*, contrapõe-se a si mesma como à *efetividade singularizada*. O meio termo infinito é a consciência-de-si, que [sendo] em si unidade de si e da substância, torna-se agora, *para si*, o que unifica a essência universal e sua efetividade singularizada: eleva à essência sua efetividade e opera eticamente; faz a essência descer à efetividade, e implementa o fim, isto é, a substância somente pensada; produz a unidade de seu Si e da substância como *obra sua e*, portanto, como *efetividade*.

445 [In dem Auseinandertreten] No dissociar-se da consciência [em seus momentos], a substância simples conservou, por um lado, a oposição frente à consciência-de-si, e por outro lado apresenta nela mesma a natureza da consciência, – de diferenciar-se em si mesma, como um mundo organizado em suas massas. A substância se divide, assim, em uma essência ética diferenciada: em uma lei humana e uma lei divina.

Do mesmo modo, a consciência-de-si, que se lhe contrapõe, atribui-se, segundo sua essência, uma dessas potências; e como saber [se cinde] na ignorância do que faz e no saber a respeito disso: um saber que é, por isso, enganoso. A consciência-de-si experimenta assim, em seu ato, tanto a contradição daquelas potências em que a substância se divide, e sua mútua destruição, como [também] a contradição entre seu saber sobre a eticidade da sua ação, e o que é ético em si e para si; e [aí] encontra sua própria ruína. De fato, porém, a substância ética, mediante esse movimento, veio-a-ser a *consciência-de-si efetiva*; ou seja, este Si se tornou algo *em-si-e-para-si-essente*. Mas nisso, precisamente, a eticidade foi por terra.

a - O MUNDO ÉTICO. A LEI HUMANA E A LEI DIVINA, O HOMEM E A MULHER.

446 [Die einfache Substanz] A substância simples do espírito se divide como consciência. Ou seja: assim como a consciência do ser sensível abstrato passa à percepção, assim também a certeza imediata do ser ético real; e como, para a percepção sensível, o ser simples se torna uma coisa de propriedades múltiplas, assim para a percepção ética, o caso do agir é uma efetividade de múltiplas relações éticas.

Contudo, como para a percepção sensível a supérflua multiplicidade das propriedades se condensa na oposição essencial entre singularidade e universalidade, – com maior razão para a percepção ética, – que é a consciência substancial e purificada, – a multiplicidade dos momentos éticos se torna a dualidade de uma lei da singularidade e de uma lei da universalidade. Porém cada uma dessas massas da substância permanece [sendo] o espírito todo. Se, na percepção sensível, as coisas não têm outra substância a não ser as duas determinações de singularidade e universalidade, aqui essas determinações exprimem apenas a oposição superficial recíproca dos dois lados.

447 [Die Einzelheit hat] A singularidade tem, na essência que nós aqui consideramos, a significação da *consciência-de-si* em geral, e não de uma consciência singular contingente. Assim, a substância ética é nessa determinação a substância *efetiva*, o espírito absoluto *realizado* na multiplicidade da *consciência* aí-essente. O espírito é a *comunidade*, que *para nós*, ao entrarmos na figuração prática da razão em geral, era a essência absoluta; e que aqui emergiu em sua verdade *para si* mesmo, como essência ética consciente, e como *essência para a* consciência, que nós temos por objeto. É o espírito que *é para si* enquanto se mantém no *reflexo dos indivíduos*, e que *é em si*, – ou substância, – enquanto os contém em si mesmo. Como *substância efetiva*, o espírito *é um povo*; como *consciência efetiva*, *é cidadão do povo*.

Essa consciência tem sua *essência* no espírito simples, e tem a certeza de si mesma na *efetividade* desse espírito, no povo total, e aí tem imediatamente sua *verdade*; assim, não em algo que não é efetivo; mas em um espírito que *existe e vigora*.

448 [Dieser Geist kann] Esse espírito pode chamar-se a lei humana, por ser essencialmente na forma da *efetividade consciente dela mesma*. Na forma da universalidade, *é a lei conhecida e o*

costume corrente. Na forma da singularidade, é a certeza efetiva de si mesmo no indivíduo em geral. A certeza de si, como individualidade simples, é o espírito como governo. Sua verdade é a vigência manifesta, exposta à luz do dia, – uma existência que para a certeza imediata emerge na forma do ser-aí deixado em liberdade.

449 [Dieser sittlichen Machi] Contudo, uma outra potência se contrapõe a essa potência ética e [a essa] manifestabilidade: [é] a lei divina. Com efeito, o poder ético do Estado tem, como movimento do agir consciente de si, sua oposição na essência simples e imediata da eticidade. Como universalidade efetiva, o poder do Estado é uma força [voltada] contra o ser-para-si individual; e como efetividade em geral, encontra ainda um outro que ele [mesmo] na essência interior.

450 [Es ist schon erinnert] Como já lembramos, cada um dos opostos modos de existir da substância ética a contém inteira, e [também] todos os momentos de seu conteúdo. Se a comunidade é, pois, a substância ética como agir efetivo consciente de si, então o outro lado tem a forma da substância imediata ou essente. Assim, essa última é, de uma parte, o conceito interior, ou a possibilidade universal da eticidade em geral; mas de outra parte, tem nela igualmente o momento da consciência-de-si. Esse momento que exprime a eticidade nesse elemento da imediatez, ou do ser; ou que exprime uma consciência imediata de si, tanto como de essência quanto como deste Si em um Outro, quer dizer, uma comunidade ética natural – é a família.

A família, como o conceito carente-de-consciência, e ainda interior, da efetividade consciente de si, como o elemento da efetividade do povo, se contrapõe ao povo mesmo; como ser ético imediato se contrapõe à eticidade que se forma e se sustém mediante o trabalho em prol do universal: os Penates se contrapõem ao espírito universal.

451 [Ob sich aber wohl] Embora o ser ético da família se determine como imediato, no entanto a família não está no interior de sua essência ética enquanto ela é o comportamento da natureza de seus membros, ou o relacionamento desses é a relação imediata de [membros] efetivos singulares. Com efeito, o ético é em si universal, e essa relação da natureza é essencialmente também um espírito; e somente é ético enquanto essência espiritual. Vejamos em que consiste sua eticidade característica.

Em primeiro lugar, por ser o ético o universal em si, o relacionamento ético dos membros da família não é o relacio-

namento da sensibilidade, ou a relação do amor. O ético parece agora que deve ser colocado na relação do membro *singular* da família para com a família *toda*, como para com a substância, de forma que seu agir e efetividade só tenha a família por fim e conteúdo. Mas o fim consciente, que tem o agir desse todo, é também o singular. A aquisição e conservação do poder e riqueza, por um lado, só diz respeito à necessidade, e pertence ao desejo. Por outro lado, em sua determinação mais alta, se torna algo apenas mediato.

Essa determinação não incide no interior da família mesma, mas se abre ao verdadeiramente universal, à comunidade. Quanto à família, é antes negativa e consiste em pôr o Singular fora da família, em subjugar sua naturalidade e singularidade, e em educá-la para a *virtude*, para a vida no – e para o – universal.

O fim *positivo* peculiar da família é o Singular como tal. Ora, para que essa relação seja ética, nem o que age, nem aquele a quem a ação se dirige, podem apresentar-se segundo uma *contingência*, – como seria o caso em uma ajuda ou serviço eventual. O conteúdo da ação ética deve ser substancial, ou seja, completo e universal; por isso ela só pode relacionar-se com o Singular *total*, ou, com ele como universal. E também não se trata de algo como uma *prestação* de serviço, que lhe proporcione a completa felicidade: – isso seria apenas uma *representação*, pois tal serviço, como ação imediata e efetiva, só produz nele algo singular. Nem [se trata] de um serviço, como a educação, que efetivamente tome o Singular, enquanto totalidade, por objeto e em uma *série* de procedimentos cuidadosos o produza como obra sua. Nesse caso, excetuando o fim negativo em relação à família, a *ação efetiva* só tem um conteúdo limitado. Enfim, ainda menos [se trata de algo] como um socorro, pelo qual em verdade o Singular todo seja alvo, pois o socorro mesmo é um ato totalmente acidental, cuja ocasião é uma efetividade qualquer, que pode ser ou não ser.

Por conseguinte, a ação que abarca a existência toda do parente consanguíneo, [é a que] o tem por objeto e conteúdo: não o cidadão, pois esse não pertence à família, nem o [menino] que deve tornar-se cidadão, e *deixar* de contar como *este Singular*; e sim *este Singular* que pertence à família, porém tomado como uma *essência universal*, subtraída à efetividade sensível, isto é, singular. Essa ação já não concerne o *vivo*, mas sim o *morto*: aquele que da longa *série* de seu ser-aí disperso, se recolheu em uma figuração acabada, e se elevou da inquietação da vida contingente à quietude da universalidade. Já que somente como cidadão ele é *efetivo* e

substancial, o Singular, enquanto não é cidadão e pertence à família, é apenas a sombra *inefetiva* sem contornos.

452 [*Diese Allgemeinheit, zu*] Essa universalidade que o Singular como *tal* alcança, é o *puro ser*, a *morte*: é o *ser-que-veio-a-ser*, *natural e imediato*, e não o *agir* de uma *consciência*. O dever do membro-da-família é, por isso, acrescentar esse lado, de forma que seu *ser* último, esse *ser universal*, não pertença só à natureza, nem permaneça algo irracional; mas seja um *agido*, e nele seja afirmado o direito da *consciência*. Ou seja: como, na verdade, a quietude e a universalidade da essência consciente de si não pertence à natureza, o significado da ação é que seja descartada a aparência de um tal agir que a natureza se arroga, e a verdade se estabeleça. O que a natureza faz no Singular é o lado segundo o qual seu *vir-a-ser* em direção ao universal se apresenta como o movimento de um *essente*. Esse movimento recai, sem dúvida, no interior da comunidade ética, e a tem como fim: a morte é a consumação e o trabalho supremo, que o indivíduo como tal empreende pela comunidade. Mas enquanto o indivíduo é essencialmente *singular*, é acidental que sua morte estivesse imediatamente conexa com seu trabalho pelo universal e fosse seu resultado. Se a morte em parte foi tal resultado, a morte é a negatividade *natural*, o movimento do Singular como *essente*; nesse movimento a *consciência* não retorna a si mesma, nem se torna *consciência-de-si*. Ou seja: sendo o movimento do *essente* um movimento tal que o *essente* é suprasumido e atinge o *ser-para-si*, – a morte é o lado da *cição*, em que o *ser-para-si* alcançado é um Outro que o *essente*, que iniciou o movimento.

Porque a *eticidade* é o espírito em sua verdade *imediatez*, os lados, em que a *consciência* do espírito se dissocia, incidem também nessa forma da *imediatez*; e a singularidade passa àquela negatividade *abstrata* que, sem consolo nem reconciliação *em si mesma*, deve essencialmente recebê-los mediante uma *ação exterior e efetiva*. Assim, a consangüineidade completa o movimento natural abstrato, por acrescentar o movimento da *consciência*, interromper a obra da natureza e arrancar da destruição o consangüíneo. Ou melhor, já que é necessária a destruição – seu *vir-a-ser* o *puro ser* – a consangüineidade toma sobre si o ato da destruição.

Acontece por isso que também o *ser morto*, o *ser universal*, se torne um [ser] retornado a si, um *ser-para-si* ou que a pura singularidade *singular*, *carente-de-forças*, seja elevada à *individualidade universal*. O morto, por ter libertado seu *ser* de seu *agir*, ou do Uno negativo, – é a singularidade vazia, apenas um passivo

ser para Outro, abandonado a toda a individualidade irracional inferior e às forças da matéria abstrata. Agora elas são mais poderosas que o morto: a primeira, em razão da vida que possui, e as outras, por causa de sua natureza negativa.

A família afasta do morto esse agir que o profana, [o agir] dos desejos inconscientes e das essências abstratas; põe o seu agir no lugar [do agir deles] e faz o parente desposar o seio da terra, a individualidade elementar imperecível. Desse modo, torna-o sócio de uma comunidade que, antes, mantém subjugadas e prisioneiras as forças das matérias singulares e as vitalidades inferiores, que queriam desencadear-se contra o morto e destruí-lo.

453 [*Diese letzte Pflicht*] Esse último dever constitui assim a lei divina perfeita, ou a ação ética positiva para com o Singular. Qualquer outra relação para com ele – que não fique no amor, mas seja ética – pertence à lei humana, e tem a significação negativa de elevar o Singular acima da inclusão na comunidade natural, a que pertence enquanto *efetivo*. Embora o direito humano já tenha por conteúdo e potência a substância efetiva consciente-de-si – o povo todo – e o direito divino, a lei divina, por sua vez [tenham por conteúdo e potência] o Singular que está além da efetividade, nem por isso o Singular é sem potência. Sua potência é o puro *Universal abstrato*, o indivíduo *elementar* que, como é o fundamento da individualidade, reconduz à pura abstração – como à sua essência – a individualidade que se desprende do elemento e constitui a efetividade, consciente-de-si, do povo. Adiante se desenvolverá mais amplamente como é que essa potência se apresenta no povo mesmo.

454 [*Es gibt nun*] Ora bem, em uma lei como na outra há *diferenças e graus*. Com efeito, por terem em si as duas essências o momento da consciência, dentro delas mesmas a diferença se desdobra, constituindo seu movimento e sua vida peculiar. A consideração dessas diferenças indica a maneira da *atividade* e da *consciência-de-si* das duas *essências universais* do mundo ético, como também seu *nexo* e a *passagem* de uma para a outra.

455 [*Das Gemeinwesen das*] A comunidade – a lei do alto que vigora manifestamente à luz do dia – tem sua vitalidade efetiva no Governo, como [o lugar] onde ela é indivíduo. O Governo é o espírito *efetivo*, *refletido sobre si*, o Si simples da substância ética total. Sem dúvida, essa força simples permite à essência expandir-se na organização de seus membros e atribuir, a cada parte, substância e ser-para-si próprio. O espírito tem aí sua *realidade* ou seu

ser-aí, e a família é o elemento dessa realidade. Mas, ao mesmo tempo, o espírito é a força do todo que congrega de novo essas partes no Uno negativo, dá-lhes o sentimento de sua dependência e as conserva na consciência de ter sua vida somente no todo.

Pode assim a Comunidade organizar-se, de um lado, nos sistemas da independência pessoal e da propriedade, do direito pessoal e do direito real. Igualmente, as modalidades do trabalho podem articular-se e tornar-se associações independentes, para os fins, inicialmente singulares, da obtenção e do gozo [de bens]. O espírito da universal-associação é a *simplicidade* e a *essência negativa* desses sistemas que se isolam.

Para não deixar que se enraízem e endureçam nesse isolar-se, e que por isso o todo se desagregue e o espírito se evapore, o Governo deve, de tempos em tempos, sacudi-los em seu íntimo pelas guerras, e com isso lhes ferir e perturbar a ordem rotineira e o direito à independência. Quanto aos indivíduos, que afundados nessa rotina e direito se desprendem do todo e aspiram ao *ser-para-si* inviolável, e à segurança da pessoa, o Governo, no trabalho que lhes impõe, deve dar-lhes a sentir seu senhor: a morte. Por essa dissolução da forma da subsistência, o espírito impede o soçobrar do *ser-aí* ético no natural; preserva o Si de sua consciência e o eleva à *liberdade* e à sua *força*.

A *essência negativa* se mostra como a *potência* peculiar da comunidade, e como a *força* de sua autoconservação. A comunidade encontra assim a verdade e o reforço de seu poder na *essência da lei divina*, e no *reino subterrâneo*.

456 [Das göttliche Gesetz] A lei divina que reina na família possui, de seu lado, também diferenças em si [mesma], cujo relacionamento constitui o movimento vivo de sua efetividade. Mas entre as três relações, – homem e mulher, pais e filhos, irmão e irmã, – em primeiro lugar a *relação do homem* e da *mulher* é o *imediate* reconhecer-se de uma consciência na outra, e o conhecer do mútuo ser-reconhecido. Esse reconhecer-se, por ser o *natural* e não o ético, é apenas a *representação* e a *imagem* do espírito, e não o espírito efetivo mesmo.

Mas a *representação* ou a *imagem* tem sua efetividade em um Outro que ela. Essa relação não tem, pois, sua efetividade nela mesma, mas na criança: em um Outro, cujo *vir-a-ser* é a relação mesma, e no qual a relação desvanece. Essa mudança das gerações, que se sucedem, tem sua base permanente no povo.

A piedade mútua do marido e da mulher está, pois, misturada com uma relação natural, e com [a] sensibilidade; e sua relação não tem em si mesma seu retorno a si. O mesmo [ocorre] com a segunda relação, a *piedade* recíproca dos pais e dos filhos. A piedade dos pais para com seus filhos está justamente afetada por essa emoção de ter no Outro a consciência de sua efetividade, e de ver o [seu] ser-para-si vir-a-ser nele, sem [poder] recuperá-lo; senão que permanece uma efetividade alheia, peculiar. Inversamente, a piedade dos filhos para com os pais é afetada pela emoção de ter o vir-a-ser de si mesmo, – ou o Em-si, – em um outro Evanescente, e de só alcançar o ser-para-si e a própria consciência-de-si através da separação da origem, – uma separação em que essa origem se esgota.

457 [*Diese beiden Verhältnisse*] Essas duas relações permanecem no interior da transição e da desigualdade dos lados que lhes são assignados. Mas a relação sem mistura encontra lugar entre irmão e irmã. São o mesmo sangue, o qual porém neles chegou à sua *quietude e equilíbrio*. Por isso não se desejam um ao outro; não deram nem receberam mutuamente esse ser-para-si, mas são individualidade livre um em relação ao outro.

O feminino tem pois, como irmã, o mais elevado *pressentimento* da essência ética; mas não chega à *consciência* e à *efetividade* da mesma, uma vez que a lei da família é a *essência interior*, em-si-essente que não está exposta à luz da consciência, mas permanece [como] sentimento interior e [como] o divino subtraído à efetividade. O feminino está ligado a esses Penates, e neles intui, de uma parte, sua substância universal, mas de outra parte, sua singularidade; de tal maneira porém que essa relação da singularidade não seja, ao mesmo tempo, a [relação] natural do prazer.

Como *filha*, a mulher deve ver agora os pais desvanecerem com emoção natural e tranqüilidade ética, – pois só às custas dessa relação chega ao ser-para-si de que é capaz; assim, não intui nos pais seu ser-para-si de maneira positiva. Porém as relações da mãe e da esposa têm a singularidade; de uma parte, como algo natural que pertence ao prazer; de outra parte, como algo negativo, que neles só enxerga seu desvanecer; e por isso mesmo, de outra parte como algo contingente, que pode ser substituído por um outro.

No lar da eticidade, aquilo em que se baseiam as relações da mulher não é *este* marido, nem *este* filho, mas *um* marido, *filhos em geral*; [sua base] não é a sensibilidade, mas o universal. A diferença da eticidade da mulher em relação à do homem consiste justamente

em que a mulher, em sua determinação para a singularidade e no seu prazer, permanece imediatamente universal e alheia à singularidade do desejo. No homem, ao contrário, esses dois lados se separam um do outro, e enquanto ele como cidadão possui a força *consciente-de-si da universalidade*, adquire com isso o direito ao desejo. Assim, enquanto nessa relação da mulher a singularidade está mesclada, sua eticidade não é pura; mas na medida em que a eticidade é pura, a singularidade é *indiferente*, e a mulher carece do momento de se reconhecer como *este Si* no Outro.

Porém o irmão é para a irmã a essência igual e tranqüila, em geral. O reconhecimento dela está nele, puro e sem mistura de relação natural. A indiferença da singularidade e a sua contingência ética não estão, pois, presentes nessa relação. Mas o momento do *Si singular*, que reconhece e é reconhecido, pode afirmar aqui o seu direito, porque está unido ao equilíbrio-do-sangue e à relação carente-de-desejo. Por isso, a perda do irmão é irreparável para a irmã; e seu dever para com ele, o dever supremo.

458 [*Dies Verhältnis ist*] Essa relação é, ao mesmo tempo, o limite em que a família, circunscrita a si mesma, se dissolve e vai para fora de si. O irmão é o lado segundo o qual o espírito da família se torna a individualidade que se volta para Outro e passa à consciência da universalidade. O irmão abandona essa eticidade da família, – *imediate elementar* e por isso propriamente *negativa*, – a fim de conquistar e produzir a eticidade efetiva, consciente de si mesma.

459 [*Es geht aus dem*] O irmão passa da lei divina, em cuja esfera vivia, à lei humana. A irmã, porém, se torna – ou a mulher permanece – a dona da casa, e a guardiã da lei divina. Dessa maneira, os dois sexos ultrapassam sua essência natural e entram em cena em sua significação ética, como diversidades que dividem entre si as diferenças que a substância ética se confere. Essas duas essências *universais* do mundo ético têm, pois, sua determinada *individualidade* na consciência-de-si diferenciada *por natureza* – já que o espírito ético é a unidade *imediate* da substância com a consciência-de-si: uma *imediatez*, portanto, que se manifesta ao mesmo tempo como o ser-aí de uma diferença natural, segundo o lado da realidade e da diferença.

Esse é o lado que na figura da 'Individualidade para si mesma real' [V,C] se mostrava no conceito da essência espiritual como *natureza originariamente determinada*. Perde esse momento a indeterminidade que ainda possuía ali, e também a diversidade

contingente das disposições e capacidades. É agora a oposição determinada dos dois sexos, cuja naturalidade recebe ao mesmo tempo a significação de sua determinação ética.

460 [Der Unterschied der] No entanto, a diferença dos sexos e de seu conteúdo ético permanece na unidade da substância, e seu movimento é justamente o constante vir-a-ser da mesma substância. Pelo espírito da família, o homem é enviado à comunidade e nela encontra sua essência consciente-de-si. Como desse modo a família possui na comunidade sua universal substância e subsistência, assim, inversamente, a comunidade tem na família o elemento formal de sua efetividade; e na lei divina, sua força e legitimação.

Nenhuma das duas leis é unicamente em si e para si. A lei humana, em seu movimento vital, procede da lei divina; a lei vigente sobre a terra, da lei subterrânea; a lei consciente, da inconsciente; a mediação, da imediatez: – e cada uma retorna, igualmente, ao [ponto] donde procede. A potência subterrânea, ao contrário, tem sobre a terra sua *efetividade*: mediante a consciência torna-se ser-aí e atividade.

461 [Die allgemeinen sittlichen] As essências éticas universais são, assim, a substância como universal e a substância como consciência singular; elas têm o povo e a família por sua efetividade universal, mas têm o homem e a mulher por seu Si natural e individualidade atuante. Nós vemos, nesse conteúdo do mundo ético, atingidos os fins que se propunham as anteriores figuras da consciência, carentes-de-substância. O que a razão aprendia somente como objeto, tornou-se consciência-de-si, e o que a esta só tinha dentro dela mesma, está presente como verdadeira efetividade. O que a observação sabia como um *achado*, em que o Si não tinha nenhuma parte, aqui é [um] costume encontrado, mas [também] uma efetividade que ao mesmo tempo é ato e obra de quem a encontra.

O Singular, que busca o prazer *do gozo de sua singularidade*, encontra-o na família; e a necessidade, em que o prazer desaparece, é sua própria consciência-de-si como de cidadão de seu povo. Ou seja: é saber a *lei do coração* [V,B,b] como lei de todos os corações, e a consciência do Si como a ordem universal reconhecida; é a *virtude* [V,B,c] que goza dos frutos de seu sacrifício, que realiza o que tem em mira, isto é, elevar a essência à presença efetiva, e seu gozo é essa vida universal. Enfim, a consciência *da Coisa mesma* é satisfeita na substância real, que de modo positivo contém e retém os momentos abstratos daquela categoria vazia [V,C,a]. A Coisa

mesma encontra nas potências éticas um conteúdo autêntico, que tomou o lugar dos mandamentos carentes-de-substância, que a sã-razão pretendia dar e saber. Possui assim um critério, cheio de conteúdo para o exame, não das leis, mas do que foi feito [não das normas, mas das ações] [V,C,b e c].

462 [Das Ganze ist] O todo é um equilíbrio estável de todas as partes, e cada parte é um espírito que-se-sente-em-casa [no todo]; e que não procura sua satisfação fora de si, – mas a possui dentro de si, pelo motivo de que ele mesmo está nesse equilíbrio com o todo. Por isso esse equilíbrio na verdade só pode ser vivo, por surgir nele a desigualdade e ser reconduzida à igualdade pela justiça. Porém a justiça nem é uma essência estranha que se encontre no além; nem tampouco é a efetividade – indigna dela – de uma recíproca impostura, perfídia, ingratidão, etc., que executasse a sentença à maneira de um acaso irrefletido, como um nexó irracional e [como] uma ação ou omissão destituída de consciência. Ao contrário: como justiça do direito humano, que reconduz ao universal o ser-para-si que saiu do equilíbrio – isto é, a independência dos estamentos e dos indivíduos – [a justiça] é o governo do povo, que é a individualidade presente a si da essência universal, e a própria vontade, consciente-de-si, de todos.

Mas a justiça, que reconduz ao equilíbrio o universal que se torna prepotente sobre o Singular, é igualmente o espírito simples de quem sofreu o agravo. [Esse espírito] não está cindido em alguém que foi agravado, e em uma essência situada no além: ele mesmo é essa potência subterrânea, e é sua Erínie a que exerce a vingança. Com efeito, sua individualidade, seu sangue, continua vivendo na casa: sua substância tem uma efetividade perene. O agravo que no reino da eticidade pode ser infligido ao Singular é somente este: que alguma coisa simplesmente lhe aconteça. A potência que inflige esse agravo à consciência – de fazer dela uma pura coisa – é a natureza; é a universalidade – não da comunidade, mas a universalidade *abstrata do ser*; e na reparação do agravo infligido, a singularidade não se volta contra a comunidade – pois não foi dela que sofreu [o agravo] – mas contra o ser. Como vimos, a consciência do sangue do indivíduo repara esse agravo, de modo que aquilo que aconteceu se torne antes uma obra; para que o ser, o derradeiro [estado], seja algo querido e, portanto, agradável.

463 [Das sittliche Reich] Dessa maneira, o reino ético é, em sua *subsistência*, um mundo imaculado, que não é manchado por nenhuma cisão. Seu movimento é igualmente um tranqüilo vir-a-ser – de uma potência sua para a outra – de modo que cada uma receba

e produza a outra. Nós o vemos, de certo, dividir-se em duas essências, e em sua [respectiva] efetividade; mas sua oposição é, antes, a confirmação de uma pela outra. O ponto onde imediatamente se tocam como efetivas – seu meio-termo e elemento – é sua imediata interpenetração. Um extremo – o espírito universal consciente-de-si – é concluído com seu outro extremo, sua força e seu elemento, [ou seja,] com o espírito *carente-de-consciência*, mediante a *individualidade* do homem. Ao contrário, é na mulher que a lei divina tem sua individualização, ou seja, é nela que o espírito, *carente-de-consciência*, do Singular tem seu ser-aí. Mediante a mulher, como *meio-termo*, esse espírito emerge da inefetividade para a efetividade: do que-não-sabe e que-não-é-sabido, para o reino consciente. A união do homem e da mulher constitui o meio-termo ativo do todo, o elemento, que cindido nestes extremos da lei divina e da lei humana, é igualmente sua unificação imediata; que faz, daqueles dois primeiros silogismos, um mesmo silogismo e que unifica em um só os movimentos opostos: – o movimento **descendente** da efetividade para a inefetividade, da lei humana que se organiza em membros independentes, para o perigo e prova da morte; e o movimento **ascendente** da lei do mundo subterrâneo para a efetividade da luz do dia e para o ser-aí consciente. O primeiro desses movimentos compete ao homem; o segundo à mulher.

b – A AÇÃO ÉTICA. O SABER HUMANO E O DIVINO, A CULPA E O DESTINO.

464 [Wie aber in diesem] Porém a consciência-de-si ainda não surgiu em seu direito como *individualidade singular*, devido ao modo como a oposição está constituída nesse reino [ético]: nele a individualidade, por um lado, só tem valor como *vontade universal*; por outro lado, como *sangue* da família: *este Singular* só vale como *sombra inefetiva*. Nenhum ato foi ainda cometido; ora, o ato é o Si efetivo.

O ato perturba a calma organização do mundo ético, e seu tranqüilo movimento. O que aparece no mundo ético como ordem e harmonia de suas duas essências – uma das quais confirma e completa a outra – torna-se através do ato uma transição de *opostos*, em que cada qual se mostra mais como anulação de si mesmo e do outro do que como sua confirmação. Transforma-se no movimento negativo – ou na eterna necessidade do *destino* assustador, que devora no abismo de sua *simplicidade* tanto a lei divina quanto a

lei humana, como também as duas consciências-de-si em que essas duas potências têm seu ser-aí. Para nós, essa necessidade vem a dar no *absoluto ser-para-si* da consciência-de-si puramente singular.

465 [*Der Grund, von dem*] O fundamento – do qual e sobre o qual esse movimento procede – é o reino da eticidade; mas a atividade desse movimento é a consciência-de-si. Como consciência ética, ela é a pura orientação simples para a essencialidade ética, ou seja, o *dever*. Nela não existe nenhum arbítrio, e também nenhum conflito, nenhuma indecisão, – já que foram abandonados o legislar e o examinar das leis; ao contrário, a essencialidade ética é para essa consciência algo imediato, inabalável e imune à contradição. Por conseguinte, não se oferece o triste espetáculo de uma colisão da paixão com o dever, e ainda menos o [espetáculo] cômico de uma colisão de dever contra dever; uma colisão que segundo o conteúdo equivale à [colisão] entre paixão e dever, pois a paixão é também capaz de ser representada como dever. Com efeito, o dever, quando a consciência se retira de sua essencialidade substancial imediata para dentro de si mesma, torna-se o Universal-formal em que se adapta igualmente bem qualquer conteúdo, como se mostrou acima. Porém é cômica a colisão de deveres, por exprimir a contradição, e justamente a contradição de um *Absoluto oposto*: assim exprime um absoluto, e imediatamente, a nulidade desse suposto absoluto, ou dever.

A consciência ética, porém, sabe o que tem de fazer e está decidida a pertencer seja à lei divina, seja à lei humana. Essa imediatez de sua decisão é um *ser-em-si* e tem, por isso, ao mesmo tempo a significação de um ser natural, como vimos. O que assigna um sexo a uma lei e o outro sexo a outra, é a natureza, e não a contingência das circunstâncias ou da escolha. Ou, inversamente: as duas potências éticas se conferem, nos dois sexos, seu ser-aí individual e sua efetivação.

466 [*Hiedurch nun, dass*] Ora, como de uma parte a eticidade consiste nessa decisão imediata, e assim para a consciência, só uma lei é a essência; e como de outra parte, as potências éticas são efetivas no *Si* da consciência, [por isso] recebem elas a significação de se excluírem e de se oporem: na consciência-de-si elas são *para si*, assim como no reino da eticidade são apenas *em-si*.

A consciência ética, porque está decidida por uma [só] dessas potências, é essencialmente caráter. Não é [válida] para a consciência, a igual essencialidade de ambas: a oposição se manifesta, por isso, como uma colisão infeliz do dever somente com a efetividade

carente-de-direito. A consciência ética está, como consciência-de-si, nessa oposição; e como tal empreende submeter, pela força à lei a que pertence, essa efetividade oposta; ou então burlá-la. Como vê o direito somente de seu lado, e do outro, o agravo, a consciência que pertence à lei divina enxerga, do outro lado, a *violência* humana contingente. Mas a consciência, que pertence à lei humana, vê no lado oposto a obstinação e a *desobediência* do ser-aí interior. Os mandamentos do governo são, com efeito, o sentido público universal, exposto à luz do dia; mas a vontade da outra lei é o sentido subterrâneo, enclausurado no interior, que em seu ser-aí se manifesta como vontade da singularidade, e que, em contradição com a primeira lei, é o crime.

467 [Es entsteht hiedurch] Surge assim na consciência a oposição entre o *sabido* e o *não-sabido*, como também na substância a oposição entre o *consciente* e o *carente-de-consciência* – o direito absoluto da *consciência-de-si* ética entra em conflito com o *direito* divino da *essência*. A efetividade objetiva, como tal, tem essência para a consciência-de-si como consciência; mas segundo sua substância, essa consciência-de-si é a unidade de si e desse oposto, e a consciência-de-si ética é a consciência da substância. O objeto, enquanto oposto à consciência-de-si, perdeu por isso completamente a significação de ter essência para si.

Como desvaneceram, há muito, as esferas em que o objeto é apenas uma *coisa*, assim também desvaneceram as esferas em que a consciência solidifica algo de si, e faz, de um momento singular, a essência. Contra tal unilateralidade tem a efetividade uma força própria: alia-se à verdade contra a consciência, e lhe mostra enfim o que é a verdade. Mas a consciência ética bebeu, da taça da substância absoluta, o olvido de toda a unilateralidade do ser-para-si, de seus fins e conceitos peculiares; e por isso afogou, ao mesmo tempo, nessa água do Estige toda essencialidade própria e significação independente da efetividade objetiva. É portanto seu direito absoluto que, agindo conforme a lei ética, não encontre outra coisa nessa efetivação que o cumprimento dessa lei mesma, e o ato não mostre outra coisa senão o agir ético.

O ético, enquanto *essência* absoluta e ao mesmo tempo *potência* absoluta, não pode sofrer perversão de seu conteúdo. Fosse apenas a *essência* absoluta sem a potência, poderia experimentar uma perversão por parte da individualidade; mas essa, como consciência ética, com o abandonar de seu ser-para-si unilateral, renunciou ao perverter. Inversamente, a simples potência seria pervertida pela essência, caso fosse ainda um tal ser-para-si. Graças

a essa unidade, a individualidade é pura forma da substância, que é o conteúdo; e o agir é o passar do pensamento à efetividade, somente como o movimento de uma oposição carente-de-essência, cujos momentos não possuem conteúdo e essencialidade [que sejam] particulares e distintos entre si. O direito absoluto da consciência ética consiste pois nisto: que o *ato* – a *figura* de sua *efetividade* – não seja outra coisa senão o que ela *sabe*.

468 [Aber das *sittliche*] Mas a essência ética cindiu-se em duas leis; e a consciência, – enquanto [esse] comportar-se indiviso para com a lei, – é assignada a uma delas somente. Assim como essa consciência *simples* insiste no direito absoluto de que se *manifeste* a ela, enquanto consciência ética, a essência tal como é *em si*, assim também essa essência insiste no direito de sua *realidade*, isto é, no direito de ser *dúplice*. Ao mesmo tempo, porém, esse direito da essência não se contrapõe à consciência-de-si, como se a essência estivesse alhures; mas é a própria essência da consciência-de-si. Só nela tem seu ser-aí e sua potência; e sua oposição é o *ato* da *consciência-de-si*. Pois ela, justamente, quando se sabe como Si, e parte para o ato, ergue-se da *imediatez simples* e se põe a si mesma como *cisão*. Abandona mediante o ato a determinidade da *eticidade* – a de ser a certeza simples da verdade imediata – e põe a separação de si mesma: em si, como o-que-é-atuante, e na efetividade oposta que é, para ela, negativa. Assim, pelo ato, a consciência-de-si torna-se *culpa*. Com efeito, ela é seu agir, e o agir é sua mais própria essência. A *culpa* recebe também a significação de *delito*, pois a consciência-de-si, como simples consciência ética, consagrou-se a uma lei, mas renegou a outra e a violou mediante seu ato.

A *culpa* não é uma essência indiferente e ambígua, [de forma] que o ato, tal como *efetivamente* se expõe à luz do dia, pudesse ser o agir do seu Si; ou então não ser, como se o agir pudesse estar vinculado a algo exterior e contingente, que não lhe pertencesse; e assim, por esse lado, o agir fosse inocente. Ao contrário: o agir mesmo é essa *cisão*, [que consiste em] pôr-se para si mesmo e a isso contrapor uma efetividade exterior estranha. Depende do próprio agir – e é resultado dele, – que uma tal efetividade exista.

Inocente, portanto, é só o não-agir, – como o ser de uma pedra; nem mesmo o ser de uma criança [é inocente]. No entanto, conforme o conteúdo, a *ação* ética tem nela o momento do delito, porque não suprassume a repartição *natural* das duas leis entre os dois sexos: ao contrário, como orientação *indivisa* para a lei, permanece dentro da *imediatez natural*, e enquanto agir faz dessa unilateralidade, a culpa. [Essa culpa consiste] em escolher só um

dos lados da essência, e em comportar-se negativamente para com o outro; quer dizer, em violá-lo. Adiante se exporá com mais precisão onde incidem na vida ética universal a culpa e o crime, o agir e o operar. É imediatamente claro que não é *este Singular* que opera e que é culpado, pois como *este Si* é apenas sombra inefetiva, ou seja, só é como *Si* universal, e a individualidade é puramente o momento *formal* do agir em geral, sendo seu conteúdo as leis e os costumes, que, determinadamente para o Singular, são os de seu estamento. É a substância como gênero, o qual, através de sua determinidade, se torna espécie, sem dúvida; mas a espécie continua sendo, ao mesmo tempo, o universal do gênero.

Dentro do povo, a consciência-de-si desce do universal até a particularidade, e não até à individualidade singular, que põe no agir da consciência-de-si, um *Si* exclusivo, uma efetividade negativa de si mesma. Contudo, na base de seu operar, está a firme confiança no todo, à qual nada de alheio se mistura: nem medo nem hostilidade.

469 [*Die entwickelte Natur*] A consciência-de-si ética experimenta agora, no seu ato, a natureza desenvolvida do operar *efetivo*; quer se tenha dedicado à lei divina, quer à lei humana. A lei que é para ela manifesta, uniu-se na essência com a lei oposta. A essência é a unidade de ambas, mas o ato só realizou uma, em contraposição à outra. Entretanto, por estar unida com ela na essência, o cumprimento de uma evoca a outra, e a evoca como uma essência violada, e agora hostil, reclamando vingança; a isso o ato a reduziu. Ao operar só se expõe à luz do dia um lado da decisão, em geral. Mas a decisão é, *em si*, o negativo, ao qual se contrapõe um Outro, um estranho para ele, que é o saber.

A efetividade, pois, guarda oculto nela o outro lado, estranho ao saber, e não se mostra à consciência tal como é em si e para si. Ao filho, o pai não se mostra no ofensor que ele fere, nem a mãe na rainha que toma por esposa. Desse modo, está à espreita da consciência-de-si ética uma potência avessa-à-luz que, quando o fato ocorreu, irrompe, e a colhe em flagrante. Com efeito, o ato consumado é a oposição suprasumida do *Si* que-sabe e da efetividade que se lhe contrapõe. Quem opera, [Édipo,] não pode renegar o delito e sua culpa. O ato é isto: mover o imóvel, e produzir o que antes só estava encerrado na possibilidade; e com isso, unir o inconsciente ao consciente, o não-essente ao ser. Nessa verdade, o ato surge assim à luz do dia, – como algo em que está unido um elemento consciente a um inconsciente, o próprio a um estranho: como a essência dividida; a consciência lhe experimenta o outro

lado, e o experimenta também como lado seu, mas como potência violada por ela e feita sua inimiga.

470 [Es kann sein, dass] Pode ser que o direito, que se mantinha à espreita, não esteja presente para a *consciência* operante em sua figura peculiar; mas somente esteja *em si*, na culpa interior da decisão e do operar. Porém a *consciência ética* é mais completa, sua culpa mais pura, quando *conhece antecipadamente* a lei e a potência que se lhe opõem, quando as toma por violência e injustiça, por uma contingência ética; e como Antígona, comete o delito sabendo o que faz.

O ato consumado inverte o ponto de vista da *consciência*; a *implementação* enuncia, por si mesma, que o que é *ético* deve ser *efetivo*, pois a *efetividade* do fim é o fim do agir. O agir enuncia justamente a *unidade* da *efetividade* e da *substância*; que a *efetividade* não é contingente para a *essência*, mas que, em união com ela, não é assignada a nenhum direito que não seja o direito verdadeiro. Devido a essa *efetividade*, e em virtude do seu agir, a *consciência ética* deve reconhecer seu oposto como *efetividade* sua; deve reconhecer sua culpa: "Porque sofremos, reconhecemos ter errado" [Sófocles, ANTÍGONA, V, 926].

471 [Dies Anerkennen drückt] Esse reconhecer exprime a cisão supressumida do *fim ético* e da *efetividade*; exprime o retorno à *disposição ética*, que sabe nada ter valor a não ser o justo. Desse modo, porém, a ação abandona seu *caráter* e a *efetividade* do seu Si, e foi à ruína. Seu *ser* consiste nisto: em pertencer à sua lei ética como à sua *substância*. Ora, no reconhecer do oposto, deixou essa lei de ser sua *substância*; e em lugar de sua *efetividade*, o que alcançou foi a *inefetividade*, a 'disposição'.

Sem dúvida, a *substância* se manifesta na individualidade, como seu '*pathos*', e a individualidade [se manifesta] como o que vivifica a *substância*, – e por isso está acima dela. Mas é um '*pathos*' que ao mesmo tempo é seu caráter; a individualidade ética, imediatamente e em si, é um [só] com esse seu universal; só nele tem sua existência, e não é capaz de sobreviver à ruína que essa potência ética sofre por causa da oposta.

472 [Sie hat aber dabei] Mas com isso, tem ela a certeza de que aquela individualidade, cujo '*pathos*' é essa potência oposta, não sofre um mal maior do que infligiu. O movimento dessas potências éticas, uma em relação à outra, e das individualidades que as põem em vida e ação, só atinge seu *verdadeiro fim* ao sofrerem ambos os lados a mesma ruína. Com efeito, nenhuma dessas

potências tem sobre a outra a vantagem de ser um momento *mais essencial* da substância. A igual essencialidade e a subsistência indiferente das duas – uma ao lado da outra – constituem seu ser carente-de-si. No ato são como ‘essência-do-Si’, [Selbstwesen] mas uma diferente ‘essência-do-Si’, – o que contradiz a unidade do Si, e constitui sua carência-de-direito e sua necessária ruína.

O caráter igualmente, de uma parte pertence, segundo seu ‘pathos’ ou substância, somente a uma dessas potências. Mas de outra parte, segundo o lado do saber, tanto um caráter como o outro está cindido em um consciente e um inconsciente. Cada um deles – enquanto evoca essa oposição, e enquanto mediante o ato tanto o saber como o não-saber são obra sua – põe-se nessa [situação de] culpa que o consome. A vitória de uma potência e de seu caráter, e a derrota do outro lado seriam assim apenas a parte e a obra incompleta, que avança sem cessar para o equilíbrio de ambas as potências. Só na submissão igual dos dois lados o direito absoluto se cumpre e a substância ética emerge como a potência negativa que devora os dois lados, – ou como o *destino* justo e todo-poderoso.

473 [Werden beide Mächte] Tomando-se as duas potências segundo o seu conteúdo determinado e segundo a individualização deste conteúdo, o quadro de seu conflito configurado se apresenta, pelo seu lado formal, como o conflito da ordem ética e da consciência-de-si com a natureza carente-de-consciência e com uma contingência presente graças a essa natureza. Essa contingência tem um direito contra a consciência-de-si, por ser essa consciência somente o espírito *verdadeiro*, por estar somente em unidade *imediata* com sua substância. Segundo o seu conteúdo, [esse quadro se apresenta] como a discrepância entre a lei divina e a lei humana.

O jovem sai da essência carente-de-consciência do espírito-da-família, e se torna a individualidade da comunidade. Mas que ele ainda pertença à natureza da qual se arranca, [isto] se evidencia pelo fato de vir à cena sob a figura contingente de dois irmãos, que com igual direito se apoderam da comunidade. A desigualdade de um nascimento anterior ou posterior, como diferença da natureza, não tem *para eles*, que entram na essência ética, nenhuma significação. Mas o Governo, como a alma simples, ou o Si do espírito do povo, não tolera uma dualidade da individualidade. À necessidade ética dessa unidade se contrapõe a natureza, enquanto [é] a casualidade de serem mais de um.

Esses dois irmãos são, pois, desunidos, e seu igual direito ao poder do Estado os destrói a ambos, que têm igual falta-de-direito. [Unrecht]. Considerando do ponto de vista humano, quem cometeu o crime foi o que, não estando *na posse* [do poder], atacou a comunidade à cabeça da qual estava o outro. Ao contrário, quem tem o direito de seu lado é o que soube tomar o outro somente como *Singular*, destacado da comunidade; e que nessa [situação de] impotência o baniu: agrediu só o indivíduo como tal, não a comunidade, não a essência do direito humano. A comunidade, atacada e defendida pela singularidade vazia, se mantém; e os irmãos encontram ambos sua mútua destruição, através um do outro. Pois a individualidade que em *seu ser-para-si* põe em perigo o todo expulsou-se a si mesma da comunidade e em si se dissolveu.

Entretanto, a comunidade honrará aquele que se encontrava de seu lado; mas o Governo, a simplicidade restaurada do Si da comunidade, punirá, privando-o das honras finais, o outro que já proclamava sua destruição sobre os muros da cidade. Quem vem profanar o espírito supremo da consciência, – espírito da comunidade, – deve ser despojado da honra devida à sua essência inteira e acabada: da honra devida ao espírito separado.

474 [Aber wenn so das] Mas se assim o universal aparta de leve o puro vértice de sua pirâmide, e obtém a vitória sobre o princípio rebelde da singularidade – a família – com isso somente entrou em *conflito* com a lei divina; o espírito consciente de si mesmo somente entrou em *luta* com o espírito carente-de-consciência. Com efeito, esse espírito é a outra potência essencial, que por isso não [foi] destruída pela primeira, e [sim] apenas ofendida. No entanto, contra a lei que tem-a-força e que vigora à luz do dia, só encontra ajuda, para sua execução *efetiva*, em uma sombra *exangue*. Portanto, como lei da fraqueza e da obscuridade, logo sucumbe ante a lei do dia e da força, pois o seu poder vigora sob a terra, e não sobre ela.

Só que o efetivo, que retirou ao interior sua honra e potência, assim fazendo consumiu a sua essência. O espírito manifesto tem a raiz de sua força no mundo subterrâneo. A *certeza* do povo, que é certa de si mesma e que se garante, só tem a *verdade* de seu juramento – que reúne a todos em um só – na substância de todos, carente-de-consciência e muda: nas águas do olvido. Por isso, a plena realização do espírito manifesto se muda em seu contrário: o espírito experimenta que seu supremo direito é o supremo agravo; sua vitória é, antes, sua própria ruína. O morto, cujo direito foi lesado, sabe pois encontrar instrumentos para sua vingança, que

são [dotados] de efetividade e violência iguais às da potência que o ofendeu. Essas potências são outras comunidades, cujos altares os cães e as aves poluíram com o cadáver, – o qual não foi elevado à universalidade carente-de-consciência por sua devida restituição ao indivíduo elementar, mas ficou sobre a terra, no reino da efetividade; e agora recebe, como força da lei divina, uma universalidade efetiva consciente-de-si. Essas potências se tornam hostis e devastam a comunidade que desonrou e despedaçou sua força, – a piedade da família.

475 [*In dieser Vorstellung*] Nessa representação, o movimento da lei humana e da lei divina encontra a expressão de sua necessidade em indivíduos em que o universal se manifesta como um 'pathos', e a atividade do movimento, como [um] agir *individual*, que dá um semblante de contingência à necessidade desse movimento. Ora, a individualidade e o agir constituem o princípio da singularidade em geral; princípio que em sua pura universalidade foi chamado lei divina interior. Como movimento da comunidade patente, tem a lei divina não apenas aquela eficácia subterrânea ou exterior em seu ser-aí, mas tem igualmente patente, no povo efetivo, um efetivo ser-aí e movimento. Tomado dessa forma, o que fora representado como simples movimento do 'pathos' individualizado recebe um outro aspecto: o delito e a destruição da comunidade motivada por ele recebem a forma peculiar de seu ser-aí.

A lei humana é assim, em seu ser-aí universal, é a comunidade; em sua atividade em geral, é a virilidade; em sua atividade efetiva, é o Governo. Ela é, *se move e se conserva* porque consome em si mesma o separatismo dos Penates, ou a singularização independente em famílias que a feminilidade preside, e as conserva dissolvidas na continuidade de sua fluidez. Mas a família é, ao mesmo tempo, seu elemento em geral: a base universal ativadora da consciência singular. Quando a comunidade só se proporciona sua subsistência mediante a destruição da felicidade-familiar, e da dissolução da consciência-de-si na consciência universal, ela está produzindo, para si mesma, seu inimigo interior naquilo que reprime, e que lhe é ao mesmo tempo essencial – na feminilidade em geral. Essa feminilidade – a eterna ironia da comunidade – muda por suas intrigas o fim universal do Governo em um fim-privado, transforma sua atividade universal em uma obra deste indivíduo determinado, e perverte a propriedade universal do Estado em patrimônio e adorno da família. Assim faz da sabedoria séria da idade madura um objeto de zombaria para a petulância da idade imatura, e de desprezo para seu entusiasmo; [essa idade madura]

que morta para a singularidade, para o prazer e o gozo – como também para a atividade efetiva – só pensa no universal e só dele cuida.

De um modo geral, a mulher erige a força da juventude como o que tem valor [exclusivo]: o vigor do filho, no qual a mãe gerou seu senhor; o do irmão, em que a irmã encontra o homem como o seu igual: o do jovem, graças ao qual a filha, subtraída à sua dependência, obtém o prazer e a dignidade da esposa.

No entanto, a comunidade só se pode manter através da repressão desse espírito da singularidade; e na verdade a comunidade igualmente o produz, por ser momento essencial: na verdade, o produz mediante a ação repressiva contra ele, como um princípio hostil. Mas esse princípio de nada seria capaz – já que separando-se do fim universal é apenas o mal e o nulo em si, – se a própria comunidade não reconhecesse como *força* do todo, a força da juventude; a virilidade que ainda imatura permanece dentro da singularidade.

Com efeito, a comunidade é um povo; ela mesma é individualidade e essencialmente só é assim para si, enquanto *outras individualidades* são *para ela*; enquanto *as exclui de si e se sabe independente delas*. O lado negativo da comunidade que reprime *para dentro* a singularização dos indivíduos, mas que *para fora* é espontaneamente ativo, [selbsttätig] possui suas armas na individualidade. A guerra é o espírito e a forma em que o momento essencial da substância ética – a *liberdade absoluta da essência-do-Si* [Selbstwesen] ética em relação a todo o ser-aí – está presente na efetividade e preservação daquela substância. Enquanto, por um lado, a guerra faz sentir a força do negativo aos *sistemas* singulares da propriedade e da independência pessoal, como também à própria *personalidade* singular, e, por outro lado, justamente essa essência negativa se enaltece na guerra como o-que-mantém o todo; o jovem corajoso, no qual a feminilidade encontra seu prazer – o princípio da corrupção [que era] reprimido – brilha à luz do dia, e é o que tem valor. Agora, o que decide sobre o ser-aí da essência ética e sobre a necessidade espiritual, é a força da natureza, e o que aparece como acaso da sorte. Porque o ser-aí da essência ética [agora] repousa na força e na fortuna, assim já *está decidido* que a essência ética foi por terra.

Como anteriormente só os Penates desabaram no espírito do povo, agora são os espíritos *vivos* dos povos que, através de sua individualidade, desmoronam em uma comunidade *universal*, cuja

universalidade simples é sem-espírito e morta, e cuja vitalidade é o indivíduo *singular*, enquanto *Singular*. A figura ética do espírito desvaneceu, e surge uma outra em seu lugar.

476 [*Dieser Untergang der*] Esse colapso da substância ética e sua passagem para uma outra figura são determinados pelo fato de ser a consciência ética, de modo essencial, orientada *imediatamente* para a lei. Nessa determinação da imediatez está implicado que a natureza, em geral, intervenha na operação da eticidade. Sua efetividade revela somente a contradição e o germen da corrupção que a bela unanimidade e o equilíbrio tranqüilo do espírito ético continham, justamente nessa tranqüilidade e beleza; pois a imediatez tem a significação contraditória de ser a quietude inconsciente da natureza, e a irrequieta quietude, consciente-de-si, do espírito.

Por causa dessa naturalidade, o povo ético em geral é uma individualidade determinada pela natureza – e por isso, limitada – e assim encontra sua suprassunção em uma outra. Quando porém desvanece essa determinidade – que posta no ser-aí é limitação, mas é igualmente o negativo em geral e o Si da individualidade – está perdida a vida do espírito, e essa substância, consciente dela mesma, em todos. A substância emerge neles como uma *universalidade formal*: já não está imanente neles como espírito vivo, mas a solidez simples de sua individualidade explodiu em uma multidão de pontos.

c – O ESTADO DE DIREITO

477 [*Die allgemeine Einheit*] A unidade universal, a que retorna a unidade imediata viva da individualidade e da substância, é a comunidade carente-de-espírito, que deixou de ser a substância dos indivíduos, ela mesma carente-de-consciência. Os indivíduos têm valor nela segundo o seu ser-para-si singular como ‘essências-do-Si’ e substâncias. O universal, estilhaçado nos átomos dos indivíduos absolutamente múltiplos, – esse espírito morto, – é uma *igualdade* na qual *todos* valem como *cada um*, como *pessoas*.

O que no mundo da eticidade tinha o nome de lei divina oculta, de fato emergiu de seu interior para a efetividade. Naquele mundo, o *Singular* somente tinha valor e era efetivo como o sangue universal da *família*. Enquanto *este* *Singular* era o espírito separado, *carente-de-Si*; mas agora saiu de sua inefetividade. Uma vez que a substância ética é apenas o espírito *verdadeiro*, retorna o *Singular*

à *certeza* de si mesmo; ele é essa substância enquanto universal *positivo*, mas sua efetividade consiste em ser o *Si negativo* universal.

Nós vimos as potências e as figuras do mundo ético naufragarem na necessidade simples do *destino* vazio. Essa potência do mundo ético é a substância refletindo-se em sua simplicidade; porém a essência absoluta que reflete sobre si mesma – justamente aquela necessidade do destino vazio – não é outra coisa que o *Eu* da consciência-de-si.

478 [*Dieses gilt hiemit*] Esse *Eu*, por isso, agora tem valor como essência *em si e para si* essente. Esse *Ser-reconhecido* é sua substancialidade, que por sua vez é a *universalidade abstrata*, pois seu conteúdo é esse *Si rígido*, e não o *Si* que se dissolveu na substância.

479 [*Die Persönlichkeit ist*] Assim, a personalidade saiu, nessa altura, da vida da substância ética: é a independência, *efetivamente em vigor*, da consciência. O *pensamento inefetivo* da independência, que *vem-a-ser* para si mediante a *renúncia à efetividade*, foi anteriormente encontrado como consciência-de-si *estóica* [IV,B]. Como ela procedia da 'Dominação e Servidão' [IV,A], [entendida] como *ser-aí imediato da consciência-de-si*, assim também a personalidade provinha do *espírito* imediato, que é a vontade universal dominadora de todos, e igualmente sua obediência servidora.

O que para o estoicismo era o *Em-si* apenas na *abstração*, agora é *mundo efetivo*. O estoicismo não é outra coisa que a consciência que leva à sua forma abstrata o princípio do Estado-de-Direito, a independência carente-de-espírito. Por sua fuga da *efetividade*, a consciência estóica só alcançava o pensamento da independência; ela é absolutamente para si, porque não vincula sua essência a um *ser-aí* qualquer; mas, abandona qualquer *ser-aí*, e coloca sua essência somente na unidade do puro pensar. Da mesma maneira, o direito da pessoa não está ligado nem a um *ser-aí* mais rico ou mais poderoso do indivíduo como um tal indivíduo, nem ainda a um *espírito* vivo universal; mas antes ao puro *Uno* de sua efetividade abstrata – ou a ele enquanto consciência-de-si em geral.

480 [*Wie nun die*] Como então a independência *abstrata* do estoicismo apresentava [o processo de] sua efetivação, assim também essa última [forma de independência, a pessoa] vai recapitular o movimento da independência estóica. A consciência estóica vem a dar na confusão céptica da consciência, em um palavreado do negativo que vagueia informe de uma contingência do ser e do

pensamento para outra. Dissolve-as, de certo, na independência absoluta, mas ao mesmo tempo, as reproduz; e, de fato, é apenas a contradição entre a dependência e a independência da consciência.

Do mesmo modo, a independência pessoal do direito é, antes, essa igual confusão universal e dissolução recíproca. Pois o que vigora como essência absoluta é a consciência-de-si como o puro *Uno vazio* da pessoa. Em contraste com essa universalidade vazia, a substância tem a forma da *plenitude* e do *conteúdo*; e agora esse conteúdo é completamente deixado livre e desordenado, já que não está presente o espírito que o subjugava e mantinha coeso em sua unidade.

Portanto, em sua *realidade*, esse *Uno vazio* da pessoa é um ser-aí contingente, e um mover e agir carentes-de-essência, que não chegam a consistência alguma. Como o cepticismo, assim o formalismo do direito, sem conteúdo próprio, por seu conceito [mesmo] encontra uma subsistência multiforme – a posse – e como o cepticismo, lhe imprime a mesma universalidade abstrata, pela qual a posse recebe o nome de *propriedade*. Mas no cepticismo, a efetividade assim determinada se chama *aparência* em geral, e tem apenas um valor negativo; enquanto no direito, tem um valor positivo. Esse valor negativo consiste em que o efetivo tenha a significação do Si enquanto pensar, enquanto universal *em si*. Ao contrário, o valor positivo consiste em que o efetivo seja o '*Meu*' na significação da categoria, como uma vigência *reconhecida e efetiva*.

Os dois são o mesmo *universal abstrato*: o conteúdo efetivo ou a *determinidade* do '*Meu*' – quer se trate agora de uma posse exterior, ou então da riqueza ou da pobreza interiores do espírito e do caráter – não está contido nessa forma vazia, e não lhe diz respeito. O conteúdo efetivo pertence, assim, a uma *potência própria*, que é algo diverso do Universal-formal; [potência] que é o acaso e o arbítrio. Por isso a consciência do direito experimenta, antes, em sua própria vigência efetiva, a perda de sua realidade, e sua inessentialidade completa; e designar um indivíduo como uma *pessoa* é expressão de desprezo.

481 [*Die freie Macht*] A livre potência do conteúdo determina-se de modo que a dispersão na *pluralidade* absoluta dos átomos pessoais, através da natureza dessa determinidade, é recolhida ao mesmo tempo em *um só ponto*, a eles estranho e igualmente carente-de-espírito. Esse ponto, de um lado, tal como a rigidez da personalidade daqueles átomos, é efetividade puramente singular; mas em oposição à sua singularidade vazia, tem para eles, ao mesmo

tempo, a significação de todo o conteúdo, e por isso, da essência real. É a potência universal e a efetividade absoluta, em contraste com a efetividade daqueles [átomos pessoais] que se presume absoluta mas que é, em si, carente-de-essência.

Esse senhor do mundo é, para si, dessa maneira a pessoa absoluta, que ao mesmo tempo abarca em si todo o ser-aí, e para cuja consciência não existe espírito mais elevado. É pessoa, – mas a pessoa solitária que se contrapõe a todos. Esses 'todos' constituem a universalidade vigente da pessoa, – pois o singular como tal só é verdadeiro como multiplicidade universal da singularidade; separado dela, o Si solitário é, de fato, o Si inefetivo carente-de-força.

Ao mesmo tempo, é a consciência do conteúdo que se põe em oposição àquela personalidade universal. Porém esse conteúdo, liberado de sua potência negativa, é o caos das potências espirituais, que desencadeadas como essências elementares em selvagem orgia se lançam umas contra as outras, frenéticas e arrasadoras. Sua consciência-de-si, carente-de-forças, é o dique impotente e a arena de seu tumulto. Sabendo-se assim como o compêndio de todas essas potências efetivas, esse senhor do mundo é a consciência-de-si descomunal que se sabe como deus efetivo. Mas como é apenas o Si formal – que não é capaz de domar essas potências – seu movimento e gozo de si mesmo é também uma orgia colossal.

482 [Der Herr der Welt] O senhor do mundo tem a consciência efetiva do que ele é – [a saber] a potência universal da efetividade – na violência destruidora que exerce contra o Si de seus súditos, que se lhe contrapõe. Com efeito, sua potência não é a união do espírito na qual as pessoas reconheçam sua própria consciência-de-si; enquanto pessoas, são antes para si, e excluem a continuidade com outras, da absoluta rigidez de sua atonicidade. Estão assim em uma relação unicamente negativa, seja umas com as outras, seja para com o senhor do mundo, o qual é seu [nexo de] relacionamento, ou sua continuidade. Enquanto tal continuidade, o senhor do mundo é a essência e o conteúdo do formalismo das pessoas; conteúdo, porém, que lhes é estranho, e essência que lhes é hostil; pois, antes, suprime o que para elas tem valor como essência: o ser-para-si vazio de conteúdo, – e enquanto continuidade de suas personalidades, precisamente as destrói.

A personalidade do direito, quando nela se faz vigente o conteúdo que lhe é estranho – e [aliás] se faz vigente nela por ser sua realidade – experimenta, antes, sua carência-de-substância. Em contrapartida, o [fato de] socavar arrasadoramente esse terreno

sem-essência, proporciona a si mesmo a consciência de sua onipotência; mas esse Si é puro [ato de] devastar, e, por conseguinte, está somente fora de si, ou melhor, é o [mesmo que] jogar-fora sua consciência-de-si.

483 [*So ist die Seite*] Assim, está constituído o lado em que a consciência-de-si é efetiva, como essência absoluta. Mas a consciência, recambiada dessa efetividade a si mesma, pensa essa sua inessencialidade. Vimos antes a independência estoíca do puro pensar atravessar o cepticismo e encontrar sua verdade na consciência infeliz: – a verdade sobre o que constituía seu ser-em-si-e-para-si. Se esse saber só aparecia então como ponto de vista unilateral da consciência como consciência, agora se patenteou sua verdade efetiva. Essa verdade consiste em que a vigência universal da consciência-de-si é a realidade que dela se alienou. Essa vigência é a efetividade universal do Si; mas uma efetividade que é também imediatamente a perversão: é a perda de sua essência.

A efetividade do Si, que não estava presente no mundo ético, foi conseguida por seu retornar à pessoa. O que no mundo ético estava unido, emerge agora desenvolvido, – mas alienado de si mesmo.

– B –

O ESPÍRITO ALIENADO DE SI MESMO. A CULTURA

484 [*Die sittliche Substanz*] A substância ética tinha a oposição encerrada em sua consciência simples; e a consciência, em unidade imediata com sua essência. Por conseguinte, a essência tem a determinidade simples do ser para a consciência, que está imediatamente orientada para a essência e constitui seus costumes. Nem a consciência conta por este Si exclusivo, nem a substância tem a significação de um ser-aí excluído desse Si, – esse ser-aí com o qual o Si só pudesse formar uma unidade mediante a alienação de si mesmo, e ao mesmo tempo tivesse de produzir a substância.

Mas aquele espírito, cujo Si é o absolutamente discreto, tem seu conteúdo como uma efetividade igualmente rígida, frente a ele; e o mundo tem aqui a determinação de ser algo exterior, o negativo da consciência-de-si. Contudo, esse mundo é essência espiritual, é em si a compenetração do ser e da individualidade. Seu ser-aí é a obra da consciência-de-si, mas é igualmente uma efetividade imediatamente presente, e estranha a ela; tem um ser peculiar e a consciência-de-si ali não se reconhece.

Esse mundo é a essência exterior e o livre conteúdo do direito; mas essa efetividade exterior, que o senhor do mundo do direito abrange dentro de si, não é só essa essência elementar que está presente, de maneira contingente, ao Si; mas é seu trabalho, não trabalho positivo, e sim negativo. Adquire seu ser-aí pela própria extrusão e desessenciamento da consciência-de-si, que na devastação imperante no mundo do direito parece impor-lhe a violência externa dos elementos desencadeados. Esses elementos são, para si, somente o puro devastar e a dissolução deles mesmos; e contudo, essa dissolução – essa sua essência negativa – é precisamente o Si: que é seu sujeito, seu agir e vir-a-ser. Ora, esse agir e vir-a-ser, mediante os quais a substância se torna efetiva, é a alienação da personalidade; com efeito, o Si vigente em si e para si, imediatamente, isto é, sem alienação, é [um Si] sem substância, e joguete daqueles elementos tumultuosos. Sua substância, é pois, sua extrusão mesma, e a extrusão é a substância, – ou seja, as potências espirituais que se ordenam para [constituírem] um mundo e por isso se mantêm.

485 [Die Substanz ist] A substância, dessa maneira, é espírito, unidade consciente-de-si do Si e da essência; mas os dois têm também, um para o outro, o significado da alienação. O espírito é consciência de uma efetividade objetiva e livre para si. Contrapõe-se porém a essa consciência aquela unidade do Si e da essência; – à consciência efetiva se contrapõe a consciência pura.

De um lado, graças a sua extrusão, a consciência-de-si efetiva passa ao mundo efetivo; e vice-versa, o mundo efetivo a ela. Mas, de outro lado, suprassume-se justamente essa efetividade, – tanto a pessoa quanto a objetividade: elas são [assim] puramente universais. Essa sua alienação é a consciência pura ou a essência. A presença tem imediatamente a oposição em seu além, que é seu pensar e ser-pensado; como o além tem seu oposto no aquém, que é sua efetividade, alienada dele.

486 [Dieser Geist bildet] Portanto, esse espírito não constrói para si apenas um mundo mas um mundo duplo, separado e oposto. O mundo do espírito ético é sua própria presença; e por isso cada potência dele está nessa unidade, e na medida em que as duas potências se distinguem, está em equilíbrio com o todo. Nada tem [ali] a significação de um negativo da consciência-de-si; mesmo o espírito que partiu está presente no sangue dos parentes, no Si da família; e a potência universal do Governo é a vontade, o Si do povo.

Aqui porém o presente significa apenas uma *efetividade* puramente objetiva, que tem sua consciência além. Cada momento singular, como *essência*, recebe de um Outro essa consciência, e com isto a *efetividade*; e na medida em que é *efetivo*, sua *essência* é algo Outro que sua *efetividade*. Não há nada que tenha um espírito nele mesmo fundado e imanente, mas [tudo] está fora de si em um estranho: o equilíbrio do todo não é a unidade em si mesma permanente, ou a placidez dessa unidade em si mesma retornada, senão que repousa na alienação do [seu] oposto. Por conseguinte o todo, como cada momento singular, é uma realidade alienada de si mesma; ele se rompe em um reino onde a *consciência-de-si* é *efetiva*, como também seu objeto; e em outro reino, o da *pura* consciência, que [está] além do primeiro, não tem presença *efetiva*, mas reside na *fé*.

Assim como agora o mundo ético, a partir da separação entre lei divina e lei humana, e de suas figuras e sua consciência, a partir de sua separação entre saber e ignorância – retornam a seu destino, ao Si enquanto potência *negativa* dessa oposição, assim também vão retornar ao Si esses dois reinos do espírito alienado de si mesmo. Mas se aquele era o primeiro Si imediatamente em vigor, – a pessoa singular, – este segundo que a si retorna de sua extrusão, será o Si *universal*, a consciência que capta o *conceito*; e esses mundos espirituais, cujos momentos se afirmam todos como uma *efetividade* fixa e uma *subsistência* não-espiritual, vão dissolver-se na *pura inteligência*. Essa, como o Si que se *aprende* a si mesmo, consoma a cultura: nada apreende senão o Si, e tudo apreende como o Si, quer dizer, tudo *conceitua*; suprime toda a objetividade e transmuda todo o *ser-em-si* em um *ser-para-si*. Voltada contra a *fé*, como reino da *essência* estranho e situado além, é o *Iluminismo*. O Iluminismo leva a cabo a alienação, inclusive naquele reino onde se refugia o espírito alienado de si, como na consciência da quietude igual a si mesma. Perturba-lhe a ordem doméstica que o espírito administra no mundo da *fé*, introduzindo ali instrumentos do mundo do aquém, – que o espírito não pode renegar como propriedade sua, já que sua consciência igualmente lhe pertence.

Nessa tarefa negativa, a *pura inteligência* se realiza a si mesma, ao mesmo tempo, e produz seu objeto próprio, – a *essência absoluta* incognoscível e o *útil*. Como a *efetividade* perdeu assim toda a substancialidade, e nela nada mais é *em si*, então ruiu tanto o reino da *fé* quanto o do mundo real. Essa revolução produz a *liberdade absoluta*; com ela, o espírito, antes alienado, retornou completa-

mente a si; abandona essa terra da cultura e passa para outra, – para a terra da *consciência moral*.

1 – O MUNDO DO ESPÍRITO ALIENADO DE SI.

487 [*Die Welt dieses Geistes*] O mundo desse espírito se rompe em um mundo duplo: o primeiro é o mundo da efetividade ou o da alienação do espírito; o segundo, o mundo que o espírito, elevando-se sobre o anterior, constrói para si no éter da pura consciência. Este mundo, *oposto* àquela alienação, por isso mesmo não é livre dela, mas é antes somente a outra forma da alienação, que consiste precisamente em ter a consciência em dois mundos diversos, e que abarca ambos. O que aqui se considera não é portanto a consciência-de-si da essência absoluta, tal como é *em si e para si*; nem é a religião, mas a *fé*, enquanto é a *fuga* do mundo efetivo, e assim não é *em si e para si*. Essa fuga do reino da presença é pois imediatamente nela mesma uma dupla [fuga]. A pura consciência é o elemento no qual o espírito se eleva, – mas não é só o elemento da *fé*, senão também o do *conceito*. Os dois entram em cena juntos e simultaneamente: e a *fé* é considerada somente em oposição ao conceito.

a. A cultura e o seu reino da efetividade.

488 [*Der Geist dieser Welt*] O espírito desse mundo é a *essência* espiritual, impregnada de uma consciência-de-si, que se sabe imediatamente presente como *esta* consciência-de-si *para si* *essente*, e que sabe a *essência* como uma efetividade contraposta a si. Mas o *ser-aí* desse mundo, como também a efetividade da consciência-de-si, descança no movimento pelo qual a consciência-de-si se extrusa de sua personalidade e assim produz o seu mundo; frente a ele se comporta como se fosse um mundo estranho, do qual devesse agora apoderar-se. Mas a renúncia de seu *ser-para-si* é ela mesma a produção da efetividade, da qual assim se apodera imediatamente pela renúncia.

Em outras palavras, a consciência-de-si só é *algo*, só tem *realidade*, na medida em que se aliena a si mesma: com isso se põe como universal, e essa sua universalidade é sua vigência e efetividade. Essa *igualdade* com todos não é, portanto, aquela igualdade do direito; não é aquele imediato *ser-reconhecido* e *estar-em-vigor* da consciência-de-si, pelo [simples] fato de que ela é; mas [se] ela vigora, é por se ter tornado igual ao universal através da mediação

alienadora. A universalidade carente-de-espírito, do direito, acolhe dentro de si e legítima qualquer modalidade do caráter como também do ser-aí; mas a universalidade que aqui vigora é a universalidade *que-veio-a-ser*, e que é, por isso, *efetiva*.

489 [*Wodurch also das*] É portanto mediante a *cultura* que o indivíduo tem aqui vigência e efetividade. A verdadeira *natureza originária* do indivíduo, e [sua] substância, é o espírito da *alienação do ser natural*. Essa extrusão é, por isso, tanto o *fim*, como o *ser-aí* do indivíduo; é, ao mesmo tempo, o *meio* ou a *passagem*, seja da *substância pensada* para a *efetividade*, como inversamente da *individualidade determinada* para a *essencialidade*. Essa individualidade se forma para [ser] o que é *em si*, e só desse modo é *em si* e tem um *ser-aí* efetivo; tanto tem de cultura, quanto tem de efetividade e poder. Embora o Si se saiba aqui efetivo como *este* [Si], contudo sua efetividade consiste somente no suprassumir do Si natural: a natureza *determinada* originária se reduz, portanto, à diferença *inessencial* de grandeza, a uma maior ou menor energia da vontade. Mas o fim e conteúdo da vontade pertencem unicamente à substância universal mesma e só podem ser um universal. A particularidade de uma natureza, que se torna fim e conteúdo, é algo *impotente e inefetivo*: é uma *espécie* que se esfalfa, vã e ridiculamente, para pôr-se à obra: é a contradição de atribuir ao particular a efetividade que é imediatamente o universal. Portanto, se a individualidade for posta erroneamente na *particularidade* da natureza e do caráter, não se encontram neste mundo real nem individualidades nem caracteres, mas indivíduos que têm um *ser-aí* igual, uns em relação aos outros. Aquela suposta individualidade só é justamente o *ser-aí 'visado'*, que não logra estabilidade neste mundo, onde só alcança efetividade o *que-se-extrusa-a-si-mesmo*, e, portanto, só o universal.

O *'visado'* vale pelo que é: por uma espécie. Espécie [Art, em alemão] não é exatamente o mesmo que *espèce* [em francês], “o mais terrível de todos os apodos, por designar a mediocridade e exprimir o mais alto grau de desprezo”. [Diderot: O sobrinho de Rameau]. *'Espécie'* [Art] e *'bom em sua espécie'* são expressões que em alemão dão a esse significado um matiz honesto, como se não houvesse conotação pejorativa; ou como se essas expressões de fato não incluíssem ainda em si a consciência do que é espécie, e do que é cultura e efetividade.

490 [*Was in Beziehung*] O que se manifesta em relação ao indivíduo singular como sua cultura é o momento essencial da *substância* mesma, isto é, o passar imediato de sua universalidade

pensada à efetividade; ou é a alma simples da substância, por onde o *Em-si* é algo reconhecido e *ser-aí*. O movimento da individualidade que se cultiva é, pois, imediatamente, o vir-a-ser dessa individualidade como essência objetiva universal, quer dizer, como o vir-a-ser do mundo efetivo. Esse, embora tenha vindo-a-ser por meio da individualidade, é para a consciência-de-si algo imediatamente alienado e tem para ela a forma de uma efetividade inabalável. Mas, ao mesmo tempo, certa de que esse mundo é sua substância, procede a apoderar-se dele: é pela cultura que obtém tal poder sobre o mundo. Vista desse ângulo, a cultura aparece como fazendo a consciência-de-si ajustar-se à efetividade, e tanto quanto lhe permite a energia do caráter e do talento originários.

O que se manifesta aqui como a força do indivíduo – que tem a substância subjugada e por isso suprassumida – é o mesmo que a efetivação da substância. Com efeito, a força do indivíduo consiste em ajustar-se à substância, quer dizer, em extrusar-se de seu si, e pôr-se assim como substância essente objetiva. A cultura e a efetividade própria do indivíduo é portanto a efetivação da substância mesma.

491 [*Das Selbst ist sich*] O Si só é efetivo para si como *suprassumido*. Portanto, o Si não constitui para ele a unidade da consciência de si mesmo e do objeto; mas o objeto é para o Si o seu negativo. Assim, mediante o Si, enquanto alma, a substância é plasmada em seus momentos, de tal modo que um oposto vivifica o outro; e cada um, através de sua alienação, dá subsistência ao outro, e dele igualmente a recebe. Ao mesmo tempo, cada momento tem sua determinidade como uma vigência imutável, e como uma firme efetividade, frente ao Outro. O pensar fixa essa diferença da maneira mais universal mediante a oposição absoluta do *bom* e do *mau* que, evitando-se [mutuamente], não podem de forma alguma vir-a-ser o mesmo. Porém esse ser fixo tem por sua alma a passagem imediata ao oposto: o *ser-aí* é, antes, a inversão de toda a determinidade na sua oposta, e só essa alienação é a essência e o sustentáculo do todo. Resta a considerar esse movimento efetivante, e a vivificação [*Begeistung*] dos momentos: a alienação se alienará a si mesma, e, através dela, o todo se recuperará em seu conceito.

492 [*Zuerst ist die einfache*] Deve-se considerar primeiro a própria substância simples na organização imediata de seus momentos *aí-essentes* ainda não vivificados. Ora, a natureza se desdobra em seus elementos universais, onde o ar é a essência *permanente*, puramente universal e translúcida; a água, ao contrário, a essência sempre *sacrificada*; o fogo, a unidade *animadora*

deles que tanto anula sempre sua oposição, quanto cinde nela sua simplicidade; a *terra*, enfim, é o *nó sólido* dessa articulação, e o *sujeito* dessas essências como de seu processo, seu sair e seu retornar. Pois assim também a *essência interior*, – ou o espírito simples da efetividade consciente-de-si, se desdobra como um mundo em massas universais semelhantes, mas espirituais. A primeira massa é a *essência espiritual*, *em si universal igual a si mesma*. A segunda, a *essência para-si-essente*, que se tornou *desigual* em si mesma, que *se sacrifica e se entrega*. A terceira, [a *essência*] que enquanto *consciência-de-si* é *sujeito* e tem imediatamente nela mesma a força do fogo. Na primeira *essência*, é *consciência-de-si* como *ser-em-si*, mas na segunda possui o *vir-a-ser* do *ser-para-si* mediante o sacrifício do universal. Porém o espírito mesmo é o *ser-em-si-e-para-si* do todo, que *se divide* na substância como permanente e na substância como a que *se sacrifica*, e que igualmente a *recobra*, mais uma vez, em sua unidade, tanto como a chama que devora e consome a substância, quanto como a sua figura permanente.

Nós vemos que essas *essências* correspondem à comunidade e à família do mundo ético, mas sem possuir o espírito doméstico que elas têm: ao contrário, se o destino é algo estranho para esse espírito, aqui a *consciência-de-si* é e se sabe como a potência efetiva de tais *essências*.

493 [Dieser Glieder sind] Devemos considerar esses membros como são representados, – quer no interior da pura *consciência*, enquanto *pensamentos* ou *essências em-si-essentes*; – quer na *consciência efetiva*, enquanto *essências objetivas*. A primeira *essência*, naquela forma da simplicidade como a *essência igual a si mesma*, imediata e imutável de toda a *consciência*, é o *bem*: a independente potência espiritual do *Em-si*, ao lado do qual o movimento da *consciência para-si-essente* é apenas incidental. A segunda *essência*, ao contrário, é a *essência espiritual passiva*, ou seja, o universal enquanto se entrega e faz os indivíduos tomarem nele *consciência* de sua singularidade: é a *essência nula*, o *mal*.

Esse absoluto dissolver-se da *essência* é, por sua vez, permanente. Enquanto a primeira *essência* é base, ponto de partida e resultado dos indivíduos, que são aí puramente universais, a segunda, ao contrário, de uma parte é o *ser para Outro* que se sacrifica, e de outra parte, – e por isso mesmo, – seu incessante retorno a si mesmo como algo *singular*, e seu permanente *vir-a-ser-para-si*.

494 [*Aber diese einfachen*] Mas esses pensamentos simples do bem e do mal são também imediatamente alienados de si: são efetivos, e estão na consciência efetiva como momentos objetivos. Desse modo, a primeira essência é o poder-do-Estado, e a segunda, é a riqueza.

O poder-do-Estado é tanto a substância simples, quanto a obra universal, a absoluta *Cosa mesma*, na qual é enunciada aos indivíduos sua essência – e sua singularidade só é pura e simplesmente a consciência de sua universalidade. Igualmente, o poder-do-Estado é a obra e o resultado simples em que desvanece [o fato de] que se origina do agir dos indivíduos; ele permanece a absoluta base e subsistência de todo o seu agir. Essa etérea substância simples de sua vida, por essa determinação de sua inalterável igualdade-consigo-mesma, é *ser*, e portanto é somente *ser para Outro*. É assim, em si, imediatamente o oposto de si mesma, a riqueza. Embora a riqueza seja, sem dúvida, o passivo ou nulo, mesmo assim é essência espiritual universal: tanto é o resultado que constantemente vem a ser do trabalho e do agir de todos, como por sua vez se dissolve no gozo de todos. De certo, no gozo a individualidade vem-a-ser para-si, ou seja, como individualidade singular; mas esse gozo mesmo é resultado do agir universal; como inversamente a riqueza produz o trabalho universal e o gozo de todos. O efetivo tem, pura e simplesmente, a significação espiritual de ser imediatamente universal. Nesse momento cada Singular supõe, sem dúvida, agir por egoísmo, – pois é esse o momento em que se dá a consciência de ser para si, e por isso não toma esse momento como algo espiritual. Aliás, visto somente por fora, assim se mostra esse momento: no seu gozo, cada um dá a gozar a todos, e em seu trabalho, tanto trabalha para todos, como trabalha para si e todos trabalham para ele. Portanto, seu ser-para-si é, em si, universal: o interesse pessoal é só algo ‘visado’ que não pode tornar efetivo o que ‘visa’, isto é, fazer alguma coisa que não redunde em benefício de todos.

495 [*In diesen beiden*] Nessas duas potências espirituais a consciência-de-si reconhece, pois, sua substância, seu conteúdo e seu fim; nelas intui sua dupla-essência: em uma das potências, seu ser-em-si; na outra, seu ser-para-si. Mas a consciência-de-si, enquanto espírito, é ao mesmo tempo a unidade negativa de sua subsistência, e da separação da individualidade e do universal, ou, da efetividade e do Si. Soberania e riqueza são, portanto, presentes ao indivíduo como objetos, – quer dizer, como [coisas] tais de que ele se sabe livre e supõe que pode optar entre elas, ou mesmo não

escolher nenhuma das duas. O indivíduo, como esta consciência livre e pura, contrapõe-se à essência como a algo que é somente para ele. Tem então a essência como essência dentro de si mesma. Nessa pura consciência, os momentos da substância para ele não são poder-do-Estado e riqueza, mas sim os pensamentos de bem e de mal.

No entanto, a consciência-de-si é, além disso, a relação de sua pura consciência com sua consciência efetiva, a relação do pensado com a essência objetiva: é essencialmente o juízo. Na verdade, para os dois lados da essência efetiva, já resultou através de suas determinações, qual é o bom e qual é o mau: o bom é o poder do Estado, o mau é a riqueza. Contudo, esse primeiro juízo não pode ser considerado um juízo espiritual, pois nele um lado se determinou somente como o *em-si-essente* ou o positivo, e o outro só como o *para-si-essente*, e o negativo. Mas como essências espirituais são, cada um, a compenetração de ambos os momentos, e assim não se esgotam naquelas determinações. A consciência-de-si que com eles se relaciona é *em-si* e *para-si*; tem portanto de relacionar-se com cada um deles de uma dupla maneira, pela qual se patenteará sua natureza, [que consiste em] serem determinações alienadas de si mesmas.

496 [Dem Selbstbewusstsein ist] Agora, para a consciência-de-si, é bom e em si aquele objeto no qual encontra a si mesma; e mau, o objeto em que encontra o contrário de si. O *bem* é a igualdade da realidade objetiva com ela; o *mal*, porém, é sua desigualdade. Ao mesmo tempo, o que é bom e mau para ela, é bom e mau em si; pois a consciência é justamente aquilo em que os dois momentos do *ser-em-si* e do *ser-para-si* são o mesmo: – ela é o espírito efetivo das essências objetivas, e o juízo é a demonstração de seu poder sobre elas, que faz delas o que são em si. Seu critério e sua verdade não é como elas são em si mesmas imediatamente o igual e o desigual, quer dizer, o *Em-si* e o *Para-si* abstratos, mas sim o que são na relação do espírito para com elas: sua igualdade ou desigualdade com o espírito.

A relação do espírito para com essas essências – que postas primeiro como objetos se convertem graças a ele no *Em-si* – torna-se, ao mesmo tempo, sua reflexão sobre si mesmas, mediante a qual adquirem um ser espiritual efetivo e se põe em evidência o que é seu espírito. Mas como sua primeira determinação imediata se distingue da relação do espírito para com elas, assim também o terceiro momento, – o seu próprio espírito, – se distinguirá do segundo. Antes de tudo, o segundo *Em-si* dessas essências, que

surge através da relação do espírito com elas, tem já que resultar [como sendo] outro que o Em-si *imediat*o; pois essa *mediação* do espírito antes põe em movimento a *determinidade imediata* e a converte em algo diverso.

497 [*Hiernach findet nun*] Por conseguinte, a consciência *em si e para si essente* encontra, de certo, no *poder-do-Estado* sua *simples essência e substância* em geral, – mas não sua *individualidade* como tal. Encontra nele, sem dúvida, seu *ser-em-si*, mas não seu *ser-para-si*; ou melhor, encontra nele o agir, como agir singular renegado e submetido à obediência. Frente a esse poder, assim, o indivíduo se reflete sobre si mesmo. O *poder-do-Estado* é, para ele, a potência opressora, e o *mal*; porque, em lugar de ser o igual, é simplesmente o desigual [em relação] à individualidade. A *riqueza*, ao contrário, é o *bem*: tende ao gozo universal, a todos se entrega e lhes proporciona a consciência de seu Si. A riqueza *em si* é a *beneficência* universal; se nega algum benefício, ou se não é complacente para qualquer necessidade, isso é uma contingência que em nada prejudica sua essência necessária universal, que consiste em comunicar-se a todos os Singulares, e em ser doadora de mil mãos.

498 [*Diese beiden Urteile*] Esses dois juízos dão aos pensamentos de bem e mal um conteúdo contrário ao que tinham para nós. Mas inicialmente a consciência-de-si se relacionou apenas de forma incompleta com seus objetos, a saber, somente segundo o critério do *ser-para-si*. Contudo, a consciência é também essência *em-si-essente*, e deve tomar igualmente como critério esse lado, por meio do qual, somente, se completa o juízo espiritual. Segundo esse lado o *poder-do-Estado* exprime para a consciência sua essência. Esse poder, de uma parte, é lei estável, e, de outra parte, é governo e mandamento que ordena os movimentos singulares do agir universal. Um [lado] é a própria substância simples; o outro, o agir dessa substância que vivifica e conserva a si mesma e a todos. Aí o indivíduo encontra, pois, seu fundamento e sua essência declarados, organizados e ativados. Ao contrário, no gozo da *riqueza*, o indivíduo não experimenta sua essência universal, mas adquire somente a consciência transitória e o gozo de si mesmo como uma *singularidade* para-si-essente, e como *desigualdade* em relação à sua essência. Neste ponto os conceitos de *bem e mal* assumem, portanto, um conteúdo oposto ao precedente.

499 [*Diese beiden Weisen*] Essas duas maneiras do julgar encontram, cada qual, uma *igualdade* e uma *desigualdade*. A primeira consciência julgadora acha o *poder-do-Estado* *desigual*, e

gozo da riqueza, *igual* a ela: ao contrário, a segunda acha o poder-do-Estado *igual*, e o gozo da riqueza *desigual* a ela. Trata-se de um duplo *achar-igual* e de um duplo *achar-desigual*: o que está presente é uma relação oposta entre as duas essencialidades reais.

Nós devemos julgar esse próprio julgar diversificado, e para isso temos que aplicar o critério estabelecido. Assim a relação que *encontra-igualdade* da consciência, é o *bem*; a que *encontra-desigualdade*, é o *mal*; e essas duas modalidades da relação devem ser retidas, daqui em diante, como *figuras diversas da consciência*. Porque se relaciona de maneiras diversas, a consciência cai sob a determinação da diversidade de ser boa ou má: e não porque tenha como princípio seja o *ser-para-si*, seja o puro *ser-em-si*; já que os dois são momentos igualmente essenciais. O duplo julgar acima considerado apresentava separados os princípios, e por isso continha somente modos *abstratos* do julgar. A consciência efetiva possui nela os dois princípios, e a diferença só recai em sua *essência*, a saber, na *relação* de si mesma com o real.

500 [Die Weise dieser] Essa relação assume duas modalidades opostas: uma, é atitude frente ao poder-do-Estado e à riqueza, como a algo *igual*; a outra, como a algo *desigual*. A consciência da relação que *encontra-igualdade* é a consciência *nobre*. No poder público considera o *igual* a si mesma; [vê] que nele tem sua *essência simples* e a ativação dessa *essência*, e se coloca no serviço da obediência efetiva como [no serviço] do respeito interior para com essa *essência*. Dá-se o mesmo com a riqueza, que lhe proporciona a *consciência* de seu outro lado essencial, – o do *ser-para-si*. Por isso a consciência *nobre* a considera igualmente como *essência* em relação a si, e reconhece por benfeitor quem lhe dá acesso ao gozo da riqueza; e se tem como obrigada à gratidão.

501 [Das Bewusstsein der] Ao contrário, a consciência da outra relação é a consciência *vil*, que sustenta a *desigualdade* com as duas essencialidades. Assim, vê na soberania uma algema e opressão do *ser-para-si*; e por isso odeia o soberano, só obedece com perfídia, e está sempre disposta à rebelião. Na riqueza, pela qual obtém o gozo de seu *ser-para-si*, também só vê a *desigualdade*, a saber, a *desigualdade* com a *essência* permanente. Através dela, como chega somente à consciência da singularidade e do gozo efêmero, ama a riqueza, mas a despreza; e com o desvanecer do gozo, considera como desvanecida também sua relação para com o rico [benfeitor].

502 [*Diese Beziehungen drücken*] Tais relações agora exprimem unicamente o juízo, a determinação do que são as duas essências enquanto *objetos* para a consciência, – [mas] não ainda enquanto *em si e para si*. A reflexão que é representada no juízo, de um lado é somente *para nós* um pôr de uma como da outra determinação, e portanto um igual suprassumir de ambas: não é ainda a reflexão delas para a consciência mesma. De outro lado, só imediatamente são essências: nem *vieram-a-ser* isso, nem são nelas, consciências-*de-si*. Não é ainda seu princípio vivificante, aquilo para o que são: são predicados, que ainda não são, eles mesmos, sujeito. Devido a essa separação, também o todo do juízo espiritual ainda reside, separadamente, em duas consciências, cada uma delas sujeita a uma determinação unilateral.

Como inicialmente se elevava ao juízo, que é a relação de ambos, a *indiferença* dos dois lados da alienação, – de um lado, o *Em-si* da consciência pura, isto é, dos *pensamentos* determinados de bem e mal; e de outro lado, seu *ser-aí*, como poder-do-Estado e riqueza, – assim essa relação exterior deve elevar-se à unidade interior, ou como relação do pensar, elevar-se à efetividade; e deve surgir o espírito das duas formas de juízo. Isso ocorre quando o juízo se torna *silogismo*: torna-se movimento mediatizante em que surgem a necessidade e o meio-termo das duas partes do juízo.

503 [*Das edelmütige Bewusstsein*] A consciência nobre se encontra assim no juízo frente ao poder-do-Estado, de modo que esse não é ainda um Si, na verdade, mas apenas a substância universal; mas a consciência nobre está consciente de que essa substância é sua *essência*, fim e conteúdo. Dessa maneira relacionando-se positivamente com ela, comporta-se negativamente para com os seus próprios fins, para com seu conteúdo particular e *ser-aí*, e os faz desvanecer. A consciência nobre é o heroísmo do *serviço*: – a *virtude* que sacrifica o ser singular ao universal, e por isso leva o universal ao *ser-aí*; – a *pessoa* que renuncia à posse e ao gozo de si mesma, que age e que é efetiva para o poder vigente.

504 [*Durch diese Bewegung*] Mediante esse movimento, o universal é concluído com o *ser-aí*, em geral; como [também] a consciência *aí-essente*, mediante essa extrusão, se forma para a essencialidade. A consciência, em cujo *serviço* se aliena, é sua [própria] consciência submersa no *ser-aí*. Ora, o *ser* alienado de si é o *Em-si*; assim a consciência consegue, mediante essa cultura, o respeito a si mesma, e o respeito junto aos outros.

Mas o poder-do-Estado, que de início era somente o universal *pensado*, – o *Em-si*, – torna-se justamente por esse movimento o universal *essente*, a potência efetiva. Potência que só é tal na efetiva obediência, que obtém por meio do *juízo* da consciência-de-si, [declarando] que o poder-do-Estado é a *essência*; e por meio do livre sacrifício de si a esse poder. Tal agir, que conclui a *essência* junto com o Si, produz a *dupla* efetividade: [produz a] si, como o que tem efetividade *verdadeira*, e o poder-do-Estado, como o *verdadeiro* que tem *vigência*.

505 [*Diese ist aber durch*] No entanto, mediante essa alienação, o poder-do-Estado ainda não é uma consciência-de-si que se sabe como poder-do-Estado: é apenas sua lei ou seu *Em-si* que tem *vigência*. Não possui ainda nenhuma *vontade particular*, pois a consciência-de-si servidora ainda não extrusou seu puro Si, e assim vivificou [begeistet] o poder-do-Estado, mas só [o vivificou] com o seu ser: só lhe sacrificou seu *ser-aí*, mas não seu *ser-em-si*.

Essa consciência-de-si tem valor como consciência que é conforme à *essência*; é reconhecida graças ao seu *ser-em-si*. Os outros nela encontram sua *essência* ativada, mas não seu *ser-para-si*; encontram implementado seu pensar, ou pura consciência, mas não sua individualidade. Portanto, tem valor no *pensamento* deles, e desfruta da *honra*. É o *orgulhoso* vassalo, que desempenha sua atividade em prol do poder-do-Estado, na medida em que esse poder não é *vontade própria*, mas *vontade essencial*; – vassalo que só tem valor para si nessa *honra*, no representar *essencial* da opinião pública, não na opinião *agradecida* da individualidade [do monarca] que ele não ajudou a *elevantar-se* a seu *ser-para-si*. Sua *linguagem*, caso se referisse à *vontade própria* do poder do Estado, o qual ainda não veio-a-ser, seria o *conselho*, que ele dá para o bem-maior universal.

506 [*Die Staatsmacht ist*] Assim, o poder-do-Estado ainda está sem-*vontade* frente ao conselho. Não decide entre as diversas opiniões sobre o bem-maior universal; não é ainda *Governo*, e portanto na verdade nem é ainda efetivo poder-do-Estado.

O *ser-para-si*, a *vontade*, que como *vontade* ainda não foi sacrificada, é o espírito interior separatista dos estamentos, que se reserva seu bem *particular*, em contraste com seu discurso sobre o bem *universal*, e tende a fazer dessa retórica do bem universal um sucedâneo para o agir. O sacrifício do *ser-aí*, que ocorre no serviço, na verdade só é completo quando chega até à morte; mas o perigo superado da própria morte – a que se sobreviveu – deixa como

resíduo um determinado ser-aí e com isso um particular *Para-si* que torna ambíguo e suspeito o conselho para o bem universal; e que de fato se reserva, contra o poder-do-Estado, a opinião própria e a vontade particular. Em conseqüência, ainda se comporta desigualmente para com o poder-do-Estado, e recai sob a determinação da consciência vil, [que é] estar sempre disposta à rebelião.

507 [*Dieser Widerspruch, den*] Essa contradição, que o *ser-para-si* tem de suprassumir, contém nessa forma, de pôr-se na desigualdade do *ser-para-si* frente à universalidade do poder-do-Estado, ao mesmo tempo a forma, de que aquela extrusão do ser-aí – em que ela se completa, isto é, na morte – é ela mesma uma extrusão essente, e não uma [extrusão] que retorna à consciência. Aliás, tampouco a consciência lhe sobrevive, nem é *em si e para si*, mas passa somente ao seu contrário não reconciliado.

O verdadeiro sacrifício do *ser-para-si* só é pois o sacrifício em que ele se abandona tão completamente como na morte, porém mantendo-se igualmente nessa extrusão: assim se torna efetivamente o que é em si, como unidade idêntica de si mesmo, e de si como o oposto. Porque o espírito interior posto à parte, – o Si como tal – emerge e se aliena, o poder-do-Estado é erigido ao mesmo tempo em [um] Si próprio; assim como, sem essa alienação, as ações da honra, da consciência nobre e os conselhos de seu discernimento permaneceriam algo ambíguo que manteria ainda aquela cilada à parte – da intenção particular e da vontade própria.

508 [*Diese Entfremdung aber*] Contudo, essa alienação somente ocorre na *linguagem* que se apresenta aqui em sua significação característica. No mundo da eticidade, [como] *lei e mandamento*; no mundo da efetividade, [como] conselho apenas, – a linguagem tem por conteúdo a *essência*, e é a forma desse conteúdo. Aqui porém recebe por conteúdo a forma mesma que é a linguagem, e tem valor como *linguagem*: é a força do falar como um [falar] tal que desempenha o que é para desempenhar. Com efeito, a linguagem é o *ser-aí* do puro Si, como Si; pela linguagem entra na existência a *singularidade para si essente* da consciência-de-si, de forma que ela é *para os outros*. O *Eu*, como este puro *Eu*, não está *aí* de outra maneira: em qualquer outra exteriorização está imerso em uma efetividade e em uma figura da qual pode retirar-se; é refletido sobre si mesmo a partir de sua ação, como também de sua expressão fisiognômica, deixando jazer inanimado um tal ser-aí imperfeito no qual está sempre tanto demasiado, como demasiado pouco.

Mas a linguagem contém o Eu em sua pureza; só expressa o Eu, o Eu mesmo. Esse *ser-aí* do Eu é, como *ser-aí*, uma objetividade que contém a verdadeira natureza dele. O Eu é este Eu, mas é igualmente o Eu *universal*. Seu aparecer também é imediatamente a extrusão e o desvanecer deste Eu, e por isso seu permanecer em sua universalidade. O Eu que se expressa é *escutado*: é um contágio, no qual passou imediatamente à unidade com aqueles para os quais 'está-aí', e é consciência-de-si universal.

Em ser *escutado*, nisso *expira* imediatamente seu *ser-aí* mesmo: esse seu ser-outro retornou a si, e justamente isso é seu *ser-aí* como [um] *agora* consciente-de-si: já que está aí, não [mais] estar-aí, – e através desse desvanecer, estar aí. Assim, esse desvanecer é ele mesmo, imediatamente, seu permanecer; é seu próprio saber de si, e seu saber de si como de alguém que passou para outro Si, que foi escutado e é universal.

509 [Der Geist erhält] O espírito obtém aqui essa efetividade, porque os extremos, cuja *unidade* constitui, têm de modo igualmente imediato a determinação de serem para si efetividades próprias. Sua unidade se rompe em lados rígidos, – cada um dos quais é para o outro [um] objeto efetivo excluído dele. Surge, pois, a unidade como um *meio-termo*, que é excluído e diferenciado da efetividade separada dos lados; ela mesma tem, por isso, uma objetividade efetiva distinta de seus lados, e é *para eles*, quer dizer, é algo *aí-essente*. A *substância espiritual* enquanto tal só entra na existência quando ganhou, como seus lados, tais consciências-de-si, que sabem este puro Si como efetividade que *tem valor imediatamente*; e que assim sabem de modo igualmente imediato que isso só é através da *mediação* alienadora. Mediante aquele saber, os momentos são purificados até [se tomarem] a categoria que se sabe a si mesma, e por isso, até o ponto de serem momentos do espírito; através dessa [mediação alienadora] o espírito entra no *ser-aí* como espiritualidade.

O espírito é, desse modo, o *meio-termo*, que pressupõe aqueles extremos, e é produzido pelo *ser-aí* deles; mas é igualmente o todo espiritual que irrompe entre os extremos, que neles se fraciona, e só através desse contato produz cada um deles para [formarem] o todo em seu princípio. O fato de que os dois extremos já estejam *em si* suprassumidos e dissociados faz surgir sua unidade, a qual é o movimento que conclui os dois conjuntamente, permutando suas determinações, e na verdade concluindo-as juntas *em cada extremo*. Essa mediação põe assim o *conceito* de cada um dos dois

extremos em sua efetividade, ou seja, eleva ao seu espírito o que cada um é em si.

510 [*Die beiden Extreme*] Os dois extremos – o poder do Estado e a consciência nobre – são dissociados por essa última: o poder-do-Estado divide-se no universal abstrato, ao qual se obedece, e na vontade para-si-essente, que aliás ainda não se ajusta ao universal. A consciência nobre se divide na obediência do ser-aí suprasumido, ou seja, no ser-em-si do amor-próprio e da honra, – e no puro ser-para-si ainda não suprasumido, na vontade que ainda permanece à espreita, [sem renunciar à sua independência]. Os dois momentos, em que os dois lados chegaram à pureza, sendo por isso os momentos da linguagem, são o *universal abstrato* que se chama bem-maior comum, e o puro Si que no serviço renuncia à sua consciência submersa no múltiplo ser-aí. No conceito, os dois são o mesmo; já que o puro Si é precisamente o universal abstrato, e, portanto, é sua unidade posta como meio-termo. Mas o Si só é efetivo no extremo da consciência, – enquanto o *Em-si* só o é no extremo do poder-do-Estado. Falta à consciência isto: que o poder-do-Estado tenha passado para ela não apenas como honra, mas efetivamente; e falta ao poder-do-Estado que se lhe obedeça não só como ao chamado bem-maior comum, mas como a [uma] vontade; por outra, que ele seja o Si que decide.

A unidade do conceito em que reside ainda o poder-do-Estado, e no qual a consciência alcançou sua pureza, torna-se efetiva nesse movimento mediatizante cujo ser-aí simples, como meio-termo, é a linguagem. Contudo, essa unidade não tem ainda como um dos seus lados os dois Si presentes como Si. Com efeito, o poder-do-Estado só é vivificado [convertendo-se] em um Si; portanto, essa linguagem não é ainda o espírito tal como ele plenamente se sabe e se exprime.

511 [*Das edelmütige Bewusstsein*] A consciência nobre, por ser o extremo do Si, manifesta-se como aquilo donde procede a linguagem, mediante a qual os lados da relação se configuram em totalidades animadas. O heroísmo do serviço silencioso torna-se o heroísmo da lisonja. Essa reflexão falante, do serviço, constitui o meio-termo espiritual que se dissocia, e que reflete não só sobre si mesmo seu próprio extremo, mas também o extremo do poder universal sobre ele mesmo; fazendo esse poder, que é somente em si, tornar-se um ser-para-si, tornar-se a singularidade da consciência-de-si. Desse modo ela se torna o espírito desse poder, [que é] ser um monarca ilimitado. Ilimitado: [porque] a linguagem da lisonja eleva o poder à sua universalidade purificada; como produto

da linguagem, o momento do ser-aí elevado à pureza do espírito é uma purificada igualdade-consigo-mesmo. *Monarca*: [porque] a linguagem leva igualmente a *singularidade* a seu cúmulo. Desse ponto de vista da pura unidade espiritual, aquilo de que a consciência nobre se extrusa, é o puro *Em-si de seu pensar*, seu Eu mesmo. Mais precisamente: a linguagem eleva a singularidade – que aliás seria apenas algo ‘*visado*’ – à sua pureza aí-essente, ao dar ao monarca o nome próprio. Pois é no nome somente que a diferença do Singular não é [apenas] ‘*visada*’ por todos os outros, mas é feita efetiva por todos. No nome, o Singular *conta* como puramente singular, não mais em sua consciência somente, mas na consciência de todos. Portanto, graças ao nome, o monarca é completamente separado de todos, posto à parte e isolado; no nome, o monarca é o átomo que nada pode comunicar de sua essência, e que não tem igual a si.

O nome do monarca é, por isso, a reflexão-sobre-si, ou a *efetividade*, que o poder universal tem *nele mesmo*; graças ao nome, esse poder é o *monarca*. Inversamente, ele, *este Singular*, sabe por isso a si, *este Singular*, como o poder universal: – porque os nobres não se postam ao redor do trono só para o serviço do poder-do-Estado, mas também como *ornamentação*; e para *dizerem* sempre a quem se senta no trono, o que ele é.

512 [Die Sprache ihres] Desse modo a linguagem do seu elogio é o espírito que no *poder mesmo do Estado* concluiu juntamente os dois extremos; reflete o poder abstrato sobre si, e lhe dá o momento do outro extremo, – o *ser-para-si* que quer e que decide; e com isso [lhe confere] a existência consciente-de-si. Ou seja, por meio disso, a consciência-de-si *singular, efetiva*, chega a *saber-se certa* [de si] como o poder. É o ponto do Si, aonde confluíram os múltiplos pontos, mediante a extrusão da *certeza interior*.

Como porém esse espírito próprio do poder-do-Estado consiste em ter sua efetividade e seu alimento no sacrifício do agir e do pensar da consciência nobre, esse poder é a *independência alienada* de si [mesma]. A consciência nobre, [que é] o extremo do *ser-para-si*, recupera o extremo da *universalidade efetiva* em troca da universalidade do pensar, que ela extrusou de si: o poder-do-Estado *transferiu-se* para a consciência nobre. Somente nela a força do Estado se torna verdadeiramente ativa. Em seu *ser-para-si* deixa de ser a *essência inerte*, como aparecia enquanto extremo do *ser-em-si* abstrato.

Considerado *em-si*, o *poder-do-Estado refletido sobre si*, ou o [fato de] *ter-se tornado espírito*, – não significa outra coisa senão que esse poder se tornou *momento da consciência-de-si*; quer dizer, só é como *suprassumido*. Por isso é agora a *essência*, como uma *essência* cujo espírito é ser sacrificado e entregue; ou seja, existe como *riqueza*. Na verdade, o *poder-do-Estado* ao mesmo tempo continua subsistindo como uma *efetividade*, em contraste com a *riqueza*, na qual se transforma sempre, segundo o conceito. Mas é uma *efetividade*, cujo conceito é precisamente esse movimento de passar ao seu contrário – a *extrusão do poder* – através do *serviço* e da *homenagem* pelos quais *vem-a-ser*.

Assim, pelo *aviltamento da consciência nobre*, o *Si peculiar* – que é a *vontade do poder-do-Estado* – se torna para si a *universalidade que-se-extrusa*, em uma completa *singularidade e contingência*, que se abandona a qualquer *vontade mais poderosa*. O que resta a esse *Si*, de sua *independência universalmente reconhecida* e *incomunicável*, é o nome *vazio*.

513 [*Wenn also das edelmütige*] Assim, embora *consciência nobre* se tenha determinado como a que se comporta de uma maneira *igual* para com o *poder universal*, sua *verdade* é, antes, *conservar para si*, no *serviço* que presta, seu *próprio ser-para-si*; e *ser*, contudo, na *renúncia peculiar de sua personalidade*, o *efetivo suprassumir e dilacerar da substância universal*. Seu *espírito* é a *relação da completa desigualdade*: de uma parte, é *reter na sua honra a vontade própria*, e, de outra parte, no *suprassumir dessa vontade*, por um lado *alienar-se de seu interior* e *converter-se na suprema desigualdade consigo mesmo*; e, por outro, *submeter a si desse modo a substância universal* e *torná-la completamente desigual consigo mesma*.

É evidente que com isso *desvaneceu a determinidade* que tinha no *juízo* contra o que se chamava *consciência vil*; e, por conseguinte, ela também *desvaneceu*. A *consciência vil* alcançou seu fim, a *saber*: *levar o poder universal a [ficar] sob o ser-para-si*.

514 [*So durch die*] Assim *enriquecida por meio do poder universal*, a *consciência-de-si* existe como *benefício universal*, ou seja, é a *riqueza*, que por sua vez é *objeto para a consciência*. Com efeito, a *riqueza* é na verdade para a *consciência* o *universal subjugado*, mas que ainda não retornou absolutamente ao *Si*, mediante esse *primeiro suprassumir*. O *Si* não se tem ainda como *Si*, por *objeto*, e sim a *essência universal suprassumida*. Como esse *objeto somente veio-a-ser*, é posta a *relação imediata da consciência*

com ele. A consciência, portanto, ainda não apresentou sua desigualdade para com o objeto: é a consciência nobre, que conserva seu ser-para-si no universal que-se-tornou inessencial; por isso o reconhece, e é agradecida para com o benfeitor.

515 [*Der Reichtum hat*] A riqueza já possui nela mesma o momento do ser-para-si. Não é o universal, carente-de-si, do poder-do-Estado, nem a espontânea natureza inorgânica do espírito; mas é o poder, tal como se sustenta em si mesmo por meio da vontade, contra quem quiser apoderar-se dele para seu bel-prazer. Ora, como a riqueza só tem a forma da essência, [então] esse ser-para-si unilateral – que não é *em si*, mas é antes, o Em-si supprassumido – é o retorno inessencial do indivíduo a si mesmo no gozo da riqueza. Assim a riqueza precisa, ela mesma, da vivificação; e o movimento de sua reflexão consiste em que a riqueza, – que é só para si, – se torne um *ser-em-si-e-para-si*; que ela, que é a essência supprassumida, se torne essência; desse modo recebe nela mesma seu próprio espírito. Como acima já foi analisada a forma desse movimento, aqui é suficiente determinar-lhe o conteúdo.

516 [*Das edelmütige Bewusstsein*] Assim, a consciência nobre não se relaciona aqui com o objeto enquanto essência em geral; ao contrário, o que é um estranho para ela, é o próprio *ser-para-si*. Ela encontra seu Si como tal, alienado, como uma efetividade fixa objetiva, que deve receber de um outro ser-para-si fixo. Seu objeto é o ser-para-si, e, portanto, o [que é] *seu*; mas, por ser objeto, é ao mesmo tempo imediatamente uma efetividade alheia que é *ser-para-si* próprio, vontade própria. Quer dizer: vê o seu Si em poder de uma vontade alheia, da qual depende conceder-lhe o seu Si.

517 [*Von jeder einzelnen*] A consciência-de-si pode abstrair de cada lado singular, e por isso, seja qual for a sujeição em que se encontre com respeito a um deles, mantém seu ser-reconhecido e [seu] *valer-em-si* como de essência para si essente. Aqui porém ela se vê, do lado de sua mais própria *efetividade* pura, – ou de seu Eu, – fora de si e pertencente a um Outro. Vê sua *personalidade*, como tal, dependendo da personalidade contingente de um Outro; do acaso de um instante, de um capricho, ou aliás de uma circunstância indiferente.

No Estado-de-direito, o que está sob o poder da essência objetiva aparece como um *conteúdo contingente*, do qual se pode abstrair; e o poder não afeta o Si como *tal*: mas o Si é, antes, reconhecido. Porém aqui o Si vê a certeza de si, enquanto tal, ser o mais inessencial; e a personalidade pura, ser a absoluta impessoali-

dade. Por isso, o espírito de sua gratidão é o sentimento tanto dessa abjeção mais profunda, como também da mais profunda revolta. Ao ver-se o puro Eu mesmo, fora de si e dilacerado, nesse dilaceramento ao mesmo tempo se desintegrou e foi por terra tudo o que tem continuidade e universalidade, – o que se chama lei, bom e justo. Dissolveu-se tudo o que é igual, pois o que está presente é a *mais pura desigualdade*, a absoluta inessencialidade do absolutamente essencial, o ser-fora-de-si do ser-para-si. O puro Eu mesmo está absolutamente dilacerado.

518 [Wenn also von dem] Assim, embora essa consciência recupere, da riqueza, a objetividade do ser-para-si e a suprassuma, contudo segundo o seu conceito não é só incompleta – como a reflexão precedente – mas [também] insatisfeita para si mesma. A reflexão, na qual o Si se recebe como algo objetivo, é a contradição imediata posta no puro Eu mesmo. Mas, como Si, essa consciência está imediatamente, ao mesmo tempo, acima dessa contradição: é a absoluta elasticidade que suprassume de novo esse Ser-suprassumido do Si: que rejeita essa rejeição na qual seu ser-para-si se tornaria como um estranho para ela; e revoltada contra esse receber-se a si mesma [como objeto], ela é *para si* no [ato mesmo de] *receber*.

519 [Indem also das] Como o comportamento dessa consciência está, assim, vinculado ao dilaceramento absoluto, descarta-se em seu espírito a diferença de ser ela determinada como consciência nobre em oposição à consciência *vil*; e ambas são a mesma consciência. O espírito da riqueza benfeitora pode, aliás, ser diferenciado do espírito da consciência que recebe o benefício, e tem de ser considerado à parte. A riqueza era o ser-para-si carente-de-essência, a essência que se entregava. Mas, por meio de sua comunicação, se torna um *Em-si*. Enquanto cumpre sua destinação – [que é] sacrificar-se – suprassume a singularidade de gozar só para si, e como singularidade suprassumida é *universalidade* ou *essência*.

O que a riqueza comunica, o que dá aos outros, é o *ser-para-si*. Mas não se dá como uma natureza carente-de-si, como aquela condição de vida que espontaneamente se entrega; e sim, como essência consciente-de-si que é dona de si mesma: não é a potência inorgânica do elemento, que é conhecida pela consciência que recebe, como em si transitória, mas é a potência sobre o Si, que se sabe *autônoma* e *arbitrária*, e ao mesmo tempo sabe que aquilo, que outorga, é o Si de um outro.

A riqueza comparte, assim, a abjeção com o seu cliente; mas a arrogância toma o lugar da revolta. Com efeito, por um lado ela sabe, como o cliente, o *ser-para-si* como uma coisa contingente; mas ela mesma é essa contingência, em cujo poder está a personalidade. Nessa arrogância – que acredita ter ganho um Eu-mesmo alheio em troca de um almoço, e ter assim obtido a submissão de sua mais íntima essência – ela passa por alto a revolta interior do outro: não leva em conta o rompimento completo de todas as cadeias, esse puro dilaceramento, para o qual – já que se lhe tornou completamente desigual a *igualdade-consigo-mesmo* do *ser-para-si* – todo o igual, toda a subsistência se dilacerou. Por isso se dilacerou sobretudo a opinião e o ponto de vista do benfeitor. A riqueza está agora, imediatamente, diante desse abismo mais íntimo; diante dessa profundidade sem-fundo onde desvanece toda a firmeza e substância; e nessa profundidade nada enxerga senão uma coisa vulgar, um jogo de seu capricho, um acidente de seu arbítrio. Seu espírito é ser a opinião – totalmente vazia-de-essência – a superfície que o espírito abandonou.

520 [*Wie das Selbstbewusstsein*] Como a consciência-de-si tinha sua linguagem frente ao poder-do-Estado, ou seja, o espírito surgia entre esses extremos como meio termo efetivo, assim também possui sua linguagem frente à riqueza; mais ainda: sua revolta tem sua [própria] linguagem. A linguagem que dá à riqueza a consciência de sua essencialidade, e com isso dela se apodera, é igualmente a linguagem da lisonja; mas da [lisonja] ignóbil. Com efeito, o que exprime como essência, sabe que é a essência que se entrega, que não é *em si* essente. Porém a linguagem da lisonja – como antes já lembramos – é o espírito ainda unilateral. Pois, na verdade, seus momentos são: o Si, que foi refinado mediante a cultura do serviço até a pura existência; e o *ser-em-si* do poder. Mas ainda não está, na consciência dessa linguagem, o puro conceito no qual são o mesmo o simples Si e o *Em-si*: aquele puro Eu, e esta pura essência, ou puro pensar. Essa unidade dos dois lados, entre os quais ocorre a ação-recíproca, não está na consciência dessa linguagem; para ela, o objeto ainda é o *Em-si* em oposição frente ao Si, ou seja, seu objeto não é para ela, ao mesmo tempo, seu próprio Si como tal.

Mas a linguagem do dilaceramento é a linguagem perfeita, e o verdadeiro espírito existente de todo esse mundo da cultura. Essa consciência-de-si, à qual pertence a revolta que rejeita sua rejeição, é imediatamente a absoluta igualdade-consigo-mesma no dilaceramento absoluto – a mediação pura da pura consciência-de-si consigo mesma. Ela é a igualdade do juízo idêntico em que uma só e a

mesma personalidade é tanto sujeito quanto predicado. Mas esse juízo idêntico é, ao mesmo tempo, o juízo infinito; pois essa personalidade está absolutamente cindida, e o sujeito e o predicado são pura e simplesmente *Essentes indiferentes*, que nada têm a ver um com o outro, sem unidade necessária, a ponto de cada um ser a potência de uma personalidade própria.

O *ser-para-si* tem seu *ser-para-si* por objeto, como algo simplesmente *Outro*; e ao mesmo tempo, de modo igualmente imediato, como *si mesmo*; [tem por objeto a] *si* como um *Outro*, não que esse tenha um outro conteúdo, mas o conteúdo é o mesmo *Si* na forma de absoluta oposição, e de um *ser-aí* indiferente completamente próprio. Assim está aqui presente o espírito desse mundo real da cultura: espírito *consciente* de *si* em sua verdade e [*consciente*] de seu conceito.

521 [*Er ist diese absolute*] Esse espírito é esta absoluta e universal inversão e alienação da efetividade e do pensamento: a *pura cultura*. O que no mundo da cultura se experimenta é que não têm verdade nem as *essências efetivas* do poder e da riqueza, nem seus *conceitos* determinados, bem e mal, ou a consciência do bem e do mal, a consciência nobre e a consciência vil; senão que todos esses momentos se invertem, antes, um no outro, e cada um é o contrário de *si* mesmo. O poder universal que é a *substância*, enquanto chega à sua espiritualidade própria através do princípio da individualidade, recebe nele seu próprio *Si* apenas como o nome; e enquanto poder *efetivo*, é antes a essência impotente que se sacrifica a *si* mesma. Mas tal essência, carente-de-*si* e abandonada – ou seja, o *Si* tornado coisa – é antes o retorno da essência a *si* mesma: é o *ser-para-si*, *essente-para-si*, a existência do espírito.

Os *pensamentos* dessas *essências*, do *bem* e do *mal*, invertem-se também nesse movimento: o que é determinado como bom, é mau; o que é determinado como mau, é bom. A consciência de cada um desses momentos, julgada como consciência nobre ou vil, são consciências que em sua verdade são antes o inverso do que devem ser tais determinações: tanto a nobre é vil e abjeta, como a abjeção se muda na nobreza da liberdade mais aprimorada da consciência-de-*si*. Do mesmo modo, considerado formalmente, tudo é *para fora* o inverso do que é *para si*; em compensação, o que é *para si*, não o é em verdade, e sim algo outro do que pretende ser: o *ser-para-si* é antes a perda de *si* mesmo, e a alienação de *si* é antes a preservação de *si* mesmo. Assim, o que ocorre é isto: todos esses momentos exercem uma justiça universal reciprocamente; cada um

tanto se aliena em si mesmo, quanto se configura no seu contrário, e dessa maneira o inverte.

No entanto, o espírito verdadeiro é justamente essa unidade dos absolutamente separados; na verdade o espírito, como seu meio termo, chega à existência precisamente pela *livre efetividade* desses extremos *carentes-de-si*. Seu ser-aí é o *falar universal* e o *juizar dilacerante*, em que se dissolvem todos aqueles momentos que devem vigorar como essências e membros efetivos do todo; e é também esse jogo consigo mesmo, de dissolver-se. Esse julgar e falar é pois o verdadeiro e incoercível, enquanto tudo subjuga; é aquilo que *só verdadeiramente* conta nesse mundo real.

Cada parte desse mundo chega, pois, ao resultado de que seu espírito seja enunciado, ou seja, que se fale dele com espírito, e se diga o que ele é. A consciência honrada toma cada momento por uma essência permanente; e é inculta carência-de-pensamento não saber que ela também faz o inverso. A consciência dilacerada, ao contrário, é a consciência da inversão, – e na verdade, da inversão absoluta; nela, o conceito é o que domina, e que concentra os pensamentos amplamente dispersos para a consciência honrada. Por isso, a linguagem da consciência dilacerada é rica-de-espírito.

522 [Der Inhalt der Rede] O conteúdo do discurso que o espírito profere de si mesmo e sobre si mesmo é, assim, a inversão de todos os conceitos e realidades, o engano universal de si mesmo e dos outros. Justamente por isso, o descaramento de enunciar essa impostura é a maior verdade. Esse discurso é [como] a extravagância do músico que “amontoava e misturava trinta árias, – italianas, francesas, trágicas, cômicas, – de todo tipo. Ora com voz grave descia até às profundezas, ora esganiçando falsetes rasgava a altura dos ares, adotando tons sucessivos: furioso, calmo, imperioso e brincalhão.” [Diderot, Le Neveu de Rameau]. Para a consciência tranqüila, que põe honestamente a melodia do bem e do verdadeiro na igualdade dos tons – isto é, em *uma nota* [só] – aparece esse discurso como “uma mixórdia de sabedoria e loucura, uma mescla de sagacidade e baixeza, de idéias tanto corretas como falsas: uma inversão completa do sentimento: tanto descaramento completo, quanto total franqueza e verdade. Não pode renunciar a passar por todos esses tons, percorrendo de cima a baixo toda essa escala de sentimentos, do mais profundo desprezo e repúdio até à admiração e emoção mais sublimes. Nestes sentimentos deve haver um matiz de ridículo que os desnatura; [mas] aqueles sentimentos devem ter, em sua própria fraqueza, um traço de reconciliação, e em sua

estremecedora profundidade, o impulso todo-poderoso que restitui o espírito a si mesmo" [Id. *ibid.*].

523 [*Betrachten wir der Rede*] Considerando agora, em contraste com o discurso dessa confusão, [aliás] clara para si mesma, o discurso daquela *consciência simples* do verdadeiro e do bem, [vemos que] só pode ser monossilábico, frente à eloquência, óbvia e consciente-de-si, do espírito da cultura. Nada pode dizer-lhe que ele mesmo não saiba e não diga. Se for além de seu monossilabismo, por isso diz o mesmo que o espírito da cultura enuncia, e ainda comete a tolice de acreditar que diz algo de novo e de diverso. Até mesmo suas sílabas, '*vergonhoso*', '*vil*', já são essa tolice, pois o espírito as diz, de si mesmo.

Se esse espírito inverte em seu discurso tudo quanto é monótono, – porque esse igual a si é só uma abstração, mas em sua efetividade é a inversão em si mesma; e se, ao contrário, a consciência reta toma sob sua proteção o bem e o nobre, – isto é, o que se mantém igual em sua exteriorização do único modo possível aqui, a saber, sem perder seu valor por estar *enredado* no mal ou *misturado* com ele; pois é isso sua *condição e necessidade* e nisso consiste a *sabedoria* da natureza; – então essa consciência, enquanto supõe contradizer o conteúdo do discurso do espírito, apenas o resumiu de uma maneira trivial, carente-de-pensamento. Ao fazer do *contrário* do nobre e do bem a *condição* e a *necessidade* do nobre e do bem, acredita dizer outra coisa que isto: 'o Suposto nobre e bom é, em sua essência, o contrário de si mesmo, assim como, inversamente, o mal é o excelente'.

524 [*Ersetzt das einfache*] A consciência simples compensa esse pensamento carente-de-espírito através da *efetividade* do excelente, ilustrando-o com o *exemplo* de um caso fictício, ou de uma anedota verdadeira; mostra, desse modo, que o excelente não é uma palavra vazia, mas que está *presente*. Assim se contrapõe a efetividade *universal* do agir invertido a todo o mundo real, – no qual aquele exemplo constitui apenas algo totalmente singularizado, uma '*espécie*'. Ora, apresentar o ser-aí do bem e do nobre somente como uma anedota singular – fictícia ou verídica – é o mais duro que dele se pode dizer.

Enfim, se a consciência simples exige a dissolução de todo esse mundo da inversão, não pode exigir do *indivíduo* o afastamento dele, – pois Diógenes no [seu] tonel está condicionado por esse mundo; e, a exigência [feita] ao Singular, é justamente o que tem valor de mal, a saber: cuidar de *si* enquanto *Singular*. Porém,

dirigida à *individualidade* universal, a exigência desse afastamento não pode ter a significação de que a razão abandone de novo a culta consciência espiritual a que chegou, que deixe a extensa riqueza de seus momentos afundar de volta na simplicidade do coração natural, ou então recair na selvageria e na vizinhança da consciência animal, – a que chamam ‘natureza’ e ‘inocência’. Ao contrário: a exigência dessa dissolução só pode dirigir-se ao *espírito* mesmo da cultura, para que de sua confusão retorne a si como *espírito* e atinja uma consciência ainda mais alta.

525 [In der Tat aber] De fato, porém, o espírito já levou a cabo isso, em si mesmo. O dilaceramento da consciência – que é consciente dele mesmo e que se enuncia, – é o riso sarcástico sobre o ser-aí como também sobre a confusão do todo, e sobre si mesmo; e é, ao mesmo tempo, o eco que ainda se escuta, de toda essa confusão. Essa vaidade – que escuta a si mesma – de toda a efetividade e de todo o conceito determinado, é a reflexão duplicada do mundo real sobre si mesmo: uma vez *neste Si* da consciência, enquanto *este* [Si]; outra vez na pura *universalidade* do Si, ou no pensamento. Sob o primeiro aspecto, o espírito que chegou a si dirigia seu olhar para o mundo da efetividade, e ainda o tinha por seu fim e conteúdo imediato. Sob o segundo aspecto, porém, seu olhar de uma parte se dirigia apenas a si, e negativamente ao mundo, e de outra parte se afastava do mundo e se voltava para o céu; e o além do mundo era seu objeto.

526 [In jener Seite] No primeiro aspecto do retorno ao Si, a *vaidade* de todas as coisas é sua *própria vaidade*, ou seja, ele [mesmo] é vão. É o Si para-si-essente, que não só sabe julgar e falar sobre tudo, mas que também sabe dizer com riqueza de espírito tanto as essências fixas da efetividade, quanto as determinações fixas que o juízo põe. Sabe dizê-las em sua *contradição*, e essa *contradição* é sua verdade.

Considerado segundo a forma, o Si sabe tudo [como] alienado de si mesmo: o *ser-para-si* separado de *ser-em-si*; o ‘visado’ e o fim, separados da verdade; e o *ser para outro*, por sua vez, [separado] de ambos; o pretexto separado do ‘visar’ autêntico e da verdadeira Coisa e intenção. Sabe assim exprimir corretamente cada momento em contraste com o outro, – em geral, a inversão de todos os momentos. Sabe melhor que o próprio o que é cada um, seja ele determinado como queira. Enquanto conhece o substancial pelo lado da *desunião* e do *conflito*, – que o Si unifica dentro de si, – mas não o conhece pelo lado dessa união, sabe muito bem *julgar* o substancial, mas perdeu a capacidade de *compreendê-lo*. Essa

vaidade necessita, pois, da vaidade de todas as coisas para se proporcionar, a partir delas, a consciência do Si: ela mesma portanto produz essa vaidade e é a alma que a sustém.

Poder e riqueza são os mais altos fins de seu esforço. Sabe que mediante a renúncia e o sacrifício se cultiva para [ser] o universal; alcança a posse do universal, e nessa posse tem a valorização universal; pois poder e riqueza são as potências efetivas reconhecidas. Mas essa sua valorização é vã, ela mesma: e justamente enquanto [o Si] se apodera do poder e da riqueza, sabe que não são essências-do-Si [Selbstwesen]; mas antes, que o Si é a potência de ambos, enquanto poder e riqueza são [coisas] vãs. Que assim na sua posse mesma o Si esteja fora e acima deles, representa-o na linguagem espirituosa, que é por isso o mais alto interesse e a verdade do todo; nessa linguagem *este Si*, como Si puro – que não pertence às determinações efetivas nem às determinações pensadas – torna-se o Si espiritual, verdadeiramente válido universalmente.

Esse Si é a natureza de todas as relações, que se dilacera a si mesma, e o dilacerar consciente delas. Mas só como consciência-de-si revoltada sabe seu próprio dilaceramento e nesse saber do dilaceramento, imediatamente se elevou acima do mesmo. Naquela vaidade todo o conteúdo se torna um Negativo, que não se pode mais compreender positivamente. O objeto positivo é só o *puro Eu mesmo*, e a consciência dilacerada é, *em si*, essa pura igualdade-consigo-mesma dessa consciência-de-si que a si retornou.

b. A fé e a pura inteligência

527 [Der Geist der Entfremdung] O espírito da alienação de si mesmo tem seu ser-aí no mundo da cultura; porém quando esse todo se alienou de si mesmo, para além dele está o mundo inefetivo da *pura consciência* ou do *pensar*. Seu conteúdo é o puramente pensado, e o pensar, seu elemento absoluto. Mas enquanto o pensar é inicialmente o *elemento* desse mundo, a consciência apenas *tem* esses pensamentos, mas ainda não os *pensa*, – ou não sabe que são pensamentos; senão que para ela estão na forma da *representação*. Com efeito, ela sai da efetividade para a pura consciência; contudo ela mesma está ainda, em geral, na esfera e determinidade da efetividade.

A consciência dilacerada é *em si* apenas a *igualdade-consigo-mesma* da pura consciência, – [só] para nós, mas não para si mesma. Assim é somente a elevação *imediate*, ainda não implementada

dentro de si, e possui seu princípio oposto pelo qual é condicionada, ainda dentro de si, sem se ter ainda assenhoreado dele pelo movimento mediatizado. Portanto, para ela, a essência do seu pensamento não vale como *essência* só na forma do *Em-si* abstrato, mas na forma de um *Efetivo-comum*, de uma efetividade que foi apenas alçada a outro elemento, sem ter nele perdido a determinidade de uma efetividade não-pensada.

Há que distinguir essencialmente tal essência do *Em-si*, que é a essência da consciência *estóica*, para a qual só valia a *forma do pensamento* enquanto tal, que tem um conteúdo qualquer a ele estranho, e tomado da efetividade. Mas, para a consciência aqui considerada, o que vale não é a *forma do pensamento*. Diferencia-se também do *Em-si* da consciência virtuosa, para a qual a essência está, decerio, em relação com a efetividade; para a qual é essência da efetividade mesma, – mas é somente essência inefetiva. Para a consciência de que falamos, a essência, [embora] esteja além da efetividade, vale contudo como essência efetiva. Igualmente, o justo e o bem em si, da razão legisladora, e o universal da consciência que-examina-as-leis, não têm a determinação da efetividade.

Portanto, se dentro do próprio mundo da cultura o puro pensar se situava como um dos lados da alienação – a saber, como critério do abstrato bem-e-mal no juízo – [agora] tendo atravessado o movimento do todo, se enriquece com o momento da efetividade e portanto, [com o momento] do conteúdo. Mas essa efetividade da essência, ao mesmo tempo, é apenas uma efetividade da *pura* consciência, não da consciência *efetiva*. Embora elevada ao elemento do pensar não vale ainda para essa consciência como um pensamento, mas para ela, antes está além de sua efetividade própria, – pois é a fuga dessa efetividade.

528 [Wie hier der Religion] Como aqui a *religião* – pois é claro que dela se trata – surge como a fé do mundo da cultura; ainda não surge como é *em si* e *para si*. Ela já nos apareceu em outras determinidades, a saber, como *consciência infeliz* – como figura do movimento, carente-de-substância, da consciência mesma. Também na substância ética a *religião* aparecia como fé no mundo subterrâneo; mas a consciência do espírito que-partiu não é propriamente fé, nem a essência é posta no elemento da pura consciência, além do efetivo; ao contrário, ela mesma tem uma presença imediata: seu elemento é a família.

Aqui porém a *religião*, por uma parte, emergiu da *substância* e é sua pura consciência; por outra parte, essa pura consciência é

alienada de sua consciência efetiva: a essência é alienada de seu ser-aí. Assim, não é mais, certamente, o movimento carente-de-substância da consciência, mas tem ainda a determinidade da oposição frente à efetividade como esta efetividade em geral, e frente à efetividade da consciência-de-si em particular. Portanto é essencialmente apenas uma fé.

529 [*Dies reine Bewusstsein*] Essa pura consciência da essência absoluta é uma consciência alienada. Resta examinar mais de perto como se determina aquilo de que ela é o Outro, pois a pura consciência só deve ser examinada em conexão com esse Outro. Primeiro, essa pura consciência parece apenas ter o mundo da efetividade em contraposição consigo. Mas enquanto é fuga desse mundo – e portanto é a determinidade da oposição – tem esse mundo nela: a pura consciência é pois essencialmente alienada de si nela mesma, e a fé só constitui um de seus lados. O outro lado já surgiu ao mesmo tempo para nós. A pura consciência é justamente a reflexão a partir do mundo da cultura, de modo que a substância deste mundo, bem como as ‘massas’ em que se articula, se mostram como são em si: como essencialidades espirituais, como movimentos absolutamente irrequietos, ou determinações que imediatamente se supressum em seu contrário. Sua essência, a consciência simples, é assim a simplicidade da diferença absoluta, que imediatamente não é diferença nenhuma. Por isso sua essência é o puro ser-para-si; não como deste singular, mas [como] o Si universal em si enquanto movimento irrequieto que toma de assalto e penetra a essência tranqüila da Coisa. Assim, há nele a certeza que se sabe imediatamente como verdade: o puro pensar como conceito absoluto, presente na potência de sua negatividade, que elimina toda a essência objetiva – que devesse estar contraposta à consciência – e faz dela um ser da consciência.

Essa pura consciência é, ao mesmo tempo, igualmente simples, pois justamente sua diferença não é diferença nenhuma. Mas, como essa forma da simples reflexão-sobre-si, ela é o elemento da fé em que o espírito tem a determinidade da universalidade positiva, do ser-em-si em contraposição àquele ser-para-si da consciência-de-si. Reprimido de novo para dentro de si, a partir do mundo carente-de-essência que somente se dissolve, o espírito segundo sua verdade é, em uma unidade indivisa, tanto o movimento absoluto e a negatividade de seu aparecer, quanto sua essência satisfeita em si mesma, e sua quietude positiva [ver Prefácio § 47].

Entretanto, de modo geral subjazendo à determinidade da alienação, esses dois movimentos se separam um do outro como

uma consciência duplicada. A primeira consciência é a *pura inteligência* como o *processo* espiritual que se concentra na consciência-de-si; processo que tem, frente a si, a consciência do positivo, a forma da objetividade ou do representar, e se lhe contrapõe; mas seu objeto próprio é só o *puro Eu*.

Inversamente, a consciência simples do positivo, ou a quieta igualdade-consiigo-mesmo, tem por objeto a *essência* interior como *essência*. Portanto, a pura inteligência, de início não tem conteúdo em si mesma, porque é o *ser-para-si* negativo; ao contrário, pertence à fé o conteúdo sem inteligência. Se a inteligência não sai da consciência-de-si, a fé possui, na verdade, seu conteúdo igualmente no elemento da pura consciência-de-si; mas no *pensar*, não no *conceituar*: na *pura consciência*, não na *pura consciência-de-si*. Por isso a fé decerto é pura consciência da *essência*, isto é, do *interior simples*, e assim é pensar: – o momento-principal na natureza da fé, que é habitualmente descurado. A *imediatez*, com que a *essência* está na fé, baseia-se nisto: em que seu objeto é *essência*, quer dizer, *puro pensamento*.

Entretanto, essa *imediatez*, enquanto o pensar entra na consciência, – ou a pura consciência entra na consciência-de-si, – adquire a significação de um *ser objetivo*, que se situa além da consciência-de-si. Através dessa significação, que recebe na *consciência* a *imediatez* e a simplicidade do *puro pensar*, é que a *essência* da fé decai do pensar para a *representação* e se torna um mundo supra-sensível, que seja essencialmente um *Outro* da consciência-de-si. Inversamente, na pura inteligência, a passagem do puro pensar para a consciência, tem a determinação oposta: a objetividade possui a significação de um conteúdo, somente negativo, que se suprassume e que retorna ao ser. Quer dizer: só o Si é propriamente o objeto para si mesmo; ou seja, o objeto só tem verdade na medida em que tem a forma do Si.

530 [Wie der Glauben] Como a fé e a pura inteligência pertencem conjuntamente ao elemento da forma pura, as duas são também conjuntamente o retorno a partir do mundo efetivo da cultura. Apresentam-se, por isso, segundo três aspectos: 1º: cada uma delas, fora de toda a relação, é *em si e para si*; 2º: cada qual se refere ao mundo *efetivo*, oposto à pura consciência; 3º cada uma delas se refere à outra, no interior da pura consciência.

531 [Die Seite des] [1º] O aspecto do *ser-em-si-e-para-si* na consciência *crente* é seu objeto absoluto, cujo conteúdo e determinação já se deram a conhecer. Com efeito, segundo o conceito da

fé, o objeto absoluto não é outra coisa que o mundo real elevado à universalidade da pura consciência. Portanto a articulação do mundo real também constitui a organização do mundo da fé, – só que neste último as partes em sua espiritualização não se alienam, mas são essências em si e para si essentes: são espíritos que a si retornaram e junto a si mesmos permanecem. Por conseguinte, só para nós o movimento de seu transitar é uma alienação da determinidade em que essas partes existem em sua diferença; só para nós são uma série *necessária*. Para a fé, ao contrário, sua diferença é uma tranqüila diversidade; e seu movimento, um *acontecer*.

532 [*Sie nach der äussern*] Para designar brevemente essas partes, segundo a determinação exterior de sua forma, assim como no mundo da cultura o primeiro era o poder-do-Estado ou o bem, assim também o primeiro aqui é a *essência absoluta*, o espírito essente-em-si-e-para-si, enquanto é a *substância eterna* simples. Porém na realização de seu conceito – que é ser espírito – ela se transmuta no *ser para Outro*: sua igualdade-consigo-mesma se torna a *essência absoluta efetiva* que se *sacrifica*: torna-se o Si, mas o Si *perecível*. Por isso o terceiro é o retorno desse Si alienado e da substância humilhada à sua simplicidade primeira. Só dessa maneira a substância é representada como espírito.

533 [*Diese unterschiednen Wesen*] Essas essências distintas, que a si retornaram do fluxo do mundo efetivo, através do pensar, são os espíritos *eternos* imutáveis, cujo ser é pensar a unidade que eles constituem. Embora assim retiradas da consciência-de-si, tais essências nela se reintroduzem; fosse imutável a essência, na forma da primeira substância simples, permaneceria então estranha à consciência-de-si. Mas a extrusão dessa substância, e em seguida, seu espírito, têm o momento da efetividade na consciência-de-si; e deste modo se fazem *compárticipes* da consciência crente, ou seja: a consciência crente pertence ao mundo real.

534 [*Nach diesen zweiten*] [2º] Conforme essa segunda relação, a consciência crente tem, por um lado, sua efetividade no mundo real da cultura e constitui seu espírito e seu ser-aí, como já vimos. Mas, por outro lado, defronta-se com essa sua efetividade como [sendo] uma coisa vã, e é movimento de suprassumi-la. Não consiste esse movimento em uma consciência rica-de-espírito, a respeito da perversão do mundo real; pois a consciência crente é a consciência simples que tem em conta de vaidoso o rico-de-espírito, porque esse tem ainda, por seu fim, o mundo real.

Contudo, ao calmo reino do seu pensar contrapõe-se a efetividade como um ser-aí carente-de-espírito, que por isso se deve subjugar de uma maneira exterior. Essa obediência do serviço e do louvor [divinos] faz surgir, pelo suprasumir do saber e do agir sensíveis, a consciência da unidade com a essência essente-em-si-e-para-si, embora não como unidade efetiva intuída; mas esse serviço [divino] é somente o contínuo [processo de] produzir, que não alcança completamente seu fim no [tempo] presente. A comunidade, esta alcança-o, pois ela é a consciência de si universal. Mas para a consciência-de-si singular, o reino do puro pensar permanece necessariamente um além de sua efetividade. Ou então, quando esse além entrou na efetividade mediante a extrusão da essência eterna, é uma efetividade sensível não conceituada. Mas uma efetividade sensível permanece indiferente à outra, e o além só recebeu a mais a determinação do distanciamento no espaço e no tempo. Porém o conceito, a efetividade a si mesma presente do espírito, permanece na consciência crente [como] o *interior* que é tudo e que efetua, – mas que não se põe, ele mesmo, em evidência.

535 [*In der reinen Einsicht*] [3°] No entanto, na *pura inteligência*, o conceito é o unicamente efetivo. Esse terceiro aspecto da fé – o de ser objeto para a pura inteligência – é a relação peculiar em que a fé aqui se apresenta. A pura inteligência, por sua vez, deve ser considerada também [sob três aspectos]: [A] – primeiro, em si e para si; [B] – segundo, na relação para com o mundo efetivo, enquanto se acha ainda presente de modo positivo, isto é, como consciência vã; [C] – terceiro, na sua relação com a fé.

536 [*Was die reine Einsicht*] [A] – Já vimos o que a pura inteligência é em si e para si. Como a fé é a pura *consciência calma* do espírito, enquanto da *essência*, assim a pura inteligência é sua *consciência-de-si*: sabe, portanto, a essência não como *essência*, mas como *Si absoluto*. Assim, procede a suprasumir toda a independência *outra* que a da consciência-de-si – seja do efetivo, seja do *em-si-essente* – e convertê-la em *conceito*. A pura inteligência não é só a certeza da razão consciente-de-si, de ser toda a verdade; mas [também] *sabe* que ela é isso.

537 [*Wie aber der Begriff*] [B] – O conceito da pura inteligência, embora [já] tenha surgido, ainda não está *realizado*. Por isso sua consciência ainda aparece como uma consciência *singular e contingente*; e o que para ela é *essência*, [aparece] como *fim* a efetivar. Ela tem somente a *intenção* de tornar *universal a pura inteligência*, isto é, de transformar tudo o que é efetivo em conceito, – e em um só conceito – em toda a consciência-de-si. A intenção é

pura, pois tem por conteúdo a pura inteligência; e essa inteligência é também *pura*, pois seu conteúdo é somente o conceito absoluto, que não tem oposição em um objeto, nem é limitado nele mesmo. No conceito ilimitado residem imediatamente os dois aspectos: – tudo o que é objetivo tem somente a significação do *ser-para-si*, [isto é], da consciência-de-si; – e essa tem a significação de um *universal*, [ou] a pura inteligência se torna propriedade de toda a consciência-de-si.

Esse segundo aspecto da intenção é o resultado da cultura, na medida em que nela foram por terra tanto as diferenças do espírito objetivo, as partes e as determinações-de-juízo de seu mundo, – como também as diferenças que se manifestam enquanto naturezas originariamente determinadas. Gênio, talento, capacidades particulares em geral, pertencem ao mundo da efetividade, na medida em que esse mundo ainda possui o aspecto de ser o ‘reino animal do espírito’; [cf. V,C,a] que no meio da recíproca violência e confusão, a si mesmo combate e engana pela essência do mundo real.

Certamente, as diferenças não têm lugar nesse mundo como ‘espécies’ honestas; nem se contenta a individualidade com a *Coisa mesma* inefetiva, nem tem conteúdo *particular* e fins próprios. Mas a individualidade só conta como algo universalmente válido, – isto é, como algo cultivado; a diferença se reduz à menor ou maior energia: uma diferença de *grandeza*, – que é a diferença inessencial. Contudo, essa última diversidade foi por terra porque a diferença no dilaceramento completo da consciência se transformou em uma diferença absolutamente qualitativa. Nela, o que é o Outro para o Eu, é só o Eu mesmo. Nesse juízo infinito se elimina toda a unilateralidade e peculiaridade do *ser-para-si* originário: o Si se sabe, como puro Si, ser seu objeto; e essa igualdade absoluta dos dois lados é o elemento da pura inteligência.

Por conseguinte, a pura inteligência é a *essência* simples indiferenciada em si, e é igualmente a *obra* universal e a *posse* comum. Nessa substância espiritual *simples*, a consciência-de-si também se dá e se conserva em todo o objeto, a consciência *desta* sua *singularidade* ou do *agir*; como inversamente, sua individualidade é aí *igual a si mesma* e universal. Essa pura inteligência é, assim, o espírito que clama para todas as consciências: ‘*Sede para vós mesmas o que sois todas em vós mesmas: sede racionais*’.

2 - O ILUMINISMO

538 [*Der eigentümliche Gegenstand*] O objeto peculiar contra o qual a pura inteligência dirige a força do conceito é a fé, — enquanto forma da pura consciência que se lhe contrapõe no mesmo elemento [do pensamento puro]. Mas a pura inteligência tem também relacionamento com o mundo efetivo; pois, como a fé, é retorno à pura consciência a partir dele. Devemos ver primeiro como sua atividade se constitui, frente às intenções impuras e às intelecções pervertidas do mundo efetivo.

539 [*Oben wurde schon*] Já foi acima mencionada a consciência tranqüila que enfrenta esse turbilhão que dentro de si se dissolve e de novo se produz: ela constitui o lado da intenção e inteligência puras. Mas nessa tranqüila consciência não incide, como vimos, nenhuma *inteligência particular* sobre o mundo da cultura: é antes esse próprio mundo que tem o mais dolorido sentimento e a mais verdadeira inteligência sobre si mesmo, — o sentimento de ser a dissolução de tudo que se consolida, de ser desconjuntado [no suplício] da roda através de todos os momentos de seu ser-aí, e triturado em todos os seus ossos. É também a linguagem desse sentimento, e é o discurso espiritualoso que julga todos os aspectos de sua condição.

Não pode, pois, a pura inteligência ter aqui atividade e conteúdo próprios; e assim, só [pode] comportar-se como o *apreender* fiel e formal dessa própria inteligência espiritualosa a respeito do mundo e de sua linguagem. Ora, sendo essa linguagem dispersa, e o juízo, uma tagarelice do momento, — que logo se esquece de novo, e que só é um todo para uma terceira consciência, — essa só pode diferenciar-se como *pura* inteligência quando reúne em uma imagem universal aqueles traços que se dispersam, e então faz deles uma só inteligência de todos.

540 [*Sie wird durch*] A inteligência, por esse meio simples, levará à dissolução a balbúrdia deste mundo. Com efeito, [do exposto] resultou que nem as 'massas' nem os conceitos e individualidades determinados são a essência dessa efetividade, mas que ela tem sua substância e seu suporte unicamente no espírito, que existe como julgar e discutir; e que só o interesse em ter um conteúdo para esse raciocinar e tagarelar mantém o todo e as 'massas' de sua articulação.

Nessa linguagem da inteligência, sua consciência-de-si ainda é, para si, um *para-si-essente: este singular*. Mas a vaidade do

conteúdo é, ao mesmo tempo, a vaidade do Si que sabe que o conteúdo é vão. Agora, quando a consciência que apreende tranquilamente, de toda essa tagarelice espirituosa da vaidade, toma e compila em uma 'Enciclopédia' as versões mais pertinentes e penetrantes da Coisa, — a alma que ainda mantinha o todo, essa vaidade dos juízos espirituosos, vai por terra com o que resta da vaidade do ser-aí.

A Enciclopédia mostra à maioria que há uma perspicácia melhor que a sua; ou, pelo menos, mostra a todos que há uma perspicácia mais variada que a deles, um melhor saber e um ajuizar em geral, como algo universal e agora universalmente conhecido. Com isso se elimina o único interesse que ainda estava presente, e a inteligência singular se dissolve na inteligência universal.

Entretanto, acima do saber vão, o saber da essência ainda se mantém firme; e a pura inteligência só se manifesta em sua atividade peculiar na medida em que se contrapõe à fé.

a. A luta do Iluminismo contra a superstição

541 [*Die verschiedenen Weisen*] As diversas modalidades do comportamento negativo da consciência — de uma parte, o ceticismo; de outra, o idealismo teórico e prático — são figuras secundárias em relação à da *pura inteligência* e de sua expansão, o *Iluminismo*. Com efeito, a pura inteligência nasceu da substância, sabe como absoluto o puro Si, da consciência, e entra em disputa com a pura consciência da essência absoluta de toda a efetividade.

Enquanto fé e inteligência são a mesma pura consciência, embora opostas segundo a forma, a essência se opõe à fé enquanto *pensamento*, não enquanto *conceito*; e portanto, é algo puro e simplesmente oposto à consciência-de-si. Mas, para a pura inteligência, a essência é o Si: e assim, fé e inteligência são pura e simplesmente o negativo uma da outra. Tal como surgem frente à frente, corresponde à fé todo o *conteúdo*, pois em seu elemento tranquilo do pensar, cada momento ganha subsistência; mas a pura inteligência é de início sem conteúdo; é, antes, o *desvanecer* do conteúdo. No entanto, através do movimento negativo contra o negativo seu, vai realizar-se e proporcionar-se um conteúdo.

542 [*Sie weiss den Glauben*] A pura inteligência sabe a fé como o oposto a ela, à razão e à verdade. Como para ela, a fé em geral é um tecido de superstições, preconceitos e erros, assim para ela a consciência desse conteúdo se organiza em um reino de erro.

Nesse reino, de um lado a falsa intelecção, como a 'massa' geral da consciência, é imediata, espontânea e sem reflexão sobre si, mesma; mas tem nela também o momento da reflexão sobre si, ou da consciência-de-si, separado da espontaneidade; – como uma inteligência e má intenção que permanecem para si no fundo da consciência, e pelas quais aquele momento [da reflexão sobre si] é perturbado.

Aquela massa é a vítima da impostura de um sacerdócio que leva a termo sua vaidade ciumenta de permanecer só na posse da inteligência, como também seus próprios interesses egoísticos e que, ao mesmo tempo, conspira com o *despotismo*. O despotismo é a unidade sintética, carente-de-conceito, do reino real e desse reino ideal; – uma essência inconsistente e peregrina. [Como tal], está situado acima da má inteligência da multidão e da má intenção dos sacerdotes, e ainda unifica ambas em si: extrai da estupidez e confusão do povo, por intermédio do sacerdócio impostor – e desprezando a ambos – a vantagem da dominação tranqüila e da implementação de seus desejos e caprichos; mas é, ao mesmo tempo, o mesmo embotamento da inteligência: igual superstição e erro.

543 [*Gegen diese drei*] O Iluminismo não enfrenta indistintamente esses três lados do inimigo [clero, déspota e povo]. Com efeito, sendo sua essência inteligência pura, – o que é *universal* em si e para si, – sua verdadeira relação com o outro extremo é aquela em que o Iluminismo se dirige ao [que há de] *comum e igual* em ambos.

O lado da *singularidade*, que se isola da consciência espontânea universal, é seu oposto, que ele não pode imediatamente afetar. A vontade do sacerdócio embusteiro e do déspota opressor não é, pois, objeto imediato do agir do Iluminismo, mas sim a inteligência, carente-de-vontade, que não se singulariza em um *ser-para-si*; é o *conceito* da consciência-de-si racional, que tem na massa seu *ser-aí*, embora não esteja nela presente como conceito. Mas quando a pura inteligência faz sair, dos preconceitos e erros, essa inteligência honesta e sua essência espontânea, arranca das mãos da má intenção a realidade e o poder de seu engano, – cujo reino tem seu *território e material* na consciência carente-de-conceito da massa comum; [como] o *ser-para-si* tem sua *substância*, em geral, na consciência *simples*.

544 [*Die Beziehung der reinen*] A relação da pura inteligência com a consciência espontânea da essência absoluta tem agora duplo

aspecto. Por um lado, é *em si*, o mesmo que ela; mas, por outro lado, a consciência espontânea deixa que a essência absoluta, – e também suas partes, – fiquem à vontade e se dêem subsistência no elemento simples do seu pensar. Só deixa que sejam válidas como seu *Em-si* e portanto de modo objetivo; mas nega seu *ser-para-si* nesse *Em-si*. Segundo o primeiro aspecto, na medida em que, para a pura inteligência, essa fé é *em si* a pura consciência-*de-si*, e isso deve tornar-se só *para si*, – a pura inteligência tem assim nesse conceito de fé o elemento onde se realiza, em lugar da falsa inteligência.

545 [Von dieser Seite] Segundo esse aspecto, – no qual as duas são essencialmente o mesmo, e a relação da pura inteligência tem lugar através do mesmo elemento e nele, – sua comunicação é uma comunicação *imediate*; e seu dar e receber, um fluxo-recíproco ininterrupto. Aliás, sejam quais forem as estacas fincadas na consciência, ela é *em si* essa simplicidade em que tudo se dissolve, esquece e descontrai; e que por isso é absolutamente receptiva ao conceito. Por esse motivo, a comunicação da pura inteligência deve comparar-se a uma expansão tranqüila, ou ao *difundir-se*, como o de um vapor na atmosfera sem obstáculos. É uma infecção penetrante, que no elemento indiferente onde se insinua não se faz notar antes como oposto, e por isso não pode ser debelada. Só quando a infecção se alastrou é [patente] *para a consciência*, que se lhe abandonara despreocupadamente.

Pois o que a consciência recebia em si era, na verdade, a essência simples, igual a ela e igual a si mesma; mas ao mesmo tempo, era a simplicidade da *negatividade* em si refletida, que mais tarde, também por sua natureza, se desdobra como oposto, e por meio disso lembra à consciência sua anterior maneira-de-ser. Essa simplicidade é o conceito, que é saber simples que se sabe, e ao mesmo tempo sabe o seu contrário; mas sabe esse contrário nele como suprasumido. Por conseguinte, assim que a pura inteligência é [patente] *para a consciência*, já se alastrou: a luta contra ela denuncia a infecção [já] ocorrida. É tarde demais, e qualquer remédio só piora a doença que atacou a medula da vida espiritual, a saber, a consciência em seu conceito, – ou sua pura essência mesma: portanto, não há nele força que possa vencer a doença. Como ela está na essência mesma, podem-se reprimir suas manifestações isoladas, e atenuar-lhe os sintomas superficiais. O que é muitíssimo vantajoso para a doença, pois então não dissipa a força inutilmente, nem se mostra indigna de sua essência, – o que é o

caso, quando irrompe em sintomas ou erupções isoladas contra o conteúdo da fé, e contra sua conexão com a efetividade exterior.

Mas agora ela se infiltra – espírito invisível e imperceptível, – através das partes nobres de lado a lado, e logo se apodera radicalmente de todas as vísceras e membros do ídolo carente-de-consciência, e “*uma bela manhã*, dá uma cotovelada no tipo, e – bumba! – o ídolo está no chão.” [Diderot, O sobrinho de Rameau]. *Numa bela manhã*, cujo meio-dia não é sangrento, se a infecção penetrou todos os órgãos da vida espiritual. Só a memória conserva, – como uma história acontecida não se sabe como, – a modalidade morta da figura precedente do espírito. E, dessa maneira, a nova serpente da sabedoria, erigida para a adoração, apenas se despojou, sem dor, de uma pele murcha.

546 [*Aber dieses stumme*] Contudo, esse tecer silencioso e incessante do espírito no interior simples da consciência, que a si mesmo oculta seu agir, é só *um* lado da realização da inteligência pura. Sua difusão não consiste somente em que o igual ande junto com o igual; e sua efetivação não é apenas uma expansão sem-obs-táculos. Mas o agir da essência negativa é também essencialmente um movimento desenvolvido que se diferencia em si mesmo; que como agir consciente deve expor seus momentos em um ser-af-patente e determinado, e deve apresentar-se como um grande fragor e uma luta violenta com o oposto enquanto tal.

547 [*Es ist daher zu sehen*] Por conseguinte, há que ver como se comportam *negativamente a inteligência e a intenção puras* frente ao outro seu oposto, que encontram. A *intelecção e a intenção pura* que se comporta negativamente, só podem ser o negativo de si mesma, – já que seu conceito é toda a essencialidade, e nada há fora delas. Torna-se, pois, como *intelecção o negativo da pura inteligência*: torna-se inverdade e desrazão; e como *intenção*, torna-se o negativo da *intenção pura*: mentira e desonestidade do fim.

548 [*In diesen Widerspruch*] A pura inteligência enreda-se nessa contradição, porque se empenha na luta supondo combater algo *outro*. Não passa de uma suposição; pois sua essência, como *negatividade absoluta*, consiste em ter o *ser-outro* nela mesma. O conceito absoluto é a categoria; o que significa que o *saber e o objeto do saber* são o mesmo. Assim, o que a pura inteligência enuncia como o seu *Outro*, – como erro ou mentira – não pode ser outra coisa que ela mesma: só pode condenar o que ela é. O que não é racional não tem *verdade*; ou seja, o que não é concebido,

não é. Portanto, quando a razão fala de um *Outro* que ela, de fato só fala de si mesma; assim não sai de si.

Por conseguinte, essa luta com o oposto assume em si a significação de ser sua [própria] *efetivação*. Essa, com efeito, consiste precisamente no movimento de desenvolver os momentos e de recuperá-los em si mesma. Uma parte desse movimento é a diferenciação, em que a inteligência conceituante se contrapõe a si mesma como *objeto*; enquanto se demora nesse momento, aliena-se de si mesma. Como pura inteligência, carece de qualquer *conteúdo*; o movimento de sua realização consiste em que *ela mesma* venha a ser para si como conteúdo, – já que um outro não pode tornar-se seu conteúdo, pois ela é a consciência-de-si da categoria. Mas enquanto ela no seu oposto sabe o conteúdo só como *conteúdo* – e não ainda como si mesma – está se desconhecendo nele. Sua implementação tem pois o sentido de reconhecer como seu o conteúdo que inicialmente para ela era objetivo. Mas assim, seu resultado não será nem restabelecimento dos erros que combate, nem apenas seu conceito primeiro, e sim uma inteligência que reconhece a absoluta negação de si mesma como sua própria efetividade, – e que a reconhece como a si mesma, ou seja, como seu conceito reconhecedor de si mesmo.

Essa natureza da luta do Iluminismo contra os erros – que consiste em combater-se a si mesmo neles, e em condenar neles o que afirma – é *para nós*; ou seja, é o que o Iluminismo e sua luta são *em si*. Mas o primeiro lado desse combate, a impureza [contraída] por acolher o comportamento negativo em sua *pureza* igual-a-si-mesma, é a maneira como o Iluminismo é *objeto para a fé*; que assim o experimenta como mentira, desrazão e má intenção; da mesma forma como a fé para ele é erro e preconceito. No que concerne o seu conteúdo, o Iluminismo é, antes de tudo, a inteligência vazia, cujo conteúdo se manifesta como um *Outro*: *encontra* portanto nessa figura, em que o conteúdo não é ainda o seu, o seu conteúdo como um ser-aí totalmente independente dele: encontra-o na fé.

549 [Die Aufklärung] O Iluminismo assim apreende seu objeto primeiramente e em geral, tomando-o como *pura inteligência*, e desse modo o declara – não reconhecendo [nele] a si mesmo – como um erro. Na *inteligência* como tal, a consciência apreende um objeto de maneira que se converte em essência da consciência, ou seja, [um objeto] que a consciência penetra e no qual se mantém, fica junto de si, e presente a si mesma; e sendo assim a consciência o movimento do objeto, ela o produz. O Iluminismo acertadamente

enuncia a fé como uma consciência desse tipo, ao dizer que é um ser de sua própria consciência – seu próprio pensamento, um produto da consciência – aquilo que para a fé é a essência absoluta. Com isso declara a fé como sendo um erro, e uma ficção poética sobre o mesmo que o Iluminismo é.

Querendo ensinar à fé a nova sabedoria, o Iluminismo com isso nada lhe diz de novo, porque para a fé seu objeto é também justamente isto: pura essência de sua própria consciência. Assim ela não se põe [como] perdida e negada no objeto, mas antes a ele se fia, quer dizer, encontra-se precisamente *no objeto como esta* consciência, ou como consciência-*de-si*. Eu confio naquele cuja *certeza de si mesmo* é para mim, a *certeza de mim* mesmo: conheço meu ser-para-mim nele, conheço que ele o reconhece, e que para ele é fim e essência. Mas confiança é a fé: porque sua consciência *se refere* de modo *imediat*o a seu objeto, e assim também intui que é *um só* com seu objeto, e que é nele. Além disso, já que para mim é objeto aquilo em que reconheço a mim mesmo, eu estou nele ao mesmo tempo, em geral, como *outra* consciência-*de-si*, isto é, como uma consciência-*de-si* que no objeto se alienou de sua singularidade particular, ou seja, de sua naturalidade e contingência; embora, por uma parte, ali permaneça, consciência-*de-si*, e, por outra, seja ali justamente consciência *essencial*, como o é a pura inteligência.

No conceito da inteligência está compreendido, não só que a consciência se conheça a si mesma no seu objeto intuído e nele *imediatamente* se possua, sem primeiro abandonar o [objeto] pensado, e retornar dele a si mesma, – mas também que a consciência seja consciente de si mesma como movimento *mediatizante*, ou de si como [sendo] o *agir* ou o produzir; desse modo é [patente] *para ela* no pensamento essa unidade de si mesma como [unidade] do Si e do objeto.

Ora, também a fé é justamente uma tal consciência. A *obediência* e o *agir* são um momento necessário, mediante o qual se estabelece na essência absoluta a certeza do ser. Sem dúvida, esse agir da fé não se manifesta como se a essência absoluta mesma fosse produzida desse modo. Mas a essência absoluta da fé essencialmente não é a essência *abstrata* que se encontre além da consciência crente; é, sim, o espírito da comunidade, é a unidade da essência abstrata e da consciência-*de-si*. Que a essência absoluta seja o espírito da comunidade, nisso está implícito que o agir da comunidade é um momento essencial: ele só é *mediante o produzir* da consciência, – ou melhor, não é sem ser produzido pela consciência.

Com efeito, por essencial que seja o produzir, é igualmente essencial que não seja o fundamento único da essência, mas apenas um momento. A essência é ao mesmo tempo em si e para si mesma.

550 [Von der andern Seite] Do outro lado, o conceito da pura inteligência é, para si mesmo, um *Outro* que seu objeto: pois é exatamente essa determinação negativa que constitui o objeto. Do outro lado, a pura inteligência exprime também assim a essência da fé, como algo *estranho* à consciência-de-si, que não é sua essência, senão que toma seu lugar; – como um bebê trocado no berço por ela. Mas aqui o Iluminismo é completamente insensato: a fé experimenta-o como um discurso que não sabe o que diz, não compreende o assunto quando fala de impostura dos sacerdotes e de ilusão do povo. Fala disso como se por um passe de mágica dos sacerdotes prestidigitadores deslizesse sorrateiramente para dentro da consciência algo absolutamente *estranho* e *Outro* em lugar da essência; e diz ao mesmo tempo que se trata de uma essência da consciência que nela crê, confia nela e procura fazê-la propícia. Quer dizer: a consciência intui nela tanto sua pura essência, quanto sua *individualidade* singular e universal; e mediante seu agir produz essa unidade de si mesma com a sua essência. O Iluminismo enuncia imediatamente como [sendo] o *mais próprio* da consciência o que enuncia como algo a ela *estranho*. Como pode, assim, falar de impostura e de ilusão? Ao expressar de modo imediato a respeito da fé o contrário do que afirma dela, o Iluminismo se mostra à fé, antes, como a *mentira* consciente. Como pode dar-se impostura e ilusão ali, onde a consciência tem imediatamente em sua verdade a *certeza de si mesma*? Onde ela possui a *si mesma* no seu objeto, porque nele tanto se encontra como se produz? A diferença não existe mais, nem mesmo nas palavras.

Quando foi formulada a pergunta geral [por Frederico o Grande, 1778] “se era permitido enganar um povo”, a resposta de fato deveria ser que a questão estava mal colocada, porque é impossível enganar um povo nesse terreno. Sem dúvida, é possível em algum caso vender latão por ouro, passar dinheiro falso por verdadeiro; pode ser que muitos aceitem uma batalha perdida como ganha; é possível conseguir que se acredite por algum tempo em outras mentiras sobre coisas sensíveis e acontecimentos isolados. Porém, no saber da essência, em que a consciência tem a *certeza* imediata de si mesma, está descartado completamente o pensamento do engano.

551 [Sehen wir weiter] Vejamos agora como a fé experimenta o Iluminismo nos *diferentes* momentos de sua consciência, a que o

ponto de vista anterior se referia apenas de modo geral. São esses momentos: [1º] – o puro pensamento, ou, enquanto objeto, a *essência absoluta* em si e para si mesma. Em seguida, [2º] – sua *relação*, –enquanto é um *saber* – para com essa essência: o *fundamento de sua fé*; e por último, [3º] – a relação da consciência crente com a essência em seu agir, ou seu *serviço* [divino]. Assim como na fé a pura inteligência em geral se tinha desconhecido e negado, assim também nesses momentos se comportará de modo igualmente invertido.

552 [*Die reine Einsicht*] [1º] – A pura inteligência se comporta negativamente em relação à *essência absoluta* da consciência crente. Essa essência é puro *pensar*, e o puro pensar é posto dentro de si mesmo como objeto ou como a *essência*. Na consciência crente, esse *Em-si* do pensamento recebe ao mesmo tempo, para a consciência para si essente, a forma – mas só a forma vazia – da objetividade. Esse *Em-si* está na determinação de um *representado*. Mas para a pura inteligência, enquanto é a pura consciência segundo o lado do *Si para si essente*, o *Outro* aparece como um *negativo da consciência-de-si*. Por sua vez, esse *Outro* poderia ser tomado seja como o puro *Em-si* do pensar, seja como o *ser* da certeza sensível. Mas, como é ao mesmo tempo para o *Si* – e esse, como *Si* que tem um objeto, é consciência efetiva, – assim o seu mais peculiar objeto como tal é uma *coisa ordinária essente da certeza sensível*. Esse seu objeto se lhe manifesta na *representação* da fé.

A pura inteligência condena essa representação, e nela condena seu próprio objeto. Mas nisso já comete contra a fé a injustiça de lhe apreender o objeto como se fosse o seu próprio. Diz, por isso, da fé que sua essência absoluta é um pedaço de pedra, um toco de madeira, que tem olhos e não vê; ou ainda, um pouco de pão que brotou do campo, foi elaborado pelo homem e é restituído ao campo. Ou seja qual for a forma como a fé antropomorfize a essência e a torne objetiva e representável para si.

553 [*Die Aufklärung, die*] O Iluminismo, que se faz passar como puro, reduz neste ponto o que para o espírito é vida eterna e Espírito Santo, a uma *coisa perecível* efetiva, e o contamina com o enfoque, em si nulo, da certeza sensível, que não tem nada a ver com a fé adoradora; é pura mentira atribuir isso à fé. O que a fé adora não é para ela em absoluto, nem pedra ou madeira ou pão, nem qualquer outra coisa sensível temporal. Se ocorre ao Iluminismo dizer que o objeto da fé é isso *também*, ou mesmo, que é isso em si e em verdade, [precisa notar] que a fé, de um lado, conhece igualmente *aquele também*, mas para ela está fora de sua adoração;

porém de outro lado, coisas como pedra, etc., em geral para ela nada são *em si*; para ela só é *em si* a essência do puro pensar.

554 [Das zweite Moment] [2º] O segundo momento é a relação da fé, como consciência *que-sabe*, para com essa essência. Para a fé, como pura consciência pensante, essa essência é imediata; mas a pura consciência é igualmente relação *mediatizada* da certeza com a verdade; relação que constitui o *fundamento* da fé. Para o Iluminismo, esse fundamento se torna um *saber* contingente de eventos *contingentes*. Ora, o fundamento do saber é o universal *que-sabe*, e em sua verdade é o *espírito* absoluto, – que na pura consciência abstrata, ou no pensar enquanto tal, é somente a *essência* absoluta; porém, como consciência-de-si, é o *saber* de si.

A pura inteligência põe igualmente como negativo da consciência-de-si esse universal *que-sabe*, o *espírito simples que se sabe a si mesmo*. Ela é, de certo, o *puro pensar* mediatizado, isto é, o pensar que se mediatiza consigo mesmo: é o puro saber. Mas, enquanto é *pura inteligência, puro saber*, que ainda não se sabe a si mesmo – ou seja, esse puro movimento mediatizante ainda não é para ela – esse movimento, como tudo o que ela é, se lhe manifesta como um Outro. Portanto, concebida em sua efetivação, desenvolve esse momento que lhe é essencial; contudo ele se lhe manifesta como pertencente à fé; e em sua determinidade de lhe ser algo exterior, como um saber contingente de histórias efetivas realmente banais.

Neste ponto a pura inteligência inventa, a propósito da fé religiosa, que sua certeza se funda em alguns *testemunhos históricos singulares*, que considerados como testemunhos históricos não forneceriam, sem dúvida, o grau de certeza sobre o seu conteúdo que nos dão os jornais sobre um evento qualquer. Além disso [inventa] que sua certeza se baseia sobre o acaso da *conservação* desses testemunhos, – de um lado, pela preservação dos códices, e de outro, pela competência e honestidade dos copistas; e finalmente pela correta compreensão do sentido das palavras e letras mortas. Mas, de fato, a fé não pretende vincular sua certeza a tais testemunhos e contingências. Em sua certeza, a fé é relação espontânea para com seu objeto absoluto, um puro saber desse objeto que não mistura, em sua consciência da essência absoluta, caracteres, códices e copistas: e por isso não se mediatiza através de coisas dessa espécie.

Ao contrário, a consciência crente é o fundamento – que se mediatiza a si mesmo – de seu saber: é o espírito mesmo, que é

testemunho de si, tanto no *interior* da consciência *singular*, quanto por meio da *presença universal* da fé de todos nele. Se a fé pretende também dar-se a partir do histórico aquela maneira de fundamentação ou pelo menos de confirmação de seu conteúdo – de que fala o Iluminismo, – e seriamente supõe e age como se dependesse disso, é que já se deixou seduzir pelo Iluminismo. Seus esforços para se fundar, ou se consolidar dessa maneira, são somente sinais que dá de sua contaminação.

555 [*Noch ist die dritte*] [3º] – Resta ainda o terceiro lado, a *relação da consciência para com a essência absoluta*, como um agir. Esse agir é o suprassumir da particularidade do indivíduo, ou do modo natural de seu ser para si, do qual lhe provém a certeza de ser a pura consciência-de-si, conforme seu agir; quer dizer, como consciência singular, *para-si-essente*, de ser uma só coisa com a essência. Como no agir se distinguem *conformidade ao fim e fim*, e também a pura intenção se *comporta negativamente* em relação a esse agir – e como nos outros momentos a si mesma se renega – a pura inteligência, com respeito à *conformidade-ao-fim*, deve apresentar-se como *não-entendimento*. Enquanto a inteligência está unida com a intenção, a consonância do fim com o meio lhe aparece como Outro; – ou melhor, como o contrário. Porém com respeito ao *fim*, a pura inteligência deve fazer do mal, do gozo e da posse o [seu] fim, e desse modo manifestar-se como a intenção mais impura; – enquanto igualmente a pura intenção, como Outro, é intenção impura.

556 [*Hiernach sehen wir*] De acordo com isso, vemos que o Iluminismo, quanto à *conformidade com o fim*, acha insensato que o indivíduo crente se atribua a consciência superior de não estar preso ao gozo e ao prazer naturais, que se abstenha *efetivamente* de ambos, e demonstre *através do ato* que o desprezo [que tem] deles não *mente*, mas é um desprezo *verdadeiro*. O Iluminismo acha igualmente insensato que o indivíduo, por renunciar à sua propriedade, se exima de sua determinidade de ser absolutamente singular, excluindo todas as outras singularidades, e possuindo sua propriedade. Com isso mostra que *na verdade* não toma a sério seu isolar-se, mas que se elevou acima da necessidade natural, que é singularizar-se e negar, nessa singularização absoluta, o *ser-para-si* dos outros como uma mesma coisa *consigo*.

A pura inteligência acha as duas coisas tanto não-conformes-ao-fim quanto injustas. Acha *não-conforme-ao-fim* renunciar ao prazer e abdicar da posse para mostrar-se livre do prazer e da posse; [assim] seria declarado, ao contrário, como louco quem para comer

lançasse mão dos meios para comer efetivamente. Acha também *injusto* abster-se da comida: não, renunciar à manteiga e aos ovos por dinheiro, ou ao dinheiro por ovos e manteiga: [mas] renunciar à comida sem adquirir nada de volta. Quer dizer, declara a comida ou a posse de tais coisas um fim-em-si-mesmo, e nisso se mostra de fato uma intenção muito impura, que se ocupa de modo totalmente essencial com tal gozo e posse. De novo, também afirma, como intenção pura, a necessidade da elevação por cima da existência natural e da avidez pelos meios de subsistência: mas acha insensato e injusto que essa elevação se demonstre *através do ato*. Ou seja: na verdade, essa pura intenção é impostura, que simula e reclama uma elevação *interior*; mas declara como supérfluo, insensato e injusto tomá-la a sério, *pô-la efetivamente em obra, e demonstrar sua verdade*. Assim, tanto se nega como pura inteligência, porque renega o agir imediatamente conforme-ao-fim, como [também se nega] enquanto pura intenção, porque renega a intenção de mostrar-se liberada dos fins da singularidade.

557 [So gibt die Aufklärung] Assim o Iluminismo se dá a experimentar à fé. Apresenta-se sob esse aspecto feio, porque precisamente por sua relação com um Outro assume uma *realidade negativa*, ou seja, apresenta-se como o contrário de si mesmo; mas é preciso que a pura inteligência e intenção assumam esse comportamento, já que ele é sua efetivação. Essa efetivação se manifestava de início como realidade negativa. Talvez sua *realidade positiva* seja melhor constituída: vejamos como se comporta. Quando são banidos todos os preconceitos e superstições, então surge a pergunta: *e agora, que resta? Que verdade o Iluminismo difundiu em lugar dos preconceitos e superstições?*

O Iluminismo já expressou esse conteúdo positivo em sua extirpação do erro, pois aquela alienação dele mesmo é igualmente sua realidade positiva. Naquilo, que para a fé é espírito absoluto, o Iluminismo interpreta, como coisas singulares efetivas, o que aí mesmo descobre [na forma] de *determinação* como, [por exemplo] madeira, pedra, etc. Ao conceber em geral *toda a determinidade*, isto é, todo o conteúdo e sua implementação, dessa maneira, como uma *finitude*, como *essência e representação humana*, a essência absoluta torna-se para ele um *vazio*, a que não se podem atribuir determinações nem predicados.

Um tal conúbio [entre a essência absoluta e a representação humana] seria, em si, condenável; pois é justamente nele que foram engendrados os monstros da superstição. A razão, a *pura inteligência*, certamente não é vazia, ela mesma, porque o seu negativo é

para ela, e é o seu conteúdo; mas ela é rica, embora somente em singularidade e limitação. Não permitir que nada semelhante aconteça à essência absoluta, nem que lhe seja atribuído, – é a conduta circunspecta da inteligência que sabe pôr em seu lugar a si mesma e a sua riqueza de finitude, e tratar dignamente o absoluto.

558 [Diesem leeren Wesen] Como segundo momento da verdade positiva do Iluminismo está, em contraste com essa essência vazia, a singularidade em geral – da consciência e de todo o ser – excluída de uma essência absoluta, como *absoluto ser-em-si-e-para-si*. A consciência que na sua efetividade primeira de todas era *certeza sensível e 'visar'*, aqui retorna do caminho completo de sua experiência e é, de novo, um saber *do puramente negativo de si mesma*, ou das coisas sensíveis – quer dizer, essentes – que se contrapõem indiferentemente ao seu *ser-para-si*. Porém aqui ela já não é consciência natural *imediate*, mas *veio-a-ser* para si tal [consciência].

Inicialmente abandonada a toda a efetivação, em que se emaranhava por seu desdobramento, ela foi agora reconduzida, mediante a pura inteligência, à sua figura primeira; e a *experimentou* como *resultado*. Fundada sobre a inteligência da nulidade de todas as outras figuras da consciência, e assim, de todo o Além da certeza sensível, essa certeza sensível já não é mais um 'visar' [Meinung] mas antes, a verdade absoluta. Sem dúvida, essa nulidade de tudo o que ultrapassa a certeza sensível é somente uma prova negativa dessa verdade; contudo não é capaz de outra prova, pois a verdade positiva da certeza sensível é, nela mesma, justamente o *ser-para-si não-mediatizado* do conceito mesmo, enquanto objeto, e de certo na forma do ser-outro. [Com efeito] para cada consciência é *absolutamente certo* que ela é, e [há] outras coisas efetivas fora dela; e que em seu ser *natural* ela, como também essas coisas, é em si e para si, ou é *absolutamente*.

559 [Das dritte Moment] O terceiro momento da verdade do Iluminismo, enfim, é a relação da essência singular para com a essência absoluta, a relação dos dois primeiros momentos. A inteligência, como pura inteligência do igual e do ilimitado, ultrapassa também o *desigual*, a saber, a efetividade finita, ou [ultrapassa] a si mesma como simples ser-outro: tem o *vazio* como sendo o além desse [ser-outro] com o qual relaciona, assim, a efetividade sensível. Na determinação dessa *relação*, os dois lados não entram como *conteúdo*, pois um deles é o *vazio*, e assim um conteúdo só está presente pelo outro lado, [que é] a efetividade sensível. Mas a *forma* dessa *relação*, para cuja determinação contribui o lado do *Em-si*,

pode ser modelada à vontade, pois a forma é o *negativo em si*, e por isso o oposto a si: é tanto ser, como nada; tanto *Em-si* como o *contrário*; ou, o que vem a dar no mesmo, a relação da *efetividade* com o *Em-si*, enquanto *além*, é tanto um *negar* quanto um *pôr* dessa efetividade.

A efetividade finita portanto pode, a rigor, ser tomada como melhor convenha. Assim, o sensível agora é referido *positivamente* ao absoluto como ao *Em-si*, e a efetividade sensível é, ela mesma, *em si*; o absoluto a faz, a sustém e cuida dela. Por sua vez, a realidade sensível é referida ao absoluto como ao seu *contrário*, como a seu *não-ser*; segundo essa relação, ela não é em si, mas é somente *para um Outro*. Se na anterior figura da consciência os *conceitos* da oposição se determinavam como *bem e mal*, agora, ao contrário, se tornam para a pura inteligência as abstrações [ainda] mais puras, do *ser-em-si* e do *ser-para-um-Outro*.

560 *Beide Betrachtungsweisen*] Ora, os dois modos de considerar a relação do finito para com o *Em-si*, – tanto o positivo quanto o negativo, – de fato são igualmente necessários; e assim, tudo tanto é *em si*, como é *para um Outro*, ou seja: tudo é *útil*. Tudo se entrega a outros: ora se deixa utilizar por outros e é *para eles*; ora se põe em guarda de novo, e por assim dizer, se torna arisco frente ao *Outro*: é para si, e por sua vez utiliza o *Outro*.

Daí resulta para o homem, enquanto é a coisa *consciente* dessa relação, sua essência e sua posição. O homem, tal como é imediatamente, como consciência natural, é *em si, bom*; como Singular é *absoluto* e o *Outro é para ele*. E na verdade, já que os momentos têm a significação da universalidade para ele, como o animal consciente-de-si, – *tudo é para o seu prazer e recreação*; o homem, tal como saiu das mãos de Deus, circula nesse mundo como em um jardim por ele plantado. Deve também ter colhido [os frutos] da árvore do conhecimento do bem e do mal. Possui assim uma utilidade que o distingue de todo o resto, pois, por coincidência, sua natureza boa em si é *também* constituída de tal modo que o excesso do deleite lhe faça mal, ou antes, sua singularidade tenha *também seu além* nela: pode ir além de si mesma e destruir-se.

Ao contrário, a razão é para o homem um meio útil de restringir adequadamente esse ultrapassar, ou melhor, de se preservar a si mesmo nesse ultrapassar sobre o determinado, – pois essa é a força da consciência. O gozo da essência consciente, em si *universal*, não deve ser quanto à variedade e à duração algo determinado, mas universal. A medida tem, por isso, a determinação

de impedir que o prazer seja interrompido em sua variedade e duração. Isso significa que a determinação da medida é a desmedida.

Como tudo é útil ao homem, assim também o homem é útil a tudo: sua vocação é igualmente fazer-se um membro útil à comunidade e universalmente prestativo. Na medida em que cuida de si, na mesma exata medida deve dedicar-se aos outros; e quanto se dedica, tanto vela por si mesmo: uma mão lava a outra. Onde quer que se encontre, está no lugar certo; utiliza os outros e é utilizado.

561 [Anderes ist auf] As coisas são úteis umas às outras de outras maneiras, mas têm todas esta reciprocidade útil por sua essência, a saber, relacionar-se com o absoluto de dupla maneira: [uma] a positiva, mediante a qual elas são *em si e para si* mesmas; [outra] a negativa, pela qual são *para outras*. A *relação* para com a essência absoluta, ou a religião, é portanto entre todas as utilidades, a mais-útil-de-todas, pois é a *pura utilidade mesma*: é esse subsistir de todas as coisas, ou seu *ser-em-si-e-para-si*; e o cair de todas as coisas, ou seu *ser-para-outro*.

562 [Dem Glauben freilich] Com certeza, é uma abominação para a fé esse resultado positivo do Iluminismo, tanto como sua relação negativa para com ela. Para a fé é absolutamente abominável essa inteligência da essência absoluta que nela nada vê, a não ser justamente a essência absoluta, ou o 'être suprême' ou o vazio; – essa *intenção* de que tudo, em seu ser-aí imediato, é *em-si* ou bom; – ou enfim, o conceito da utilidade expressando exaustivamente a *relação* do ser consciente singular com a essência absoluta: a *religião*. Essa *sabedoria* própria do Iluminismo aparece-lhe, necessariamente, como a *banalidade* mesma, e ao mesmo tempo como a *confissão* da banalidade. Com efeito, ela consiste em nada saber da *essência absoluta*; e inversamente em saber somente da finitude, e em sabê-la certamente como o verdadeiro; e esse saber da finitude como o verdadeiro, como o supremo saber.

563 [Der Glauben hat das] A fé tem o direito divino, o direito da absoluta *igualdade-consigo-mesma* ou do puro pensar, contra o Iluminismo; e sofre de sua parte agravo completo, pois ele distorce a fé em todos os seus momentos e faz deles uma outra coisa do que são na fé. Mas o Iluminismo tem contra a fé – e como sua verdade – somente um direito humano; pois o agravo que comete é o direito da *desigualdade*, e consiste no inverter e no alterar, – um direito que pertence à natureza da *consciência-de-si*, em contraposição à *essência* simples ou ao *pensar*.

Ora, enquanto o direito do Iluminismo é o direito da consciência-de-si, o Iluminismo não apenas manterá *também* o seu direito – de forma que dois direitos iguais do espírito se defrontem mutuamente, sem que um deles possa contentar o outro – senão que pretenderá o direito absoluto, porque a consciência-de-si é a negatividade do conceito, que não só é *para si* mas ainda invade o terreno de seu contrário; e a própria fé, por ser consciência, não poderá recusar-lhe seu direito.

564 [*Denn die Aufklärung*] Com efeito, o Iluminismo procede contra a consciência crente [arguindo] não com princípios peculiares, mas com princípios que a mesma fé tem nela. Somente lhe apresenta reunidos seus *próprios pensamentos*, que nela incidiam carentes-de-consciência e dissociados; apenas lhe recorda, a propósito de *uma* das suas modalidades, as *outras* que ela *também* tem, mas sempre esquece uma quando está com a outra. Em contraste com a fé, mostra-se como pura inteligência, justamente porque, por ocasião de um momento *determinado*, vê o todo e assim evoca o *oposto* que se refere àquele momento; e invertendo um no outro, produz a *essência negativa* dos dois pensamentos, – o *conceito*. O Iluminismo aparece ante a fé como deturpação e mentira, porque indica o *ser-outro* de seus momentos; parece-lhe, com isso, fazer deles imediatamente outra coisa do que são em sua singularidade. Mas esse *Outro* é igualmente essencial, e, na verdade, está presente na própria consciência crente, – só que ela não pensa nisso, mas o tem em um lugar qualquer; portanto, nem é estranho à fé, nem pode ser desmentido por ela.

565 [*Die Aufklärung selbst*] Contudo, o próprio Iluminismo que recorda à fé o oposto de seus momentos separados, é igualmente pouco iluminado sobre si mesmo. Comporta-se de modo puramente *negativo* para com a fé, na medida em que exclui da sua pureza o conteúdo da fé, e o toma por negativo dele mesmo. Portanto, nem reconhece a si mesmo nesse negativo, – no conteúdo da fé; nem tampouco reúne, por esse motivo, os dois pensamentos: o pensamento que traz, e o que aduz contra ele.

Enquanto não reconhece que é imediatamente seu próprio pensamento o que condena na fé, o Iluminismo está na oposição dos dois momentos: só reconhece um deles, a saber, sempre o que é oposto à fé; mas dele separa o outro, justamente como faz a fé. Portanto, não produz a unidade de ambos como unidade dos mesmos, – isto é, o conceito; mas o conceito lhe *surge* por si mesmo, ou seja, o Iluminismo só encontra o conceito como um *dado*.

Em si, pois, é justamente isto a realização da pura inteligência: que ela, cuja essência é o conceito, se torna primeiro para si mesma como um absolutamente Outro, e se renega, já que a oposição do conceito é a oposição absoluta; e desse ser-outro vem para si mesma, ou para seu conceito. Mas o Iluminismo é somente esse movimento: a atividade, ainda carente-de-consciência, do puro conceito. Embora essa atividade chegue a si mesma como objeto, torna-o por um *Outro*; também não conhece a natureza do conceito, a saber, que o não-diferente é o que se separa absolutamente.

Assim, contra a fé, a inteligência é a *força* do conceito, enquanto é o movimento e o relacionar-se dos momentos que estão dissociados um do outro na consciência da fé; um relacionar-se em que vem à luz a contradição dos momentos. Repousa nisso o *direito* absoluto do ascendente que a pura inteligência exerce sobre a fé; mas a *efetividade*, à qual a inteligência conduz esse ascendente, está justamente em que a própria consciência crente é o conceito, e portanto ela mesma reconhece o oposto que a pura inteligência lhe põe diante. A pura inteligência mantém [seu] direito contra a consciência crente, pelo motivo de que faz valer nela o que lhe é necessário, e o que nela mesma possui.

566 [Zuerst behauptet die] O Iluminismo afirma primeiro que o momento do conceito é um *agir* da *consciência*; afirma *contra* a fé que a essência absoluta da fé é essência da *sua* consciência, enquanto um Si; ou, que é *produzida* por meio da consciência.

Para a consciência crente, sua essência absoluta, assim como é para ela *Em-si*, ao mesmo tempo não é como uma coisa estranha, que nela estivesse sem se saber como e donde [viera]; ao contrário, sua confiança consiste precisamente em *encontrar-se* nela como *esta* consciência pessoal; e sua obediência e seu serviço consistem em produzi-la como *sua* essência absoluta através de seu *agir*. Neste ponto o Iluminismo, a rigor, só isso recorda à fé, quando ela exprime puramente o *Em-si* da essência absoluta para *além* do *agir* da consciência. Mas quando o Iluminismo, na verdade, aduz perante a unilateralidade da fé o momento oposto, o do *agir* da fé em contraste com o *ser*, – no qual a fé pensa aqui unicamente, mas sem compatibilizar seus pensamentos, – então o Iluminismo isola o momento do *agir*, e declara [a respeito] do *Em-si* da fé que este é *openas* um *produto* da consciência. Mas o *agir* isolado, oposto ao *Em-si*, é um *agir* contingente, e enquanto *agir* representativo é um fabricar de ficções, – de representações que não são nada *em si*. É assim que considera o conteúdo da fé.

Mas, em sentido inverso, a pura inteligência diz também o contrário. Quando ela afirma o momento do *ser-outro* que o conceito tem nele mesmo, enuncia a essência da fé como uma essência que *nada tem a ver* com a consciência: está *além* dela e lhe é estranha e desconhecida. O mesmo se dá com a fé. De um lado, confia em sua essência e ali possui a *certeza de si mesma*; de outro lado, ela é inescrutável em seus caminhos, e inacessível em seu ser.

567 [*Ferner behauptet die*] Além disso, o Iluminismo afirma contra a consciência crente, neste ponto, algo correto – que essa mesma lhe concede, – quando o Iluminismo considera o objeto da adoração da consciência crente como pedra, madeira, ou aliás como uma determinidade antropomórfica finita. Pois como a consciência crente é essa consciência cindida, ao ter um *além* da *efetividade* e um puro *aquém* desse *além*, está de fato presente nela *também* este ponto de vista da coisa sensível, segundo o qual a coisa sensível tem valor *em si e para si*. Entretanto, a consciência crente não compatibiliza esses dois pensamentos do *essente-em-si e para-si*, que para ela ora é a *pura essência* ora uma *coisa sensível* banal.

Mesmo sua consciência pura está afetada por esse último ponto de vista; pois as diferenças de seu reino supra-sensível – porque este carece do conceito – são uma série de *figuras* independentes, e seu movimento, um *acontecer*; isto é, só existem na *representação* e tem nelas o modo do ser sensível. O Iluminismo, de seu lado, isola assim a *efetividade*, como uma essência abandonada pelo espírito, e a determinidade, como uma finitude inabalável, que não seria no movimento espiritual da essência mesma, um *momento*: não um nada, nem tampouco um algo *essente* em si e para si, mas sim um evanescente.

568 [*Es ist klar, dass*] É claro que ocorre o mesmo com o *fundamento do saber*. A própria consciência crente reconhece um *saber* contingente; pois ela tem um relacionamento com [as] contingências, e a essência absoluta mesma está para ela na forma de uma efetividade comum representada. Por isso, a consciência crente é *também* uma certeza que não possui a verdade nela mesma, e se confessa como uma tal consciência inessencial, *aquém* do espírito que a si mesmo se certifica e verifica. Mas ela esquece esse momento, no seu saber espiritual imediato da essência absoluta.

No entanto o Iluminismo, que lhe recorda isso, por sua vez *somente* pensa no saber contingente e esquece o *Outro*. Pensa apenas na mediação que se estabelece através de um terceiro *estranho*, e não na mediação na qual o imediato é para si mesmo

um terceiro através do qual se mediatiza com o Outro, a saber, consigo mesmo.

569 [*Endlich findet sie*] Enfim, em seu ponto de vista sobre o agir da fé, o Iluminismo acha injusto, e não-conforme-ao-fim, o rejeitar do gozo e da posse. No que toca à injustiça, tem o acordo da consciência crente que reconhece essa efetividade de possuir, conservar e gozar a propriedade. Na defesa da propriedade se comporta de modo tanto mais egoístico e obstinado, e se entrega a seu gozo de maneira mais brutal, quanto seu agir religioso, renunciando à posse e ao gozo, incide para além dessa efetividade e por esse lado lhe resgata a liberdade.

Esse serviço [divino] do sacrifício de impulsos e gozos naturais não tem de fato nenhuma verdade devido a essa oposição: a retenção tem lugar ao lado do sacrifício; esse é um símbolo apenas, que cumpre o sacrifício efetivo só em pequena parte, e portanto de fato somente o representa.

570 [*In Ansehung der*] Do ponto de vista da conformidade-ao-fim, o Iluminismo considera inepto o rejeitar de um bem, para saber e mostrar-se liberado do bem; a renúncia a um gozo para se saber e mostrar livre do gozo. A própria consciência crente compreende o agir absoluto como um agir universal; não só o operar de sua essência absoluta como seu objeto, é para ela um operar universal, mas também a consciência singular deve demonstrar-se liberada total e universalmente de sua essência sensível.

Ora, o rejeitar de um bem singular, ou o renunciar a um gozo singular, não é essa operação universal. E como na operação, essencialmente o fim, que é universal, e a execução, que é um singular, deveriam apresentar-se perante a consciência em sua incompatibilidade, a ação se mostra como um operar em que a consciência não tem parte alguma, e por isso esse operar se mostra propriamente como demasiado ingênuo, para ser uma operação. É demasiado ingênuo jejuar para libertar-se do prazer da comida; demasiado ingênuo extirpar do corpo outros prazeres, como Orígenes, para mostrar que foram abolidos. A ação mesma mostra-se como um agir externo e singular; mas o desejo mostra-se intimamente enraizado, e algo universal: seu prazer não desvanece nem com o instrumento, nem por meio da abstenção singular.

571 [*Die Aufklärung aber*] Neste ponto o Iluminismo isola de seu lado o interior, o inefetivo, em contraste com a efetividade, — como antes retinha a exterioridade da coisidade em contraste com a interioridade da fé, em sua intuição e em seu fervor. Ele põe o

essencial na *intenção*, no *pensamento*, e com isso dispensa o implementar efetivo da libertação dos fins naturais. Essa interioridade, ao contrário, é o [elemento] formal que tem a sua implementação nos impulsos naturais, que são justificados precisamente por serem interiores, por pertencerem ao ser *universal*, à natureza.

572 [*Die Aufklärung hat also*] Portanto, o Iluminismo tem um poder irresistível sobre a fé, porque se encontram na consciência mesma da fé os momentos que ele estabelece como válidos. Observando mais de perto o efeito dessa força, seu comportamento em relação à fé parece dilacerar a *bela* unidade da *confiança* e da *certeza* imediata, poluir sua consciência espiritual mediante os pensamentos baixos da *efetividade sensível*, destruir-lhe o ânimo *seguro e tranqüilo* em sua submissão, por meio da vaidade do entendimento e da própria vontade e desempenho. Mas, de fato, o Iluminismo introduz, antes, a supressão da *separação carente-de-pensamento*, ou melhor, *carente-de-conceito*, que está presente na fé.

A consciência crente emprega dois pesos e duas medidas, tem dois tipos de olhos e de ouvidos, dois tipos de língua e de linguagem; tem duplicadas todas as representações, sem pôr em confronto essa ambigüidade. Ou seja: a fé vive em percepções de dois tipos: – uma, a percepção da consciência *adormecida*, que vive puramente em pensamentos carentes-de-conceito; outra, a da consciência *desperta*, que vive puramente na *efetividade sensível*; cada uma leva seu próprio teor de vida.

O Iluminismo ilumina aquele mundo celestial com as representações do mundo sensível, e lhe faz ver essa finitude que a fé não pode desmentir, pois a fé é consciência-de-si, e portanto, é a unidade a que pertencem os dois tipos de representações e onde não estão dissociadas uma da outra; com efeito, pertencem ao mesmo Si *simples* e indivisível, ao qual a fé passou.

573 [*Der Glaube hat*] Por conseguinte a fé perdeu o conteúdo que preenchia seu elemento; e colapsa em um surdo tecer do espírito dentro dele mesmo. Foi expulsa de seu reino, ou esse reino foi posto a saque; enquanto a consciência desperta monopolizou toda a diferenciação e expansão do mesmo, reivindicou e restituiu à terra todas as partes como propriedade dela. Mas a fé nem por isso se dá por satisfeita, pois mediante essa iluminação, por toda a parte só veio à luz a essência singular, de modo que só interessa ao

espírito a efetividade carente-de-essência, e a finitude por ele abandonada.

A fé é uma *pura aspiração*, por ser sem conteúdo e não poder ficar nesse vazio; ou porque ao ultrapassar por sobre o finito, só encontra o vazio. Sua verdade é um *Além* vazio, para o qual não se pode achar mais nenhum conteúdo adequado, já que tudo se transmutou diversamente.

Por isso, a fé tornou-se de fato a mesma coisa que o Iluminismo, a saber, a consciência da relação do finito essente em si com o absoluto sem-predicados, desconhecido e incognoscível; só que *ele* é o Iluminismo *satisfeito*, mas *ela* é o Iluminismo *insatisfeito*. Contudo, vai-se mostrar no Iluminismo se ele pode permanecer na sua satisfação: está à sua espreita aquela aspiração do espírito sombrio que lamenta a perda de seu mundo espiritual. O próprio Iluminismo tem nele essa mácula da aspiração insatisfeita: – como *puro objeto*, em sua essência absoluta *vazia*; – como *agir e movimento*, no *ir além* de sua essência singular rumo ao além não-preenchido; – e como *objeto preenchido* na *carência-de-si* do útil. O Iluminismo irá suprassumir essa mácula; do *exame* mais acurado do resultado positivo, que é a verdade do Iluminismo, mostrar-se-á que, em si, essa mácula já está ali suprassumida.

b. A verdade do Iluminismo

574 [*Das dumpfe nichts mehr*] Assim, o surdo tecer do espírito, que nada mais em si distingue, adentrou-se em si mesmo, para além da consciência; e essa, ao contrário, tornou-se clara. O primeiro momento dessa clareza é determinado em sua necessidade e condição porque se efetiva a pura inteligência, – ou a inteligência que *em si* é conceito; isso ela faz quando põe em si o ser-outro ou a determinidade. Dessa maneira é pura inteligência negativa, isto é, negação do conceito; negação que também é pura. Desse modo veio-a-ser a *pura coisa*, a essência absoluta, que aliás não tem determinação ulterior alguma.

Determinando isso mais de perto: a pura inteligência, como conceito absoluto, é um diferenciar de diferenças que já não são tais; de abstrações ou puros conceitos, que já não se sustentam a si mesmos, mas que só têm apoio e diferenciação mediante o *todo do movimento*. Esse diferenciar do não-diferente consiste precisamente em que o conceito absoluto faz de si mesmo seu *objeto*, e se contrapõe como a essência àquele *movimento*. Por isso lhe falta o

lado em que as abstrações ou diferenças se mantêm-separadas-umas-das-outras e assim se torna o puro pensar como pura coisa.

Portanto é isso justamente aquele tecer do espírito dentro de si mesmo, – [tecer] surdo e carente-de-consciência em que afundou a fé ao perder seu conteúdo diferenciado. E ao mesmo tempo, é aquele movimento da consciência-de-si, para o qual ela deve ser o além absolutamente estranho. Com efeito, uma vez que essa pura consciência-de-si é o movimento em conceitos puros, em diferenças que não são tais, ela de fato colapsa no tecer carente-de-consciência, isto é, no puro sentir ou na pura coisidade.

Mas o conceito alienado de si mesmo, por ainda se manter aqui no nível dessa alienação, não reconhece essa igual essência dos dois lados – do movimento da consciência-de-si e de sua essência absoluta; não conhece a igual essência deles, que é de fato a substância e subsistência desses lados. E por não reconhecer essa unidade, a essência para ele só conta na forma do além objetivo; no entanto, a consciência diferenciadora, que tem dessa maneira o Em-si fora dela, conta como uma consciência finita.

575 [Über jenes absolute] A propósito daquela essência absoluta, o próprio Iluminismo entra consigo mesmo no conflito, que antes tinha com a fé; e divide-se em dois partidos. Um partido se comprova como vencedor somente porque se decompõe em dois partidos: pois nisso mostra possuir nele mesmo o princípio que combatia, e com isso ter suprassumido a unilateralidade em que anteriormente se apresentava. O interesse que se dividia entre ele e o outro, agora recai nele totalmente; e esquece o outro, já que encontra nele mesmo a oposição que o preocupava. Mas ao mesmo tempo, a oposição se elevou ao elemento superior vitorioso, em que se apresenta purificada. Assim que a divisão nascida em um partido, e que parece uma desgraça, se mostra antes sua fortuna.

576 [Das reine Wesen] A pura essência mesma não tem diferença nela; por conseguinte, a diferença lhe advém pelo fato de surgirem para a consciência duas puras essências tais; ou então, uma dupla consciência da mesma essência. A pura essência absoluta está somente no puro pensar; melhor, é o puro pensar mesmo. Assim está pura e simplesmente além do finito, da consciência-de-si, e é só a essência negativa. Mas dessa maneira é precisamente o ser, o negativo da consciência-de-si. Como negativo seu, é também relativo a ela: é o ser exterior, que referido à consciência-de-si, dentro da qual recaem as diferenças e determinações, recebe nela as

diferenças de ser saboreado, visto, etc.; – e a relação é a certeza *sensível* e a percepção.

577 [*Wird von diesem*] Partindo-se desse ser *sensível*, para o qual passa necessariamente aquele além negativo, mas abstraindo desses modos determinados da relação da consciência, – resta assim a pura *matéria* como surdo tecer e mover dentro de si mesmo. É essencial aqui considerar que a *pura matéria* é só o que fica *de resto* se *abstrairmos* do ver, tocar, gostar, etc. O que se enxerga, apalpa e saboreia, etc., não é a *matéria*, e sim, a cor, uma pedra, um sal, etc. A *matéria* é antes a *pura abstração*; e desse modo está presente a *pura essência do pensar*, ou o puro pensar mesmo, como o absoluto sem-predicados, não diferenciado e não determinado em si.

578 [*Die eine Aufklärung*] Um dos Iluminismos denomina *essência absoluta esse absoluto sem-predicados* que está no pensar, para além da consciência efetiva e do qual se partiu; o outro, o chama *matéria*. Se se distinguissem como *natureza* e espírito ou *Deus*, então faltaria ao tecer carente-de-consciência dentro de si mesmo, para ser natureza, a riqueza da vida desenvolvida; e faltaria ao espírito ou Deus a consciência que em si mesma se diferencia. Os dois são pura e simplesmente o mesmo conceito, como vimos. A diferença não reside na Coisa, mas puramente apenas nos diversos pontos de partida das duas formações, e no fato de que cada uma se fixa em um ponto próprio no movimento do pensar. Se fossem mais adiante, teriam de se encontrar, e de reconhecer como o mesmo, o que para um – como ele pretende – é uma abominação; e para o outro, uma loucura.

Com efeito, para um Iluminismo a *essência absoluta* está em seu puro pensar; ou seja, imediatamente para a pura consciência, fora da consciência finita, está o *Além negativo* da mesma. Se ele refletisse em que, de uma parte, aquela imediatez simples do pensar não é outra coisa que o *puro ser*, e de outra parte, aquilo que é *negativo* para a consciência, ao mesmo tempo a ela se refere; e [enfim] que no juízo negativo, o “é” – a cópula – reúne os dois termos separados, então resultaria a relação desse *Além* na determinação de um *essente exterior* à consciência; e assim, como o mesmo que se chama *pura matéria*: e seria recuperado o momento, que falta, da *presença*.

O outro Iluminismo parte do ser *sensível*, e logo *abstrai* da relação *sensível* do gostar, do ver, etc., e faz disso o puro *Em-si*, a *matéria absoluta*, o que não é tocado nem saboreado. Desse modo, tornou-se esse ser o *Simplex sem-predicados*, a *essência da consci-*

ência pura: é o puro conceito como em si essente, ou o puro pensar dentro de si mesmo. Em sua consciência, essa inteligência não dá o passo [em sentido] oposto: do essente que é puramente essente, ao pensado, que é o mesmo que o puramente essente; ou seja, [não dá] o passo do puro Positivo ao puro-Negativo. Ora, enquanto o positivo só é pura e simplesmente por meio da negação, ao invés o puramente negativo, enquanto puro, é igual a si dentro de si mesmo; e justamente por isso, é positivo.

Em outras palavras: os dois Iluminismos não chegaram ao conceito da metafísica cartesiana, de que o *ser* e o *pensar* são *em si* o mesmo; nem ao pensamento de que o *ser*, o *puro ser*, não é uma *efetividade concreta*, mas a *pura abstração*; e inversamente, o *puro pensar*, a igualdade consigo mesmo ou a *essência*, é por uma parte o *negativo* da consciência-de-si, e por conseguinte, *ser*; por outra parte, como simplicidade imediata, também não é outra coisa que o *ser*: o *pensar é coisidade*, ou *coisidade é pensar*.

579 [*Das Wesen hat hier*] A essência tem aqui a *cisão* nela de tal modo que se presta a dois tipos de considerações: por um lado, a essência deve ter nela mesma a diferença; por outro lado, os dois modos de considerar convergem, justamente nisso, em um só. Com efeito, os momentos abstratos do *puro ser* e do *negativo*, pelos quais eles se distinguem, são reunidos depois no objeto desses modos de considerar.

O universal, que lhes é comum, é a abstração do *puro estremecer em si mesmo*, ou do *puro pensar-a-si-mesmo*. Esse movimento simples de rotação deve desdobrar-se, pois ele mesmo só é movimento enquanto diferencia seus momentos. A diferenciação dos momentos deixa atrás o imóvel, como a casca vazia do *puro ser*, que não é mais pensar efetivo, nem vida em si mesmo: porque essa diferenciação é, enquanto diferença, todo o conteúdo. Mas, ao colocar-se *fora* daquela *unidade*, é por isso a alternância – *que a si mesma não retorna* – dos momentos do *ser-em-si*, do *ser-para-um-Outro*, e do *ser-para-si*; é a *efetividade*, tal como é objeto para a consciência efetiva da inteligência pura: – a *utilidade*.

580 [*So schlecht die*] A utilidade, por pior que possa parecer à fé ou à sentimentalidade, ou ainda à abstração que se denomina especulação e que se fixa o *Em-si*, mesmo assim é nela que a pura inteligência agosuma sua realização, e é *objeto* para si mesma; – objeto que agora não renega mais, e que também não tem para ela o valor de vazio ou de *puro Além*. Com efeito, a pura inteligência, como vimos, é o próprio conceito essente, ou a pura personalidade

igual a si mesma, que de tal modo se diferencia em si, que cada um dos [termos] distintos é, por sua vez, puro conceito, quer dizer, que é imediatamente não-diferente. É a simples consciência-de-si pura que tanto é *para si* quanto é *em si*, em uma unidade imediata.

Seu *ser-em-si* não é, portanto, *ser* permanente, mas deixa imediatamente de ser algo, em sua diferença; ora, um tal *ser* que imediatamente não tem firmeza, não é *em si* mas essencialmente *para um Outro*, que é a potência que o absorve. Contudo, esse segundo momento oposto ao primeiro, ao *ser-em-si*, desvanece tão imediatamente quanto o primeiro: ou melhor, como *ser só para Outro* é, antes, o *desvanecer* mesmo, e o que está posto é o *ser-retornado-a-si-mesmo*, o *ser-para-si*. Mas esse *ser-para-si* simples é, antes, como a igualdade-consigo-mesmo, *um ser*; ou por isso, [um ser] *para um Outro*.

O útil exprime essa natureza da pura inteligência no *desdobramento de seus momentos*, ou seja, *exprime-a como objeto*. O útil é algo subsistente *em si*, ou coisa; esse *ser-em-si*, ao mesmo tempo, é apenas puro momento; assim ele é absolutamente *para um Outro*, mas é tanto para um Outro somente quanto é *em si*. Esses momentos opostos retornaram à unidade inseparável do *ser-para-si*. Mas se o útil exprime bem o conceito da pura inteligência, não é, contudo, a inteligência como tal, e sim enquanto *representação* ou enquanto seu *objeto*. O útil é apenas a alternância incessante daqueles momentos, um dos quais, na verdade, é o próprio *ser-retornado-a-si-mesmo*, mas só como *ser-para-si*, isto é, como um momento abstrato, que aparece de um lado em contraste com os outros momentos. O útil mesmo não é a essência negativa, de ter em si esses momentos em sua oposição ao mesmo tempo *indivisos* sob um só e o mesmo aspecto, ou como um *pensar*, como são enquanto pura inteligência. Embora haja no útil o momento do *ser-para-si*, não é de modo que se *sobreponha* aos outros momentos – ao *Em-si* e ao *ser-para-outro* – e por isso, seja o *Si*.

A pura inteligência tem assim no útil seu próprio conceito, em seus momentos puros, por *objeto*. Ela é a consciência dessa *metafísica*, mas ainda não é seu conceituar, não chegou ainda à *unidade do ser e do conceito* mesmo. Porque o útil tem ainda a forma de um objeto para ela, a inteligência na verdade não tem mais um mundo essente em si e para si; contudo, tem ainda um mundo que ela diferencia de si. Quando porém chegam as oposições ao ápice do conceito, a fase seguinte será aquela em que colidem uma com a outra, e em que o Iluminismo saboreia o fruto de seus atos.

581 [Den erreichten Gegenstand] Considerando o objeto alcançado em relação a toda essa esfera, [vê-se que] o mundo efetivo da cultura se resumiu na *vaidade* da consciência-de-si: – no *ser-para-si* que tem ainda por seu conteúdo a confusão daquele mundo, e ainda é o conceito *singular*, não o *universal* para si. Mas esse conceito, retornado a si, é a *pura inteligência*, – a consciência pura como o puro Si, ou a negatividade; assim como a fé é exatamente o mesmo que o *puro pensar* ou a positividade. A fé tem naquele Si o momento que a leva à perfeição; mas perecendo por causa dessa plenitude, é agora na pura inteligência que nós vemos os dois momentos: – [um] como a essência absoluta que é puramente *pensada*, ou o negativo; e [o outro] como *matéria*, que é o *essente* positivo.

Ainda falta à perfeição da fé aquela *efetividade* da consciência-de-si, que pertence à consciência *vaidosa*: – o mundo, do qual o pensar se elevava a si mesmo. Na utilidade alcança-se isso que falta, na medida em que a pura inteligência atinge aí a objetividade positiva: por isso a utilidade é consciência efetiva satisfeita em si mesma. Essa objetividade constitui agora o seu *mundo*: tornou-se a verdade de todo o mundo anterior, tanto ideal como real. O primeiro mundo do espírito é o reino expandido de seu ser-aí que se dispersa, e da *certeza* singularizada de si mesmo; tal como a natureza dispersa sua vida em figuras infinitamente diversas, sem que o *gênero* delas esteja presente. O segundo mundo contém o *gênero* e é reino do *ser-em-si* ou da *verdade*, oposto àquela *certeza*. Mas o terceiro mundo, o *útil*, é a *verdade* que é igualmente a *certeza* de si mesma.

Ao reino da verdade da fé, falta-lhe o princípio da *efetividade* ou da *certeza* de si mesmo como deste *Singular*. À efetividade ou à certeza de si mesmo como este Singular, falta-lhe o *Em-si*. No objeto da pura inteligência estão os dois mundos reunidos. O útil é o objeto na medida em que o penetra o olhar da consciência-de-si, e a *certeza singular* de si mesmo tem nele seu gozo, – seu *ser-para-si*. A consciência-de-si penetra o objeto, e essa inteligência [penetrante] contém a *verdadeira* essência do objeto, – que é ser ‘algo penetrado-pelo-olhar’ ou *ser para um Outro*. Assim, a inteligência mesma é o *saber verdadeiro*, e a consciência-de-si tem de modo igualmente imediato a certeza universal de si mesma; tem sua *consciência pura* nessa relação em que se reúnem assim tanto *verdade*, quanto presença e *efetividade*. Estão reconciliados os dois mundos, e o céu baixou e se transplantou para a terra.

3 - A LIBERDADE ABSOLUTA E O TERROR

582 [*Das Bewusstsein hat*] Na utilidade, a consciência encontrou seu conceito. Mas ele, de um lado, é ainda *objeto*, e de outro lado, e por isso mesmo, é ainda *fim*, em cuja posse a consciência ainda não se encontra imediatamente. A utilidade é ainda predicado do objeto; não é ela mesma, sujeito; ou seja, não é sua *efetividade* única e imediata. É o mesmo que antes já aparecia: que o *ser-para-si* ainda não se mostrava como a substância dos demais momentos, de modo que o útil não fosse imediatamente outra coisa que o Si da consciência, e que ela assim estivesse em sua posse. No entanto, já aconteceu em si essa revogação da forma da objetividade do útil; e dessa revolução interior surge [agora] a revolução efetiva da efetividade, – a nova figura da consciência, a *liberdade absoluta*.

583 [Es ist nämlich] De fato, o que está presente não é mais que uma vazia aparência de objetividade, separando da posse a consciência-de-si. Com efeito, de um lado, retornou a essa determinação simples – como a seu fundamento e espírito – em geral toda a subsistência e vigência dos membros determinados da organização do mundo efetivo e do mundo da fé. De outro lado, porém, essa determinação simples nada mais tem de próprio para si; é antes pura metafísica, puro conceito ou saber da consciência-de-si.

Sobre o *ser-em-si-e-para-si* do útil como objeto, a consciência sabe de certo que seu *ser-em-si* é essencialmente *ser para Outro*; o *ser-em-si* como o *carente-de-si* é na verdade o passivo, ou o que é para um outro Si. Mas o objeto é para a consciência nessa forma abstrata do *puro ser-em-si*, pois é *puro ato de intelecção* [Einsehen] cujas diferenças estão na pura forma dos conceitos.

No entanto o *ser-para-si* ao qual retorna o ser para Outro – o Si – não é um Si diverso do Eu, um Si próprio daquilo que se chama objeto; porque a consciência, como pura inteligência, não é um Si *singular* ao qual o objeto igualmente se contraponha como Si *próprio*; senão que é o puro conceito, – o contemplar-se do Si no Si, o absoluto ver-se a *si mesmo* em dobro. A certeza de si é o sujeito universal, e seu conceito que-sabe é a essência de toda a efetividade.

Assim, se o útil era só a alternância dos momentos que não retornavam à sua própria *unidade*, e por isso era ainda objeto para o saber, [agora] deixa de ser isso: pois o saber mesmo é o movimento daqueles momentos abstratos: – é o Si universal, tanto o seu Si como o Si do objeto; e, enquanto universal, é a unidade, que a si retorna, desse movimento.

584 [*Hiemit ist der Geist*] O espírito assim está presente como *liberdade absoluta*; é a consciência-de-si que se compreende de modo que sua certeza de si mesma é a essência de todas as 'massas' espirituais, quer do mundo real, quer do supra-sensível; ou, inversamente, de modo que a essência e a efetividade são o saber da consciência sobre si mesma. Ela é consciente de sua pura personalidade, e nela de toda a realidade espiritual: e toda a realidade é só espiritual. Para ela, o mundo é simplesmente sua vontade, e essa é vontade universal. E, sem dúvida, não é o pensamento vazio da vontade que se põe no assentimento tácito ou representado, mas é a vontade realmente universal, vontade de todos os *Singulares* enquanto tais.

Com efeito, a vontade é em si a consciência da personalidade, ou de um 'Cada qual', e deve ser como esta vontade efetiva autêntica, como essência consciente-*de-si*, de toda e cada uma personalidade, de modo que cada uma sempre indivisamente faça tudo; e o que surge como o agir do todo é o agir imediato e consciente de um 'cada qual'.

585 [*Diese ungeteilte Substanz*] Essa substância indivisa da *liberdade absoluta* se eleva ao trono do mundo sem que poder algum lhe possa opor resistência. Por ser só a consciência, na verdade, o elemento em que as essências espirituais ou potências têm sua substância, colapsou todo o seu sistema que se organizava e mantinha pela repartição em 'massas' enquanto a consciência singular compreende o objeto de modo a não ter outra essência que a própria consciência-de-si, ou seja, [enquanto compreende] que o objeto é absolutamente o conceito.

[Ora,] o que fazia do conceito um *objeto* essente era sua diferenciação em 'massas' *subsistentes* separadas; quando porém o objeto se torna conceito, nada mais de subsistente nele existe: a negatividade penetrou todos os seus momentos. Ele entra na existência de modo que cada consciência singular se eleva da esfera à qual era alocada, não encontra mais nessa 'massa' particular sua essência e sua obra; ao contrário, compreende seu Si como o *conceito* da vontade, e todas as 'massas' como essência dessa vontade; e, por conseguinte, também só pode efetivar-se em um trabalho que seja trabalho total.

Nessa liberdade absoluta são assim eliminados todos os 'estados' que são as potências espirituais, em que o todo se organiza. A consciência singular, que pertencia a algum órgão desses, e no seu âmbito queria e realizava, suprimiu suas barreiras: seu fim, é o

fim universal; sua linguagem, a lei universal; sua obra, a obra universal.

586 [*Der Gegenstande und der*] O objeto e a diferença perderam aqui a significação da *utilidade*, que era o predicado de todo o ser real. A consciência não inicia seu movimento no objeto como em *algo estranho*, do qual retornasse a si mesma, mas para ela o objeto é a consciência mesma; assim a oposição consiste só na diferença entre a consciência *singular* e a *universal*. Ora, a consciência singular é imediatamente para si aquilo mesmo que de oposição tinha apenas a *aparência*: é consciência e vontade universal. O *além* dessa sua efetividade adeja sobre o cadáver da independência desvanecida do ser real ou do ser acreditado [pela fé], apenas como a exalação de um gás insípido, do vazio *ser supremo* [être suprême].

587 [*Es ist nach Aufhebung*] Depois da suprassunção das 'massas' espirituais distintas e da vida limitada dos indivíduos, como de seus dois mundos, só se acha presente, portanto, o movimento da consciência-de-si universal dentro de si mesma, como uma ação recíproca da consciência na forma da *universalidade*, e da consciência *pessoal*. A vontade universal se adentra em si, e é a vontade *singular*, a que se contrapõe a lei e obra universal. Mas essa consciência *singular* é, por igual, imediatamente cônica de si mesma como vontade universal: é consciente de que seu objeto é lei dada por ela, e obra por ela realizada. Assim, ao passar à atividade e ao criar objetividade, nada faz de singular mas somente leis e atos-de-Estado.

588 [*Diese Bewegung ist*] Esse movimento é portanto a ação recíproca da consciência consigo mesma, em que a consciência nada abandona na figura de um *objeto livre* que a ela se contrapõe. Daí se segue que não pode chegar a nenhuma obra positiva, – nem às obras universais da linguagem, nem às da efetividade, e nem a leis e instituições universais da liberdade *consciente*, nem aos feitos e às obras da liberdade *querente*. A obra à qual poderia chegar a liberdade, que toma consciência de si, consistiria em *fazer-se objeto e ser permanente* como substância *universal*. Esse ser-outro seria a diferença na liberdade, segundo a qual ela se distinguiria em 'massas' espirituais subsistentes, e nos membros dos diversos poderes. Essas massas seriam: de uma parte, as *coisas-de-pensamento* de um poder separado em legislativo, judiciário e executivo; de outra parte, porém, as *essências reais* que se encontravam no mundo real da cultura, e que para uma observação mais atenta do conteúdo do agir universal seriam as 'massas' particulares do tra-

balho, que serão posteriormente diferenciadas como 'estados' mais específicos.

A liberdade universal, que dessa maneira se dissociaria em seus membros e por isso mesmo se converteria em substância *essente*, seria assim livre da individualidade singular, e repartiria a *multidão* dos indivíduos entre seus diversos segmentos. Mas o agir e o ser da personalidade se encontrariam desse modo limitados a um ramo do todo, a uma espécie do agir e do ser. A personalidade, posta no elemento do *ser*, obteria a significação de uma personalidade *determinada*; deixaria de ser uma consciência-de-si universal, na verdade. Ora, essa consciência-de-si não deixa que a defraudem na [sua] *efetividade* pela *representação* da obediência sob leis *dadas por ela mesma*, que lhe assignariam uma parte [no todo]; nem por sua *representação* no legislar e no agir universal; nem pela *efetividade* que consiste em dar ela *mesma* a lei, e em desempenhar não uma obra singular mas o universal *mesmo*. Com efeito, onde o Si é somente *representado e por procuração*, não é *efetivo*: onde é *por procuração*, o Si não é.

589 [Wie in diesem] Como nessa obra universal da liberdade absoluta a consciência-de-si singular não se encontra enquanto substância *aí-essente*, tampouco ela se encontra nos *atos* peculiares e nas *ações individuais* de sua vontade. Para que o universal chegue a um ato, precisa que se concentre no uno da individualidade, e ponha no topo uma consciência-de-si singular; pois a vontade universal só é uma vontade *efetiva* em um Si que é uno. Mas dessa maneira, *todos os outros singulares* estão excluídos da *totalidade* desse ato, e nele só têm uma participação limitada; de modo que o ato não seria ato da *efetiva* consciência-de-si universal. Assim a liberdade universal não pode produzir nenhuma obra nem ato positivo; resta-lhe somente o *agir negativo*; é apenas a *fúria* do desvanecer.

590 [Aber die höchste] Mas a *efetividade* suprema, e a mais oposta à liberdade universal, ou melhor, o único objeto que ainda vem-a-ser para ela, é a liberdade e singularidade da própria consciência-de-si *efetiva*. Com efeito, essa universalidade que não se deixa chegar à realidade da articulação orgânica, e que tem por fim manter-se na continuidade indivisa, ao mesmo tempo se distingue dentro de si por ser movimento ou consciência em geral. De certo, em virtude de sua própria abstração, divide-se em extremos igualmente abstratos: na universalidade fria, simples e inflexível, e na rigidez dura, discreta e absoluta, e pontilhismo egoísta, da consciência-de-si *efetiva*. Depois que levou a cabo a destruição da orga-

nização real, e agora subsiste para si, é isso seu único objeto, – um objeto que não tem nenhum outro conteúdo, posse, ser-aí e expansão exterior, mas que é somente este saber de si como um Si singular, absolutamente puro e livre. Esse objeto, no que pode ser captado, é só seu ser-aí *abstrato* em geral.

Por conseguinte, a relação entre esses dois termos, já que são indivisamente e absolutamente para-si, e assim não podem destacar parte alguma para o meio-termo através do qual se enlacem, – é a pura negação totalmente *não-mediatizada*; e na verdade é a negação do singular como *essente* no universal. A única obra e ato da liberdade universal é portanto a *morte*, e sem dúvida uma *morte* que não tem alcance interior nem preenchimento, pois o que é negado é o ponto não-preenchido do Si absolutamente livre; é assim a morte mais fria, mais rasteira: sem mais significação do que cortar uma cabeça de couve ou beber um gole de água.

591 [In der Platteheit] Na banalidade dessa sílaba [Tot/mort] consiste a sabedoria do governo; o entendimento, da vontade universal, de *fazer-se* cumprida. O governo não é outra coisa, ele mesmo, que um ponto *que-se-fixa*, ou a individualidade da vontade universal. O governo, um querer e executar que procede de um ponto, ao mesmo tempo quer e executa uma determinada ordenação e ação. Assim fazendo, exclui por um lado os demais indivíduos de seu ato, e por outro lado se constitui como um governo que é uma vontade determinada, e por isso, oposta à vontade universal; não pode pois apresentar-se de outro modo senão como uma *facção*. O que se chama governo é apenas a *facção vitoriosa*, e no fato mesmo de ser *facção*, reside a necessidade de sua queda, [ou] inversamente, o fato de ser governo o torna *facção* e culpado.

Se a vontade universal se atém ao agir efetivo do governo como a um crime cometido contra ela, o governo ao contrário nada tem de determinado ou externo por onde se manifestasse a culpa da vontade que se lhe opõe; porquanto, frente a ele, como vontade universal efetiva, só está a pura vontade inefetiva, a *intenção*. Ser *suspeito* toma o lugar, – ou tem a significação e o efeito, – de *ser culpado*; e a reação externa contra essa efetividade, que reside no interior simples da intenção, consiste na destruição pura e simples desse Si *essente*, – do qual aliás nada se pode retirar senão apenas seu próprio ser.

592 [In diesem ihrem] A liberdade absoluta torna-se objeto para si mesma nessa sua obra peculiar, e a consciência-de-si experimenta o que é essa liberdade. *Em-si*, ela é precisamente essa

consciência-de-si abstrata, que elimina dentro de si toda a diferença e toda a subsistência da diferença. Como tal, ela é objeto para si mesma: o *terror* da morte é a intuição dessa sua essência negativa. Mas a *consciência-de-si* absolutamente livre acha essa sua realidade de todo diversa da que era seu conceito sobre ela mesma, a saber, que a *vontade universal* seria apenas a *essência positiva* da personalidade, e que essa saberia que estava só de modo positivo, ou conservada, na *vontade universal*. Mas aqui a *passagem absoluta* de uma *essência* para a outra está presente, em sua *efetividade*, a essa *consciência-de-si*, que como pura inteligência separa pura e simplesmente sua *essência positiva* e [sua *essência*] *negativa*, – o absoluto sem-predicados como puro *pensar*, e como *pura matéria*.

A *vontade universal*, como *consciência-de-si efetiva* absolutamente *positiva*, por ser essa *efetividade* *consciente-de-si erigida* em *puro pensar* ou em *matéria abstrata*, se transforma na *essência negativa*, e se revela ser desse modo o *suprassumir* do *pensar-se-a-si-mesmo*, ou da *consciência-de-si*.

593 [*Die absolute Freiheit*] A *liberdade absoluta* assim tem nela, como *pura igualdade-consigo-mesma* da *vontade universal*, a *negação* e por isso a *diferença* em geral; e, por sua vez, a desenvolve como *diferença efetiva*. Com efeito, a pura *negatividade* tem na *vontade universal* igual-a-si-mesma o *elemento* do *subsistir* ou a *substância* onde se realizam seus momentos; tem a *matéria* que pode aplicar em sua *determinidade*. E na medida em que essa *substância* se mostrou como o *negativo* para a *consciência singular*, *forma-se* assim de novo a *organização* das 'massas' espirituais, entre as quais se reparte a *multidão* das *consciências individuais*. Essas *consciências*, que sentiram o *temor* de seu *senhor absoluto* – a *morte*, – *resignam-se* novamente à *negação* e à *diferença*, *enquadram-se* nas 'massas' e voltam a uma obra *dividida* e *limitada*; mas assim retornam à sua *efetividade* *substancial*.

594 [*Der Geist wäre aus*] Deste *tumulto* seria o *espírito* relançado ao seu *ponto de partida*, ao *mundo ético* e ao *mundo real* da *cultura*, que se teria apenas *refrescado* e *rejuvenescido* pelo *temor* do *senhor*, que penetrou de novo nas *almas*. O *espírito* deveria *percorrer* de novo esse *ciclo* da *necessidade*, e *repeti-lo* sem cessar, se o *resultado* fosse somente a *compenetração* *efetiva* da *consciência-de-si* e da *substância*. [Seria] uma *compenetração* em que a *consciência* de si, que *experimentou* contra ela a *força* *negativa* de sua *essência universal*, não *quereria* *saber-se* nem *encontrar-se* como este *particular*, mas só como *universal*; portanto

também poderia arcar com a efetividade objetiva do espírito universal, a qual a exclui enquanto particular.

No entanto, na liberdade absoluta não estavam em interação, um com o outro, nem a consciência que está imersa no ser-aí multiforme ou que estabelece para si determinados fins e pensamentos; nem um mundo vigente *exterior*, quer da efetividade, quer do pensar. Ao contrário, o mundo estava pura e simplesmente na forma da consciência, como vontade universal; e a consciência, do mesmo modo, estava retirada de todo o ser-aí, de todo o fim particular ou juízo multiforme, e condensada no Si simples.

A cultura, que a consciência-de-si alcança na interação com aquela essência, é por isso a suprema e a última: [consiste em] ver sua pura efetividade simples desvanecer imediatamente e passar ao nada vazio. No próprio mundo da cultura, a consciência-de-si não chega a intuir sua negação ou alienação nessa forma da pura abstração; mas sua negação é a negação repleta [de conteúdo], seja a honra ou a riqueza que obtém em lugar do Si, do qual ela se alienou; seja a linguagem do espírito e da inteligência que a consciência dilacerada adquire; ou o céu da fé, ou o útil do Iluminismo.

Todas essas determinações estão perdidas na perda que o Si experimenta na liberdade absoluta: sua negação é a morte, carente-de-sentido, o puro terror do negativo, que nele nada tem de positivo, nada que dê conteúdo. Mas ao mesmo tempo, essa negação em sua efetividade não é algo *estranho*. Não é a *necessidade* universal situada no além, onde o mundo ético soçobra; nem é a contingência singular da posse privada, ou do capricho do possuidor, do qual a consciência dilacerada se vê dependente: ao contrário, é a *vontade universal*, que nessa sua última abstração nada tem de positivo, e que por isso nada pode retribuir pelo sacrifício. Mas por isso mesmo, a vontade universal forma imediatamente uma unidade com a consciência-de-si, ou seja: é o puramente positivo, porque é o puramente negativo; e a morte sem-sentido, a negatividade so Si não-preenchida transforma-se, no conceito interior, em absoluta positividade.

Para a consciência, sua unidade imediata com a vontade universal, sua exigência de saber-se como este ponto determinado na vontade universal, converte-se na experiência absolutamente oposta. O que nessa experiência desvanece para ela, é o ser abstrato, ou a imediatez do ponto carente-de-substância; essa imediatez que desvaneceu, é a vontade universal mesma, tal como ela agora se sabe, enquanto é *imediatez suprassumida*, enquanto é

puro saber ou vontade pura. Desse modo, a consciência sabe a vontade pura como a si mesma, e se sabe como essência, – mas não como a *essência imediatamente essente*; não a vontade como governo revolucionário, ou como anarquia que se esforça por estabelecer a anarquia; nem a si mesma como centro dessa facção ou da oposta. Mas a *vontade universal* é o seu *puro saber e querer*, e a *consciência* é a vontade universal, como este saber e querer. Aqui ela não se perde a si mesma, pois o puro saber e querer são muito mais ela mesma que o ponto atômico da consciência. Portanto, ela é a interação do puro saber consigo mesmo; o *puro saber* como *essência* é a vontade universal, mas essa essência é o puro saber, simplesmente.

Assim, a consciência-de-si é o puro saber da essência como do puro saber. Além disso, como *Si singular*, é somente a forma do sujeito ou do agir efetivo, que é conhecida por ela como *forma*. Do mesmo modo, para ela, a efetividade *objetiva*, o *ser*, é pura e simplesmente a forma carente-de-consciência, pois essa efetividade seria o não conhecido; ora, esse puro saber sabe o saber como a essência.

595 [*Die absolute Freiheit*] A liberdade absoluta conciliou assim a oposição entre a vontade universal e a singular, consigo mesma; o espírito alienado de si, levado até o cúmulo de sua oposição, em que são ainda diferentes o puro querer e o puro querente, reduz tal oposição a uma forma transparente, e nela encontra-se a si mesmo.

Como o reino do mundo efetivo passa ao reino da fé e da inteligência, assim também a liberdade absoluta passa de sua efetividade que a si mesma se destrói, para uma outra terra do espírito consciente-de-si; e ali, nessa inefetividade, ela tem o valor de verdadeiro. No pensamento do verdadeiro o espírito se reconforta, na medida em que o *espírito é pensamento*, e pensamento permanece; e sabe que esse ser, encerrado na consciência-de-si, é a essência perfeita e completa. Surgiu a nova figura do *espírito moral*.

- C -

O ESPÍRITO CERTO DE SI MESMO A MORALIDADE

596 [*Die sittliche Welt*] O mundo ético mostrava, como seu destino e sua verdade, o espírito que nele só tinha partido, – o Si singular. Já aquela *pessoa do direito* tem sua substância e seu

conteúdo fora dela. O movimento do mundo da cultura e da fé suprassume essa abstração da pessoa, e por meio da completa alienação, por meio da suprema abstração a substância se torna, para o Si do espírito, primeiro a *vontade universal*, e finalmente sua propriedade. Parece assim que afinal o saber se tornou aqui perfeitamente igual à sua verdade, já que essa verdade é esse saber mesmo, e desvaneceu toda a oposição dos dois lados. Na verdade, [isso se deu] não para nós ou em si, mas para a própria consciência-de-si. É que a consciência-de-si obteve o domínio sobre a oposição da consciência mesma. Essa repousa na oposição entre a certeza de si mesma e o objeto, mas agora o objeto para ela mesma é a certeza de si, o saber; assim como a certeza de si mesma, enquanto tal, não tem mais fins próprios, assim também não está mais na determinidade, mas é puro saber.

597 [Das Wissen des] O saber da consciência-de-si é portanto, para ela, a *substância* mesma. Para ela, a substância é em uma unidade indivisível tanto *imediate*, quanto absolutamente *mediatizada*. É *imediate*: como consciência ética, sabe e cumpre ela mesma o dever, e lhe pertence como à sua natureza. Mas não é *caráter* como a consciência ética, que em razão de sua imediatez é um espírito determinado, só pertence a uma das essencialidades éticas, e tem o lado de não saber. É *mediação absoluta*, como a consciência que se cultiva e a consciência crente; pois é essencialmente o movimento do Si: suprassumir a abstração do *ser-aí imediato*, e tornar-se algo universal; mas [isso não se dá] nem por meio da pura alienação e [pelo] dilaceramento de seu Si e da efetividade, nem pela [sua] fuga. Ao contrário, essa consciência está *imediatamente presente* em sua substância, pois ela é seu saber, é a pura certeza intuída de si mesma; e justamente *essa imediatez*, que é sua própria efetividade, é toda a efetividade; porque o imediato é o *ser* mesmo; e enquanto pura imediatez, clarificada pela negatividade absoluta, é o puro *ser*, é o *ser* em geral ou *todo* o *ser*.

598 [Das absolute Wesen] A essência absoluta não se esgota, pois, na determinação de ser a simples *essência* do *pensar*, mas é toda a *efetividade*; e essa efetividade só existe como saber. O que a consciência não soubesse, não teria sentido; nem pode ser um poder para ela. Na sua *vontade* sabedora, recolheu-se toda a objetividade, e [todo o] mundo. É absolutamente livre porque sabe sua liberdade, e precisamente esse saber de sua liberdade é sua substância e fim e conteúdo único.

a - A COSMOVISÃO MORAL

599 [Das Selbstbewusstsein] A consciência-de-si sabe o dever como a essência absoluta. Só está ligada pelo dever, e essa substância é sua própria consciência pura, para a qual o dever não pode assumir a forma de algo estranho. Mas encerrada desse modo em si mesma, a consciência-de-si moral ainda não é posta nem considerada como *consciência*. O objeto [ainda] é o saber imediato; e tão puramente penetrado pelo Si, não é objeto. Mas [sendo] essencialmente a mediação e negatividade, essa consciência-de-si tem em seu conceito a relação para com um *ser-outro*, e é consciência. Para ela esse *ser-outro*, de um lado, é uma efetividade completamente *privada-de-significação*, pois o dever constitui seu único e essencial fim e objeto. Mas, porque essa consciência está tão perfeitamente encerrada em si mesma, comporta-se, em relação a esse *ser-outro*, de modo perfeitamente livre e indiferente; e de outro lado, o *ser-aí* é por isso um *ser-aí* completamente abandonado pela consciência-de-si, referindo-se igualmente só a si mesmo. Quanto mais livre se torna a consciência-de-si, tanto mais livre também o objeto negativo de sua consciência. Por esse motivo, ele é um mundo perfeito dentro de si, [que chegou] à própria individualidade; é um Todo autônomo de leis peculiares, como também um curso independente e [uma] efetivação livre dessas leis. É uma *natureza* em geral, cujas leis e também o seu agir, só a ela mesma pertencem, como a uma essência que não se preocupa com a consciência-de-si moral, como esta [tampouco] se preocupa com ela.

600 [Von dieser Bestimmung] A partir dessa determinação forma-se uma *cosmovisão moral*, que consiste na *relação* entre o *ser-em-si-e-para-si moral* e o *ser-em-si-e-para-si natural*. Serve de fundamento a essa relação não só a total *indiferença* e *independência* própria da *natureza*, e dos fins e atividade *morais* reciprocamente, mas também, de outra parte, a consciência da exclusiva *essencialidade* do *dever*, e da completa *dependência* e *inessencialidade* da *natureza*. A *cosmovisão moral* contém o desenvolvimento dos momentos que estão presentes nessa relação de pressupostos tão completamente conflitivos.

601 [Zuerst also ist] Assim, primeiro se pressupõe a consciência moral em geral. O *dever*, para ela, vale como *essência*: para ela, que é *efetiva* e *ativa*, e cumpre o *dever* em sua efetividade e [em seu] ato. Mas ao mesmo tempo, para essa consciência moral existe a *liberdade* pressuposta da *natureza*, ou seja, ela *experimenta* que a *natureza* não se importa com lhe dar a consciência da unidade de

sua efetividade com a dela; e assim, talvez a deixe ser feliz, talvez não.

A consciência não-moral, ao contrário, talvez ache casualmente sua efetivação onde a consciência moral só encontra ocasião para o agir, mas não vê que por meio do seu agir possa lhe advir a felicidade da realização e o gozo do desempenho. Por isso encontra, antes, motivo para lamentar-se sobre tal estado da inadequação sua e do ser-aí, e sobre a injustiça que a restringe a ter seu objeto apenas como *puro dever*; e lhe nega ver efetivados esse objeto e a si [mesma].

602 [Das moralische Bewusstsein] A consciência moral não pode renunciar à felicidade, nem descartar de seu fim absoluto esse momento. O fim, enunciado como *puro dever*, implica essencialmente nele que contém esta consciência singular. A convicção individual, e o saber a seu respeito, constituem um momento absoluto da moralidade. Esse momento no fim que se tornou objetivo, no dever cumprido, é a consciência singular que se intui como efetivada; ou seja, é o gozo. O gozo, por isso, reside no conceito da moralidade; de certo, não imediatamente, da moralidade considerada como disposição, [mas] só no conceito de sua efetivação.

Ora, dessa maneira, o gozo também reside nela como disposição, porque a moralidade tende a não permanecer disposição, em oposição ao operar; mas a agir, ou a efetivar-se. O fim como o todo, expresso com a consciência de seus momentos, consiste, pois, em que o dever cumprido seja tanto pura ação moral, quanto individualidade realizada; e que a natureza, como o lado da singularidade, em contraste como o fim abstrato, seja um com o fim. Por necessária que seja a experiência da desarmonia dos dois lados – porque a natureza é livre – mesmo assim, só o dever é o essencial; e a natureza, em contraste com ele, é algo carente-de-si. Aquele fim total, que a harmonia constitui, contém em si a efetividade mesma. Ao mesmo tempo, é o pensamento da efetividade. A harmonia da moralidade e da natureza, ou harmonia da moralidade e da felicidade – pois a natureza só é tomada em consideração enquanto a consciência experimenta sua unidade com ela – [essa harmonia] é pensada como algo necessariamente *essente*, ou seja, é postulada. Com efeito, exigir significa que se pensa algo *essente* que ainda não é efetivo: uma necessidade não do conceito como conceito, mas do ser. Contudo, a necessidade é ao mesmo tempo, essencialmente, a relação através do conceito. O ser exigido não pertence assim ao representar da consciência contingente, senão que reside no con-

ceito da moralidade mesma, cujo verdadeiro conteúdo é a *unidade* da consciência *pura* e da consciência *singular*. A essa última compete que essa unidade seja *para ela* como uma efetividade; o que no *conteúdo* do fim é felicidade, mas, na sua *forma*, é ser-aí em geral. Esse ser-aí exigido, ou a unidade dos dois, não é por isso um desejo, ou – considerado como fim – não é um fim cuja obtenção seria ainda incerta, mas é uma exigência da razão; ou seja, é imediata certeza e pressuposição da razão mesma.

603 [*Jene erste Erfahrung*] Aquela primeira experiência e esse postulado não são os únicos, mas abre-se um ciclo inteiro de postulados. É que a natureza não somente é essa modalidade *exterior* totalmente livre, na qual a consciência teria de realizar seu fim, como em um puro objeto. *Nela mesma*, a consciência é essencialmente uma consciência *para a qual* existe esse outro Efetivo livre; quer dizer, ela mesma é algo contingente e natural. Essa natureza – que para a consciência é a sua – é a *sensibilidade*, que na figura do *querer* como *impulsos* e *inclinações* tem para si essencialidade *determinada* própria, ou *fins singulares*; assim é oposta à vontade pura e a seu fim puro. Mas em contraste com essa oposição, [o que é] a essência para a consciência pura é, antes, a relação da sensibilidade com ela: a unidade absoluta da consciência com a sensibilidade. Os dois [termos], o puro pensar e a sensibilidade da consciência, são *em si uma consciência*; e o puro pensar é precisamente aquilo para o qual e no qual existe essa unidade; mas para ela, como consciência, é a oposição de si mesma e dos impulsos.

Nesse conflito entre a razão e a sensibilidade, a essência, para a razão, é que o conflito se resolva; e que emergja, como *resultado*, a unidade dos dois, – que não é a unidade *originária* em que ambos estão em um indivíduo só, mas uma unidade que procede da *conhecida* oposição dos dois. Tal unidade somente é a moralidade *efetiva* porque nela está contida a oposição pela qual o Si é consciência, – ou só agora é efetivo; e de fato, é Si e ao mesmo tempo, [é um] universal. Ou seja, está aí expressa aquela *mediação* que, como vimos, é essencial à moralidade. Como, entre os dois momentos da oposição, a sensibilidade é simplesmente o *ser-outro* ou o negativo – e ao contrário, o puro pensar do dever é a essência da qual nada se pode abandonar – parece que a unidade resultante só pode efetuar-se mediante o suprassumir da sensibilidade. Ora, como ela mesma é um momento desse vir-a-ser – o momento da *efetividade* – assim há que contentar-se por enquanto, no que respeita à unidade, com a expressão de que ‘a sensibilidade é *conforme* à moralidade’.

Essa unidade é igualmente um *ser postulado*; ela não é *aí*, pois o que é *aí* é a consciência, ou a oposição da sensibilidade e da consciência pura. Mas, ao mesmo tempo, não é um *Em-si* como o primeiro postulado, em que a natureza livre constitui um lado, e a sua harmonia com a consciência moral incide, portanto, fora dela. Aqui, ao contrário, a natureza é a que se encontra na consciência mesma; e trata-se aqui da moralidade enquanto tal, de uma harmonia que é a própria do *Si* operante. A consciência tem, pois, de efetuar essa harmonia, e de fazer sempre progressos na moralidade. Mas a *perfeição* dessa harmonia tem de ser *remetida ao infinito*, pois se ela efetivamente ocorresse, a consciência moral se suprimiria.

Com efeito, a *moralidade* só é *consciência* moral enquanto essência negativa, para cujo dever puro a sensibilidade tem apenas uma significação *negativa*, é só '*não-conforme*'. Na harmonia, porém, a *moralidade* desvanece como *consciência* ou [como] sua *efetividade*; assim como na consciência moral ou na efetividade, sua *harmonia* desvanece. A perfeição, portanto, não há que atingi-la efetivamente, mas só há que pensá-la como uma *tarefa absoluta*, isto é, como uma tal que permanece tarefa, pura e simplesmente. No entanto há que pensar, ao mesmo tempo, o conteúdo dessa tarefa como um conteúdo que simplesmente deva *ser*, e que não permaneça tarefa; quer se represente ou não, nessa meta, a consciência totalmente abolida. O que ocorre de fato, não se consegue distinguir nos longes obscuros da infinitude – para onde se deve protelar, por esse motivo, a obtenção da meta.

Deve-se dizer que, a rigor, a representação determinada não deve interessar nem ser procurada, pois isso leva a contradições: uma tarefa que deve permanecer tarefa e, contudo, ser cumprida; uma moralidade que não deve mais ser consciência, não deve mais ser efetiva. Pela consideração de que a moralidade consumada encerra uma contradição, se lesaria a santidade da essencialidade moral, e o dever absoluto pareceria como algo inefetivo.

604 [Das erste Postulat] O primeiro postulado era a harmonia da moralidade e da natureza objetiva, o fim-último do *mundo*; o segundo era a harmonia da moralidade e da vontade sensível, o fim-último da *consciência-de-si* como tal. O primeiro era, pois, a harmonia na forma do *ser-em-si*, o segundo na forma do *ser-para-si*. Mas o que une, como meio termo, esses dois fins-últimos extremos que são pensados, é o movimento do agir *efetivo* mesmo. Esses fins são harmonias cujos momentos em sua diferenciação abstrata não se tornaram ainda objetos; isso acontece na efetividade, em que os dois lados surgem na [sua] consciência própria, cada um como o

outro do outro. Os postulados que assim se originam, como antes só continham harmonias *em si essentes* separadas das harmonias *para si essentes*, agora contêm harmonias *em si e para si essentes*.

605 [Das moralische Bewusstsein] A consciência moral, como *simples saber e querer* do puro dever, refere-se no agir ao objeto oposto à sua simplicidade, à efetividade do *caso multiforme*, e por isso um *relacionamento* moral multiforme. Surgem aqui, segundo o conteúdo, as leis *múltiplas*, em geral; e segundo a forma, as potências contraditórias da consciência-que-sabe e do carente-de-consciência.

Em primeiro lugar, no que se refere aos *múltiplos deveres*, para a consciência moral só tem valor neles o *dever puro*. Os *deveres múltiplos*, como múltiplos, são *determinados*, e por isso, como tais, nada são de sagrado para a consciência moral. Mas ao mesmo tempo, por meio do conceito do *agir*, – que inclui em si uma efetividade multiforme e portanto uma relação moral multiforme, *necessariamente*, esses deveres devem ser considerados como *essentes em si e para si*. Como além disso os deveres só podem existir dentro de uma *consciência* moral, eles subsistem ao mesmo tempo, em uma consciência diversa daquela para a qual só o puro dever, como puro, é em si e para si sagrado.

606 [Es ist also postuliert] Postula-se assim, que seja uma *outra* consciência, que os consagre; ou que os saiba e queira como *deveres*. A primeira consciência contém o *dever puro*, *indiferente* a todo o *conteúdo determinado*; e o *dever* é somente essa indiferença para com o conteúdo. Mas a outra consciência contém a relação igualmente essencial para com o agir e a *necessidade* do conteúdo *determinado*. Como os deveres têm valor para essa consciência como *deveres determinados*, por isso o conteúdo lhe é tão essencial quanto a forma, graças à qual o conteúdo é *dever*. Por conseguinte, essa consciência é uma consciência em que o universal e o particular são simplesmente um; e seu conceito é, assim, o mesmo que o conceito da harmonia da moralidade e da felicidade.

Com efeito, essa oposição exprime igualmente a separação da consciência moral, *igual a si mesma*, e da efetividade, que, como *ser multiforme*, colide com a essência simples do dever. Mas se o primeiro postulado só exprime a harmonia *essente* da moralidade e da natureza, porque ali a natureza é o negativo da consciência-de-si, é o momento do *ser*; – agora, ao contrário, esse *Em-si* é posto essencialmente como consciência, porque agora o *essente* tem a forma do *conteúdo* do *dever*, ou seja, é a *determinidade* no *dever*

determinado. O Em-si, portanto, é a unidade desses momentos que como *essencialidades simples* são essencialidades do pensar e por isso só estão em uma consciência. Essa consciência, de agora em diante, é assim um senhor e soberano do mundo que produz a harmonia da moralidade e da felicidade, e que ao mesmo tempo consagra os deveres como *múltiplos*. Isso significa que, para a consciência do *dever puro*, o dever determinado não pode ser imediatamente sagrado; mas porque, em virtude do agir efetivo – que é um agir determinado – é igualmente *necessário*, então essa necessidade incide fora daquela consciência, em uma outra: que desse modo é a mediadora entre o dever determinado e o dever puro, e a razão de que o dever determinado tenha valor também.

607 [*In der wirklichen*] Entretanto, na ação efetiva a consciência se comporta como este Si, como uma consciência completamente singular: está dirigida à efetividade enquanto tal, e tem-na por fim, pois quer implementá-la. O *dever em geral* recai assim fora dela, em uma outra essência, que é a consciência e o sagrado legislador do *dever puro*. Para a consciência atuante, justamente porque é atuante, tem valor imediatamente o Outro do *dever puro*; assim, esse é conteúdo de uma outra consciência, e só mediatamente – a saber, nessa consciência – é sagrado para a consciência atuante.

608 [*Weil es hiemit*] Por estar estabelecido, desse modo, que o valor do dever, como algo sagrado *em si e para si*, incide fora da consciência efetiva, essa se encontra em geral de um lado, como consciência moral *imperfeita*. Assim como, segundo seu *saber*, ela se conhece como uma consciência cujo saber e convicção são imperfeitos e contingentes, assim também, segundo seu *querer*, se sabe como uma consciência cujos fins estão afetados pela sensibilidade. Portanto, devido a sua indignidade, não pode considerar a felicidade como *necessária*, mas como algo contingente; – e esperá-la somente da graça.

609 [*Ob aber schon*] Embora sua efetividade seja imperfeita, contudo o *dever* vale como a essência para o seu *puro* querer e saber. No conceito, enquanto oposto à realidade, ou no pensar, a consciência moral é, assim, perfeita. Ora, a essência absoluta é precisamente esse [ser] pensado e postulado além da efetividade; é pois o pensamento no qual o saber e querer moralmente imperfeitos contam como perfeitos; e por isso também, ao tomá-los como plenamente válidos, outorga a felicidade conforme a dignidade, quer dizer, conforme o *mérito* que lhes é atribuído.

610 [*Die Weltanschauung*] Nesse ponto, a cosmovisão moral está consumada. De fato, no conceito da consciência-de-si moral estão postos em *uma* unidade os dois lados, dever puro e efetividade; e por isso, um como o outro, não como essente em si e para si, mas como *momento* ou como suprassumido. Isso vem-a-ser para a consciência na última parte da cosmovisão moral, a saber, a consciência põe o dever puro em uma outra essência, diversa do que ela mesma é; quer dizer, põe-no, de uma parte, como algo *representado*, e de outra parte como algo que não tem valor em si e para si; ao contrário, o não-moral [é que] antes é valorizado como perfeito. Do mesmo modo, ela se põe a si mesma como uma consciência cuja efetividade – que não é conforme ao dever – é suprassumida; e como *suprassumiça*, ou na *representação* da essência absoluta, já não contradiz a moralidade.

611 [*Für das moralische*] Todavia, para a consciência moral mesma, sua cosmovisão moral não tem a significação de que a consciência desenvolva nessa última seu próprio conceito, e o converta em objeto para si. Não tem consciência nem dessa oposição segundo a forma, nem também da oposição segundo o conteúdo. Não correlaciona nem compara os termos dessa oposição, mas avança em seu desenvolvimento, sem ser o *conceito* que mantém unidos os momentos. Pois a consciência moral só sabe a *pura essência*, ou o objeto, na medida em que é *dever*, na medida em que é objeto *abstrato* de sua consciência pura, como puro saber ou como si mesma. Comporta-se assim só pensando, [e] não conceituando. Por isso ainda não lhe é transparente o objeto de sua consciência *efetiva*; ainda não é o conceito absoluto, o único que compreende o *ser-outro* como tal, ou que compreende seu contrário absoluto como a si mesmo.

Para a consciência moral, sua efetividade própria, assim como toda a efetividade objetiva, na verdade conta como o *inessencial*; mas sua liberdade é a liberdade do puro pensar, e ao mesmo tempo, em contraposição com ela, surgiu a natureza como algo igualmente livre. Como na consciência moral estão da mesma maneira as duas coisas, – a *liberdade do ser* e a inclusão desse ser na consciência, seu objeto vem-a-ser como um objeto *essente*, que *ao mesmo tempo* é apenas *pensado*. Na última parte de sua cosmovisão, o conteúdo é essencialmente posto de modo que seu *ser* é um *ser representado*, e essa união do ser e do pensamento é enunciada como o que ela é de fato: [como] o *representar*.

612 [*Indem das moralische*] Considerando a cosmovisão moral de modo que essa modalidade objetiva não seja outra coisa

que o conceito da própria consciência-de-si moral, que ela faz objetivo para si, resulta uma nova figura de sua apresentação mediante essa consciência sobre a forma de sua origem. Com efeito, o primeiro [ponto] donde se parte, é a *efetiva consciência-de-si moral*, ou seja, que *há uma consciência moral*. Pois o conceito põe a consciência moral na determinação de que para ela, em geral, toda a efetividade só tem essência na medida em que é conforme ao dever, e [o conceito] põe essa essência como saber, isto é, em unidade imediata com o Si efetivo; por isso, essa unidade é ela mesma efetiva, é uma efetiva consciência moral.

Agora como consciência, ela se representa seu conteúdo como objeto, quer dizer, como *fim-último do mundo*, como harmonia da moralidade e de toda a efetividade. Mas, enquanto representa essa unidade como *objeto*, e ainda não é o conceito que tem poder sobre o objeto como tal, para ela essa unidade é um Negativo da consciência-de-si, ou seja, recai fora dela, como um além de sua efetividade; mas ao mesmo tempo como um além que é *também* como *essente*, embora somente pensado.

613 [*Was ihm, das als*] O que lhe resta, pois, a essa consciência-de-si que como tal é um *Outro* que seu objeto, é a não-harmonia de sua consciência-do-dever com a efetividade: e na verdade, com sua própria efetividade. Por isso a proposição agora se enuncia assim: '*não há consciência-de-si efetiva moralmente perfeita*'. Ora, como o moral em geral só é enquanto perfeito, pois o *dever* é o *puro Em-si* sem mescla, e a moralidade consiste somente na adequação com esse Puro; – logo, essa segunda proposição significa em geral que *não existe o moralmente efetivo*.

614 [*Indem es aber*] Mas como, em terceiro lugar, a consciência moral é um Si, então é *em si* a unidade do dever e da efetividade; essa unidade portanto se lhe torna objeto, como a moralidade perfeita; – mas como um *além* de sua efetividade que, não obstante, deve ser efetivo.

615 [*In diesem Ziele*] Nessa meta [final] da unidade sintética das duas primeiras proposições, tanto a efetividade consciente-de-si quanto o *dever* são postos somente como momentos suprassumidos; pois nenhum é singular. Mas eles, em cuja determinação essencial está serem *livres um do outro*, assim na unidade não são mais livres um do outro: cada um é, portanto, suprassumido. Por isso, segundo o conteúdo, tornam-se, como tais, objeto em que cada um *vale pelo outro*; e segundo a forma [isso se dá] de modo que essa permuta dos mesmos, ao mesmo tempo, é só *representada*. Em

outros termos: o que é *efetivamente não* moral, por ser igualmente puro pensar e elevado sobre sua efetividade, contudo na representação é moral, e aceito como plenamente válido. Portanto a primeira proposição 'que há uma consciência moral' é restabelecida, mas unida com uma segunda, 'que não há consciência moral'; quer dizer, há uma, mas só na representação. Ou seja: não há consciência moral, na verdade; mas, por uma outra consciência, se faz contar como se fosse.

b - A DISTORÇÃO

616 [In der moralischen] Na cosmovisão moral nós vemos, de uma parte, a consciência *mesma criar* seu objeto *conscientemente*; vemos que ela nem encontra seu objeto como algo estranho, nem tampouco o objeto vem-a-ser para ela de modo inconsciente. Ao contrário, a consciência procede em toda a parte segundo um fundamento, a partir do qual se põe a *essência objetiva*. Sabe a essência, pois, como a si mesma, porque se sabe como o [princípio] *ativo* que a produz. Por isso parece chegar aqui à sua quietude e satisfação que só pode encontrar onde não precisa mais ir além de seu objeto, porque o objeto não vai mais além dela. Mas, por outro lado, a consciência mesma antes põe o objeto *fora de si*, como um além de si. Porém esse em-si-e-para-si-essente é igualmente posto como um ser que não é livre da consciência-de-si, mas [que existe] em função dela e por meio dela.

617 [Die moralische Weltanschauung] Portanto, a cosmovisão moral não é, de fato, outra coisa que o aprimoramento dessa contradição fundamental em seus diversos aspectos; para usar uma expressão kantiana, que aqui se ajusta ao máximo, é 'um ninho inteiro' de contradições carentes-de-pensamento. A consciência se comporta assim nesse desenvolvimento: fixa um momento e daí passa imediatamente a outro, e suprassume o primeiro; mal porém acaba de *estabelecer* esse segundo, *também* o *distorce* de novo e faz, antes, o contrário ser a essência.

Ao mesmo tempo, a consciência é *também* consciente de sua contradição e [de seu] *distorcer*, pois passa de um momento *imediatamente*, em *relação com esse momento mesmo*, ao oposto; porque um momento não tem realidade para ela, põe precisamente esse momento como *real*, ou, o que é mesmo: para afirmar um momento como em si essente, afirma o oposto como o momento em-si-essente. Com isso, confessa que de fato não toma a sério

nenhum deles. É o que vamos ver mais de perto nos momentos desse movimento desvairado.

618 [*Lassen wir die*] Deixemos de lado, por ora, a hipótese de que há uma consciência moral efetiva, pois essa hipótese não se faz imediatamente em relação com algo precedente. Voltemo-nos para a harmonia da moralidade e da natureza, – o primeiro postulado. A harmonia deve ser *em si* [e] não para a consciência efetiva, não [deve ser] presente; ao contrário, a presença é antes apenas a contradição das duas, [natureza e moralidade]. Na presença, a *moralidade* se toma como *dada*, e a efetividade é posta de tal modo que não esteja em harmonia com ela. Mas a consciência moral *efetiva* é uma consciência *atuante*: nisso consiste justamente a efetividade de sua moralidade. Contudo, no *operar* mesmo, aquela posição é imediatamente distorcida; pois o *operar* não é outra coisa que a efetivação do fim moral interior, não é outra coisa que a produção de uma efetividade *determinada* através do fim; ou a harmonia entre o fim moral e a efetividade mesma.

Ao mesmo tempo, o desempenho da ação é para a consciência; é a *presença* dessa unidade da efetividade e do fim. E porque, na ação consumada, a consciência se efetiva como esse Singular, ou intui o ser-aí retornado a si – e nisso consiste o gozo – [segue-se] que na efetividade do fim moral está também contida, ao mesmo tempo, aquela forma de efetividade que se denomina gozo e felicidade. Assim, o agir desempenha de fato, imediatamente, o que era proposto [como] não tendo lugar, e [que] deveria ser apenas um postulado, só [um] além. Logo, a consciência exprime, através do ato, que não toma a sério o postular, já que o sentido do agir consiste, antes, em fazer aceder à presença o que não deveria estar na presença. E como a harmonia é postulada por motivo do agir – o que por meio do agir deve tornar-se *efetivo*, tem de ser *em si*, aliás a efetividade não seria possível – então a conexão do agir e do postulado é constituída de modo que por motivo do agir – isto é, da harmonia *efetiva* do fim e da efetividade – essa harmonia é posta como *não efetiva*, como *além*.

619 [*Indem gehandelt wird*] Quando se age, portanto, não se toma a sério a *inadequação* entre o fim e a efetividade em geral; pelo contrário, o *agir* mesmo parece ser coisa séria. Mas de fato, a ação efetiva é só a ação da consciência *singular*; assim ela mesma é apenas algo de singular, e a obra, contingente. No entanto, o fim da razão, como fim universal que tudo abrange, não é nada menos que o mundo inteiro: um fim-último que vai muito além do conteúdo dessa ação singular, e por isso em geral deve colocar-se além e acima

de toda a ação efetiva. Porque se deve executar o bem-maior universal, nada de bom se faz. Mas de fato, a nulidade do agir efetivo e a realidade só do fim total – que agora são propostos – são também distorcidos novamente por todos os lados.

A ação moral não é algo de contingente e limitado, pois tem o *dever* puro por sua essência. Esse dever constitui o único fim total, e a ação portanto, como efetivação sua, é a implementação do fim total absoluto, a despeito de qualquer limitação do conteúdo. Em outras palavras: se a efetividade for tomada, por sua vez, como natureza que tem suas leis próprias, e é oposta ao dever puro, de modo que o dever não pode assim realizar nela sua lei, [então] – enquanto o dever como tal é a essência – de fato não se trata do cumprimento do dever puro, que é o fim total; pois o cumprimento teria antes por fim não o dever puro mas o seu oposto: a efetividade. Mas [a proposição de] que ‘não se trata da efetividade’, é por sua vez distorcida; porque, segundo o conceito do agir moral, o dever puro é essencialmente consciência ativa. Assim, de toda maneira, deve-se agir: o dever absoluto deve ser expresso na natureza inteira, e a lei-moral tornar-se lei-natural.

620 [Lassen wir also] Admitamos, pois, que esse bem supremo vale como a essência; então é a consciência que não leva a sério a moralidade em geral. Com efeito, nesse bem supremo a natureza não tem uma outra lei da que tem a moralidade. Com isso é excluída a ação moral mesma, pois o agir só é na hipótese de um Negativo a ser supprassumido por meio da ação. Ora, se a natureza é [já] conforme à lei ética, essa lei seria violada pelo agir, pelo supprassumir do essente.

Assim, na hipótese acima, admite-se como essencial uma situação em que o agir moral é supérfluo, e não encontra absolutamente lugar. O postulado da harmonia entre a moralidade e a efetividade – uma harmonia que é posta pelo conceito do agir moral, [que consiste] em levar a acordo os dois termos – segundo esse aspecto também se exprime assim: ‘porque o agir moral é o fim absoluto, o fim absoluto é que não se dê de modo algum o agir moral’.

621 [Stellen wir diese] Confrontando esses momentos, através dos quais a consciência se deslocava em sua representação moral, é claro que a consciência supprassume cada um de novo em seu contrário. Ela parte de que para ela a moralidade e a efetividade não se harmonizam. Mas a consciência não toma isso a sério, porque na ação existe para ela a presença dessa harmonia. Mas também

não leva a sério esse agir, por ser algo de singular; enquanto ela tem um fim tão alto, o bem supremo. De novo, porém, isso é apenas uma distorção da Coisa, porque assim estariam excluídos todo o agir e toda a moralidade. Ou seja: a consciência não leva propriamente a sério o agir moral, senão que o mais desejável, o absoluto, é que o bem supremo seja levado a termo, e o agir moral seja supérfluo.

622 [Von diesem Resultate] A partir desse resultado, a consciência moral deve deslocar-se mais em seu movimento contraditório, e distorcer de novo necessariamente o *suprimir* do operar moral. A moralidade é o Em-si; e para que ela tenha lugar, o fim último do mundo pode não ser levado a termo, mas a consciência moral deve ser *para si* e encontrar uma natureza que lhe seja *oposta*. Ora, a consciência moral deve ser cabalmente realizada nela mesma. Isso conduz ao segundo postulado, da harmonia de si [mesmo] e da natureza que está na consciência imediatamente, – a sensibilidade.

A consciência-de-si moral estabelece seu fim como puro, como independente dos impulsos e inclinações, a ponto de ter eliminado dentro de si os fins da sensibilidade. Mas ela distorce mais uma vez essa proposta supressão da essência sensível. A consciência-de-si opera: leva seu fim à efetividade; e a sensibilidade consciente-de-si, que deveria ser suprimida, é justamente esse meio-termo entre a pura consciência e a efetividade: – é o instrumento, ou o órgão, da consciência pura para a sua efetivação, e o que se chamou impulso, tendência. Portanto não leva a sério o suprimir das inclinações e impulsos, pois precisamente eles [é que] são a *consciência-de-si que se efetiva*. Mas tampouco devem ser *reprimidos*, e sim apenas ser conformes à razão. Aliás, lhe são conformes, pois o agir moral não é outra coisa que a consciência que se efetiva, e que assim dá a si própria a figura de um impulso: quer dizer, é imediatamente a harmonia presente do impulso e da moralidade.

De fato, porém, o impulso não é só essa figura vazia que pudesse ter em si uma outra mola que o próprio impulso, e ser impelido por ela. Pois a sensibilidade é uma natureza, que tem em si mesma suas próprias leis e molas de arranque, e por isso não pode a moralidade levar a sério isso de ser a mola impulsionadora dos impulsos, o ângulo de inclinação das inclinações. Com efeito, como elas têm sua própria determinidade fixa, e seu conteúdo peculiar, seria antes a consciência, à qual deveriam conformar-se, [que seria] conforme a elas: uma conformidade que a consciência-de-si moral se proíbe. Assim, a harmonia dos dois [termos] é apenas em si e postulada.

Na ação moral foi, há pouco, estabelecida a harmonia *presente* da moralidade e da sensibilidade, – mas *agora* isso é distorcido: a harmonia se encontra além da consciência em uns longes nebulosos onde nada mais se pode distinguir nem conceber com exatidão, já que não teve êxito o conceituar dessa unidade que nós tentamos há pouco. Mas no Em-si dessa harmonia, a consciência em geral renuncia a si mesma. Esse Em-si é sua perfeição moral, em que cessou o conflito entre a moralidade e a sensibilidade, e em que a sensibilidade se conformou com a moralidade de uma maneira que não se pode compreender.

Por isso, essa perfeição é de novo somente uma distorção da Coisa, pelo motivo de que, de fato, a *moralidade* nela renunciaria, antes, a si mesma: pois ela é apenas consciência do fim absoluto como *puro*, portanto em *oposição* a todos os outros fins. Igualmente, a moralidade é a *atividade* desse fim puro, enquanto é consciente de se elevar acima da sensibilidade, e consciente da intromissão da sensibilidade, e de sua oposição e luta contra ela. A consciência mesma declara imediatamente que não leva a sério a perfeição moral, ao deslocá-la para a *infinitude*; isto é, ao afirmar que a perfeição nunca é perfeita.

623 [*Vielmehr ist ihm*] Assim, o que é válido para a consciência é, antes, somente esse estado-intermédio da imperfeição; um estado que, não obstante, deve ser pelo menos um *progredir* para a perfeição. Mas também não pode ser isso, pois um progredir na moralidade seria antes um avançar para a sua ruína. A meta seria, pois, o nada antes mencionado; ou o suprimir da moralidade e da consciência mesma. Ora, aproximar-se sempre mais e mais do nada significa *diminuir*. Além disso, em geral, tanto *progredir* como *diminuir* suporiam diferenças de *grandeza* na moralidade; ora, de tais diferenças não se poderia falar na moralidade. Nela, enquanto consciência para a qual o fim moral é o *dever puro*, não há que pensar em uma diversidade em geral, e muito menos nas diversidades superficiais da grandeza: só há *uma* virtude, só *um* dever puro, só *uma* moralidade.

624 [*Indem es also*] Como portanto não toma a sério a perfeição moral, mas antes o estado-intermédio – isso é, como acima discutimos, a não-moralidade, – assim retornamos de um outro lado ao conteúdo do primeiro postulado. É que não se vê como se poderia exigir para essa consciência moral a felicidade por causa de seu *merecimento*. Ela é consciente de sua imperfeição, e portanto não pode de fato exigir a felicidade como mérito, nem como algo de que fosse digna; mas somente esperá-la de uma livre graça. Quer

dizer: pode ansiar pela felicidade como *tal*, em si e para si, mas não pode esperá-la com base no motivo absoluto do mérito, e sim esperá-la por sorte ou arbítrio. A não-moralidade aqui exprime exatamente o que ela é: que não se trata da moralidade, mas da felicidade em si e para si, sem referência à moralidade.

625 [Durch diese zweite] Por esse segundo lado da cosmovisão moral, exclui-se também a outra afirmação do primeiro [lado] em que se pressupunha a desarmonia entre a moralidade e a felicidade. É que se pretende ter sido efetuada a experiência de que neste [mundo] presente muitas vezes as coisas vão mal para o [indivíduo] moral, e ao contrário, com freqüência vão bem para o imoral. Contudo, o estado-intermédio da moralidade imperfeita, que se apresentou como o essencial, mostra claramente que essa percepção e pretendida experiência é apenas uma distorção da Coisa. Com efeito, já que a moralidade é incompleta, – isto é, a moralidade de fato não é – que pode ser na experiência [o sentido] de que as coisas lhe vão mal?

Como ao mesmo tempo se patenteou tratar-se da felicidade em si e para si, é evidente que no julgamento de que tudo vai bem para o [indivíduo] imoral não se supunha que houvesse aqui uma injustiça. A designação de um indivíduo como um indivíduo imoral, já que a moralidade em geral é imperfeita, está *em si* excluída; tem pois só um fundamento arbitrário. Por isso, o sentido e conteúdo do juízo da experiência é apenas este: que a felicidade em si e para si não deveria caber a certa gente; quer dizer, é a *inveja* que se cobre com o manto da moralidade. Mas a razão pela qual a felicidade, assim chamada, deva ser concedida a outros, é a boa amizade, que a eles e a si mesma *concede e deseja* essa graça, isso é, essa sorte.

626 [Die Moralität also] Na consciência moral, portanto, a moralidade é imperfeita: é isso que agora se estabelece. Ora a essência da moralidade é ser somente o *puro perfeito*; por isso a moralidade imperfeita é impura, ou seja, ela é imoralidade. A moralidade mesma está assim em uma essência outra que na consciência efetiva: é ela um sagrado legislador moral. A moralidade *imperfeita* na consciência, que é o fundamento desse postular, tem *antes de tudo* a significação de que a moralidade enquanto é posta na consciência como *efetiva*, está na relação com um *Outro*, – com um ser-aí; assim recebe nela o ser-outro ou a diferença, donde nasce uma múltipla diversidade de mandamentos morais. Mas ao mesmo tempo, a consciência-de-si moral tem esses *múltiplos* deveres por inessenciais, pois só se trata de *um* dever puro, e *para* ela os outros enquanto são *deveres determinados* não tem verdade alguma.

Assim só podem ter sua verdade em um Outro; e, por meio de um sagrado legislador, são sagrados, – o que não são para a consciência moral.

Mas, novamente, isso é apenas uma distorção da Coisa. Com efeito, a consciência-de-si moral é, para si, o absoluto; e dever é pura e simplesmente o que *ela sabe* como dever. Ora, ela só sabe como dever o dever puro: o que não lhe é sagrado, não é sagrado em si; e o que em si não é sagrado, não pode ser consagrado pela essência sagrada. Por isso, para a consciência moral, também em geral não é sério fazer que algo seja consagrado *por uma outra* consciência que não seja ela; pois para ela só é sagrado simplesmente, o que é sagrado *por ela e nela mesma*. Assim tampouco é sério [dizer] que essa outra essência seja uma essência sagrada, porque nela deveria chegar à essencialidade o que para a consciência moral – isto é, em si – não tem essencialidade.

627 [Wenn das heilige] Se a essência sagrada fosse postulada de modo que nela tivesse sua validade o dever não como dever puro, mas como uma multiplicidade de deveres *determinados*, seria preciso distorcê-la de novo, e a outra essência só seria sagrada na medida em que nela só tivesse validade o *dever puro*. De fato, o dever puro também só tem validade em uma outra essência, não na consciência moral. Embora pareça que nela só vale a moralidade pura, contudo deve-se pôr de outro modo a consciência moral, pois é, ao mesmo tempo, consciência natural. A moralidade está nela afetada e condicionada pela sensibilidade; assim, não é em si e para si, mas uma contingência da *vontade* livre. No entanto é nela, como *vontade* pura, uma contingência do *saber*; portanto, *em si e para si* a moralidade está em uma outra essência.

628 [Dieses Wesen ist] Assim essa essência é aqui a moralidade puramente perfeita, já que a moralidade não está nela em relação com a natureza e a sensibilidade. Só a *realidade* do dever puro é sua *efetivação* na natureza e na sensibilidade. A consciência moral coloca sua imperfeição no fato de ter nela a moralidade uma relação *positiva* com a natureza e a sensibilidade, já que para a consciência moral conta, como um momento essencial da moralidade, que tenha com elas uma relação única e exclusivamente *negativa*. Ao contrário, a pura essência moral, porque está acima do conflito com a natureza e sensibilidade, não está em uma relação *negativa* para com elas. De fato, só lhe resta assim a relação *positiva* com a natureza e sensibilidade, isto é, justamente aquilo que há pouco contava como o imperfeito, como o imoral.

Entretanto, a *moralidade pura*, de todo separada da efetividade, a ponto de não ter mais nenhuma relação positiva com ela, seria uma abstração carente-de-consciência e inefetiva, na qual estaria pura e simplesmente abolido o conceito da moralidade: o de ser o pensar do dever puro, e uma vontade e agir. Essa essência, tão puramente moral, é portanto novamente uma distorção da Coisa, e deve-se rejeitar.

629 [In *diesem rein*] Contudo, nessa essência puramente moral, aproximam-se os momentos da contradição, em que vagueia esse representar sintético; e os '*também*' opostos, que esse representar – sem compatibilizar esses seus pensamentos – faz que se sucedam uns aos outros. Faz um contrário ser sempre substituído pelo outro, a tal ponto que a consciência deve aqui abandonar sua cosmovisão moral e refluir para dentro de si mesma.

630 [Es *erkennt seine*] A consciência moral conhece portanto sua moralidade como não perfeita, porque está afetada de uma sensibilidade e natureza que lhe é oposta; que, por um lado, turva a moralidade mesma como tal, e, de outro lado, faz surgir uma multidão de deveres. Por eles, no caso concreto do agir efetivo, a consciência cai em perplexidade, pois cada caso é a concreção de muitas relações morais; como um objeto da percepção em geral é uma coisa de muitas propriedades. Ora, enquanto o *dever determinado* é fim, tem um conteúdo, – e seu *conteúdo* é uma parte do fim, e a moralidade não é pura. Logo, a moralidade tem sua *realidade* em uma outra essência. Mas essa realidade não significa outra coisa senão que a moralidade aqui seja *em si e para si*: *para si*, isto é, que a moralidade seja uma *consciência*; *em si*, isto é, que tenha *ser-aí e efetividade*.

Naquela primeira consciência imperfeita, a moralidade não se realizava; ali ela era o *Em-si*, no sentido de uma *coisa-de-pensamento*, por se achar associada com a natureza e a sensibilidade, com a efetividade do ser e da consciência, efetividade que constituía seu conteúdo; ora, natureza e sensibilidade são o moralmente nulo. Na segunda consciência, a moralidade está presente como *perfeita*, e não como uma *coisa-de-pensamento* irrealizada. Mas essa perfeição consiste, precisamente, em que a moralidade em uma *consciência* tenha *efetividade*, assim como *efetividade livre*, *ser-aí em geral*; – que não seja o vazio, mas o repleto, o cheio-de-conteúdo. Isso significa que a perfeição da moralidade [agora] está posta em que esteja presente nela, e dentro dela, o que há pouco era determinado como o moralmente nulo. A moralidade deve, a um tempo, só ter valor exclusivamente como inefetiva *coisa-de-pensamento* da

pura abstração; mas igualmente não deve ter valor dessa maneira. Sua verdade deve consistir em ser oposta à efetividade, e totalmente livre dela e vazia; e ali, de novo, ser efetividade.

631 [Der Synkretismus dieser] O sincretismo dessas contradições, que está analisado na cosmovisão moral, colapsa dentro de si; porquanto a distinção em que repousa – pela qual algo necessariamente deveria ser pensado e posto, e não obstante seria ao mesmo tempo inessencial, – torna-se uma distinção que já não reside sequer nas palavras. No fim, o que se põe como algo diferente, seja como o nulo, seja como o real, é uma só e a mesma coisa: o ser-aí e a efetividade. E o que deve ser absolutamente só como o *além* do ser efetivo e da consciência – e também estar só na consciência, e como um além ser o nulo – é o *dever* puro, e o saber do *dever* como da *essência*. A consciência que faz essa distinção – que não é distinção – e declara que a efetividade é ao mesmo tempo o nulo e o real, e que a moralidade pura é tanto a verdadeira *essência* como algo *carente-de-essência*, [agora] exprime juntos os pensamentos que antes separava. Ela mesma proclama que não toma a sério essa determinação e dissociação dos momentos do *Si* e do *Em-si*, mas que antes guarda encerrado no *Si* da consciência-de-si o que enuncia como o *essente* absoluto fora da consciência; e o que enuncia como absolutamente *pensado* ou *Em-si* absoluto, justamente por isso o toma como algo que não tem verdade.

Para a consciência *vem-a-ser* [claro] que o dissociar desses momentos é uma distorção; e que seria uma *hipocrisia* se ela, apesar disso, persistisse. Contudo, como pura consciência-de-si moral, recua com horror para dentro de si, [fugindo] desse desacordo de seu *representar* com aquilo que é sua *essência*; dessa inverdade, que enuncia como verdadeiro o que para ela conta como não-verdadeiro. É a '*boa-consciência*' pura [Gewissen] que repudia uma tal representação moral do mundo: é, *dentro de si mesmo*, o espírito simples, certo de si, que sem a mediação daquelas representações opera de modo imediato conscienciosamente, e tem sua verdade nessa imediatez.

Mas se esse mundo da distorção não é outra coisa que o desenvolvimento da consciência-de-si moral em seus momentos, e por isso é sua *realidade*, ela não vai tornar-se, segundo sua *essência*, nada diverso pelo fato de seu retornar a si; seu retornar a si é antes somente sua *consciência alcançada* de que sua verdade é uma pretensa verdade. A consciência *deveria* ainda sempre *fazê-la* passar por sua verdade, já que tem de se expressar e apresentar como representação objetiva; mas *saberia* que é uma distorção apenas.

Por isso, de fato, a hipocrisia e aquele *repudiar* de tal distorção já seria a primeira exteriorização da hipocrisia.

c - A BOA CONSCIÊNCIA A BELA ALMA, O MAL E O SEU PERDÃO

632 [Die Antinomie der] A antinomia da cosmovisão moral – de que há uma consciência moral, e de que não há; ou de que a vigência do dever está além da consciência, e inversamente, que só nela tem lugar, – essa antinomia se condensava na representação de que a consciência não-moral vale por consciência moral, seu saber e querer contingentes são aceitos como ponderáveis, e a felicidade é concedida à consciência por [uma] graça. Essa representação que a si mesma contradiz, a consciência-de-si moral não a tomava sobre si, mas a transferia para uma outra essência que ela. Mas esse transpor-para-fora de si mesma, daquilo que deve pensar como necessário, é tanto a contradição segundo a forma, quanto a primeira é a contradição segundo o conteúdo.

Entretanto, porque o que se manifesta como contraditório – e em cuja separação e dissolução reiterada se debate a cosmovisão moral – é em si exatamente o mesmo, a saber, o dever puro como o *puro saber* não é outra coisa que o Si da consciência, e o Si da consciência é o *ser* e [a] *efetividade*. Igualmente, o que deve ser além da consciência *efetiva*, não é outra coisa que o puro pensar; é assim, de fato, o Si. Desse modo, *para nós* ou *em si*, a consciência-de-si retorna a si, e sabe como a si mesma aquela essência na qual o *efetivo* é ao mesmo tempo *saber puro* e *dever puro*. A consciência é para si mesma o que é plenamente-válido em sua contingência, o que sabe sua singularidade como puro saber e agir, como a verdadeira efetividade e harmonia.

633 [Dies Selbst des] Esse Si da boa-consciência, o espírito imediatamente certo de si mesmo como da verdade absoluta e do ser, é o terceiro Si, que para nós veio-a-ser [a partir] do terceiro mundo do espírito. Deve ser comparado brevemente com os anteriores.

[1º] – A totalidade ou efetividade, que se apresenta como a verdade do mundo ético, é o Si da *pessoa*. Seu ser-aí é o *ser-reconhecido*. Como a pessoa é o Si vazio-de-substância, esse seu ser-aí é igualmente a efetividade abstrata: a pessoa *vale* e de certo, imediatamente; o Si é o ponto que repousa imediatamente no elemento do seu ser. Não se separa de sua universalidade; por isso,

a universalidade e o Si não estão mutuamente em movimento e relação. No Si, o universal está sem diferenciação: nem é conteúdo do Si, nem é o Si preenchido por si mesmo.

[2°] – O segundo Si é o mundo da cultura, chegado à sua verdade, ou o espírito da cisão restituído a si mesmo: a liberdade absoluta. Nesse Si dissocia-se aquela primeira unidade imediata da singularidade e da universalidade. O universal, que igualmente permanece essência puramente espiritual – o ser-reconhecido, ou universal vontade e saber – é objeto e conteúdo do Si e sua efetividade universal. Contudo, ele não tem a forma do ser-aí [que está] livre do Si. Nesse Si, o universal não chega, pois, a nenhuma implementação e a nenhum conteúdo positivo; não chega a mundo algum.

[3°] – A consciência-de-si moral deixa livre certamente sua universalidade, de modo a tornar-se uma natureza própria, e igualmente a retém dentro de si como suprassumida. Mas ela é somente o jogo distorcido da alternância dessas duas determinações. [É] como boa-consciência [que] tem primeiro em sua certeza-de-si mesma o conteúdo para o dever anteriormente vazio, assim como para o direito vazio e [para] a vazia vontade universal; e como essa certeza-de-si é igualmente o imediato, [nela, a consciência-de-si moral tem] o ser-aí mesmo.

634 [Zu dieser seiner] Chegada pois a essa sua verdade, a consciência-de-si moral abandona, ou melhor, suprassume dentro de si mesma, a separação donde nascera a distorção: a separação do em-si e do Si, do dever puro como puro fim, e da efetividade como uma natureza e sensibilidade oposta ao puro fim. Retornada desse modo a si mesma, é o espírito moral concreto, que na consciência do dever puro não adota para si um padrão-de-medida vazio, que fosse oposto à consciência efetiva. Ao contrário: o dever puro, tanto como a natureza a ele oposta, são momentos suprassumidos. O espírito moral é, em unidade imediata, essência moral que-se-efetiva; e a ação é figura moral imediatamente concreta.

635 [Es ist ein Fall] Seja dado um caso do agir: trata-se de uma efetividade objetiva para a consciência que-sabe. Esta, como boa-consciência, conhece o caso de uma maneira concreta imediata; e ao mesmo tempo o caso é só como ela o sabe. Contingente é o saber, na medida em que é um outro que o objeto; mas o espírito certo de si mesmo não é mais um tal saber contingente, nem o produzir de pensamentos dentro de si, dos quais seria diferente a efetividade. Ao contrário: como foi suprassumida a separação do

Em-si e do *Si*, o caso, na *certeza* sensível do saber, é imediatamente como é *em si* e só é *em si* como é nesse saber.

O agir como efetivação é, por isso, a forma pura da vontade: a simples conversão da efetividade – como um caso *essente* – em uma efetividade *efetuada*, [getane] e do simples modo do saber *objetivo*, no modo do saber da *efetividade* como algo produzido pela consciência. Assim como a *certeza* sensível é imediatamente assumida – ou melhor, convertida – no *Em-si* do espírito, assim também essa conversão é simples e não-mediatizada: [é] uma passagem através do puro conceito sem alteração do conteúdo; conteúdo determinado pelo interesse da consciência que-sabe a seu respeito.

Além do mais, a boa-consciência não discrimina em deveres diferentes as circunstâncias do caso. Não se comporta como *meio universal positivo* onde os múltiplos deveres recebessem uma substancialidade inabalável, cada um para si; de modo que ou não fosse absolutamente possível ter-se agido, – pois cada caso concreto contém a opção em geral, e como caso moral, a oposição de deveres; e assim na determinação do agir, *um* lado, *um* dever, seria sempre violado; – ou que, agindo-se, ocorresse efetivamente a violação de um dos deveres opostos.

A boa-consciência é, antes, o *Uno* negativo ou o *Si* absoluto, que elimina essas diferentes substâncias morais: é simples agir de-acordo-com-o-dever, que não cumpre este ou aquele dever, mas que sabe e faz o [que é no caso] direito concreto. Por isso em geral, ela é somente o *agir* moral como agir, para o qual se transferiu a anterior consciência inoperante da moralidade. A figura concreta do ato pode ser analisada pela consciência diferenciadora em diversas propriedades; isto é, aqui, em diversas relações morais. Cada uma delas tanto pode ser declarada por absolutamente válida – como deve ser, se tem de ser dever, – quanto também ser comparada e comprovada. Na simples ação moral da boa-consciência os deveres estão de tal modo entulhados que todas essas essências singulares são *demolidas* imediatamente; e na *certeza* inabalável da boa-consciência não tem absolutamente lugar dar uma sacudidela no dever para testá-lo.

636 [*Ebensowenig ist im*] Tampouco se encontra na boa-consciência a incerteza oscilante da consciência, que ora põe a assim chamada moralidade pura fora de si, em uma outra essência sagrada – e a si mesma se avalia como não-sagrada – ora torna a colocar

dentro de si a pureza moral, e transfere para a outra essência a união do sensível com o moral.

637 [*Es entsagt allen*] A boa-consciência renuncia a todas essas colocações e deslocações da cosmovisão moral, ao renunciar à consciência que apreende como contraditórios o dever e a efetividade. Segundo essa última consciência, eu ajo moralmente quando para mim estou *consciente* de cumprir só o dever puro e não *outra coisa* qualquer; quer dizer, de fato, *quando eu não* ajo. Mas quando ajo efetivamente, eu sou consciente de um *outro*, de uma *efetividade* que está presente, e de uma que quero produzir. Tenho um *determinado* fim e cumprio um *dever determinado*; nisso já há algo *outro* que o dever puro, o qual somente deveria ser colimado.

A boa-consciência, ao contrário, é a consciência de que, se a consciência moral enuncia o *dever puro* como essência de seu agir, esse puro fim é uma distorção da Coisa; pois a Coisa mesma é que o dever puro consista na abstração vazia do puro pensar, e que só tenha sua realidade e conteúdo em uma efetividade determinada, – uma efetividade que é a efetividade da consciência mesma, e da consciência não como uma coisa-de-pensamento, mas como um Singular. A boa-consciência tem *para si mesma* sua verdade na *certeza imediata* de si mesma. Essa concreta *certeza imediata* de si mesma é a essência; se for considerada segundo a oposição da consciência, é a própria *singularidade* imediata, o conteúdo do agir moral e sua *forma* é precisamente esse Si como puro movimento, quer dizer, como o *saber* ou como a *convicção própria*.

638 [*Dies in seiner*] Se for considerada mais de perto em sua unidade e na significação dos momentos, [vemos que] a consciência moral só se apreendeu como o *Em-si* ou *essência*; mas como boa-consciência apreende seu *ser-para-si* ou o seu Si. A contradição da cosmovisão moral *se dissolve*; isto é, a diferença, que lhe serve de base, se revela não ser diferença alguma, e colapsa na pura negatividade. Ora, essa negatividade é justamente o Si; um simples Si que tanto é saber *puro* quanto é saber de si como *desta* consciência *singular*. Esse Si constitui portanto o conteúdo da essência antes vazia, pois é o Si *efetivo*, que não tem mais a significação de ser uma natureza estranha à essência e independente nas leis próprias. Como o negativo, é a *diferença* da pura essência, – um conteúdo, e na verdade um conteúdo que é válido em si e para si.

639 [*Ferner ist dies Selbst*] Além do mais, esse Si – como puro saber igual a si mesmo, – é algo *puro e simplesmente universal*, de modo que precisamente esse saber, *como seu próprio* saber, como

convicção, é o *dever*. O *dever* já não é o universal que se contrapõe ao Si; ao contrário, é cõscio de não ter nenhuma validade nessa separação. Agora é a lei que é por causa do Si, e não o Si por causa da lei. Contudo a lei e o *dever* têm, por isso, não só a significação do *ser-para-si*, mas também a do *ser-em-si*: pois esse saber, em razão de sua igualdade-consigo-mesmo, é justamente o *Em-si*. Dentro da consciência, esse *Em-si* se separa também daquela unidade imediata com o *ser-para-si*; contrapondo-se assim, ele é *ser, ser para Outro*.

Agora o *dever* justamente se torna, como *dever* abandonado pelo Si, sabedor de que é um momento apenas. De sua significação, [que era] *ser a essência absoluta*, decaiu até [o ponto] do *ser* que não é Si, nem é *para si*, e portanto é *ser para Outro*. Mas esse *ser para Outro* permanece, por isso mesmo, momento essencial; porque o Si, como consciência, constitui a oposição do *ser-para-si* e do *ser para Outro*, e agora o *dever* é nele algo imediatamente *efetivo*, e não mais simplesmente a pura consciência abstrata.

640 [Dies Sein für Anderes] Esse *ser para Outro* é assim a substância *em-si-essente*, distinta do Si. A boa-consciência não abandonou o *dever* puro ou o *Em-si abstrato*, mas o *dever* puro é o momento essencial, o de relacionar-se, como *universalidade*, com os outros. A boa-consciência é o elemento comum da consciência; elemento que é a substância em que o ato tem *subsistência e efetividade*: o momento do *tornar-se reconhecido* pelos outros. A consciência-de-si moral não tem esse momento do *ser-reconhecido*, da *consciência pura* que é *aí*; e por isso, em geral não é operante, não é *efetivante*. Para a consciência-de-si moral seu *Em-si*, ou é a *essência inefetiva* abstrata, ou é o *ser* como uma *efetividade*, que não é espiritual. Ao contrário, a *efetividade essente* da boa-consciência é uma *efetividade* que é [um] Si, quer dizer, um *ser-aí* consciente de si, o elemento espiritual do *tornar-se-reconhecido*.

Portanto, o agir é somente o trasladar de seu conteúdo *singular* para o elemento *objetivo*, onde o conteúdo é universal e reconhecido: e isso justamente – o fato de *ser reconhecido* – faz que a ação seja *efetividade*. Reconhecida, e portanto *efetiva*, é a ação porque a *efetividade* *aí-essente* se vincula imediatamente com a convicção ou [com] o saber; ou seja, o saber de seu fim é imediatamente o elemento do *ser-aí*, o universal reconhecer. Com efeito, a *essência* da ação, o *dever*, consiste na *convicção* da boa-consciência a seu respeito: essa convicção é justamente o próprio *Em-si*: é a *consciência-de-si, em si universal*, ou o *ser-reconhecido* e por

consequente, a efetividade. O que-é-feito com a convicção do dever é assim imediatamente algo que tem consistência e ser-aí.

Assim, não se fala mais aqui de uma boa intenção que não se efetua, ou de que as coisas vão mal para quem é bom. Ao contrário, o que é sabido como dever se cumpre e chega à efetividade, pois justamente o que-é-conforme-ao-dever é o universal de todas as consciências-de-si: o reconhecido, e portanto o essencial. Mas tomado isoladamente e só, sem o conteúdo do Si, esse dever é o *ser-para-outro*, o transparente, que tem só a significação da essencialidade carente-de-conteúdo em geral.

641 [*Sehen wir auf die*] Voltando a examinar a esfera com a qual surgia a *realidade espiritual* em geral, [vemos que] o conceito era: 'o expressar da individualidade é o *em-si-e-para-si*'. Mas a figura que exprimia imediatamente esse conceito era a *consciência honesta* que se afanava em torno da *Cosa mesma abstrata*. Essa *Cosa mesma* era ali *predicado*; mas na boa-consciência, pela primeira vez é *sujeito*, que tem postos nele todos os momentos da consciência, e para o qual estes momentos todos: – substancialidade em geral, ser-aí exterior e essência do pensar – estão contidos nessa sua certeza de si mesmo.

Na eticidade, a *Cosa mesma* tem a substancialidade em geral; na cultura, seu ser-aí exterior; na moralidade, a essencialidade do pensar, sabedora de si mesma; e na boa-consciência, ela é o sujeito que sabe esses momentos nele mesmo. Se a consciência honesta só abraça sempre a *Cosa mesma vazia*, a boa-consciência, ao contrário, consegue-a em seu pleno desempenho, que lhe confere por meio de si mesma. A boa consciência é esse poder, porque sabe os momentos da consciência como *momentos*; e os domina, como sua essência negativa.

642 [*Das Gewissen in Beziehung*] Consideremos a boa-consciência em relação às determinações singulares da oposição que se manifesta no agir, e sua consciência sobre a natureza dessas determinações. Primeiro, ela se comporta como *sabedora* em relação à *efetividade do caso* em que se tem de agir. Na medida em que o momento da *universalidade* pertence a esse saber, compete ao saber do agir consciencioso abarcar de maneira irrestrita a efetividade que tem diante, e assim conhecer exatamente e ponderar as circunstâncias do caso. Ora, esse saber, porque *conhece* a universalidade como um momento, é um saber dessas circunstâncias que é consciente de não abarcá-las; ou seja, de não ser consciencioso neste ponto.

A relação verdadeiramente universal e pura do saber seria uma relação com algo não oposto, [uma relação] consigo mesmo; mas o agir, pela oposição que nele é essencial, relaciona-se com um Negativo da consciência, com uma efetividade *em si essente*. Em contraste com a simplicidade da consciência pura, com o *Outro* absoluto ou a variedade multiforme *em si*, essa efetividade é uma pluralidade absoluta de circunstâncias que se divide e estende até o infinito: – para trás em suas condições, para o lado em seus concomitantes, para a frente, em suas conseqüências.

A consciência conscienciosa é consciente dessa natureza da Coisa, e de sua relação com ela; sabe que não conhece, conforme essa universalidade exigida, o caso em que opera, e que é nula sua pretensão de [ter] essa ponderação conscienciosa de todas as circunstâncias. No entanto, não está de todo ausente esse conhecimento e avaliação de todas as circunstâncias; mas só está presente como *momento*, como algo que só é para *outros*; e seu saber imperfeito, porque é seu saber, é valorizado como saber suficiente completo.

643 [Auf gleiche Weise] Da mesma maneira se passam as coisas com a universalidade da *essência*, ou com a determinação do conteúdo através da consciência pura. Passando ao agir, a boa-consciência se relaciona com os múltiplos lados do caso. O caso se desdobra em muitos, e igualmente a relação da consciência pura com ele [se desdobra]; e desse modo, a multiplicidade do caso é uma multiplicidade de *deveres*. Sabe a boa-consciência que tem de optar e decidir entre deveres, porquanto nenhum deles é absoluto em sua determinidade ou em seu conteúdo, mas somente o *dever puro*. Mas esse abstrato adquiriu em sua realidade a significação do Eu consciente-de-si. O espírito certo de si mesmo repousa, como boa-consciência, dentro de si; e sua universalidade *real*, ou seu dever, repousa em sua pura *convicção* do dever. Essa pura convicção é, como tal, tão vazia quanto o *dever* puro: puro no sentido de que nada nele – nenhum conteúdo determinado – é *dever*. Mas, agir é preciso: algo tem de ser *determinado* pelo indivíduo; e o espírito certo de si mesmo, no qual o Em-si adquiriu a significação do Eu consciente-de-si, sabe que tem essa determinação e esse conteúdo na *certeza* imediata de si mesmo. Essa é, como determinação e conteúdo, a consciência *natural*, isto é, os impulsos e as inclinações.

A boa-consciência não reconhece conteúdo algum como absoluto para ela, porque é a absoluta negatividade de tudo que é determinado. *De si mesma*, ela determina; mas o círculo do Si, em

que incide a determinidade como tal, é a assim chamada sensibilidade: para ter um conteúdo [derivado] da certeza imediata de si mesmo, nada se encontra à mão a não ser a sensibilidade. Tudo o que nas figuras precedentes se apresentava como bem ou mal, como lei e direito, é um *Outro* que a certeza imediata de si mesmo; é um *universal* que agora é um ser para Outro; ou, considerando de outro modo, um objeto que mediatizando a consciência consigo mesma, se introduz entre ela e sua própria verdade; e que antes a separe de si, do que seja sua imediatez. Mas, para a boa-consciência, a certeza de si mesma é a pura verdade imediata; e portanto essa verdade é sua certeza imediata de si mesma representada como *conteúdo*, quer dizer, em geral, é a arbitrariedade do Singular e a contingência de seu ser-aí natural carente-de-consciência.

644 [*Dieser Inhalt gilt*] Esse conteúdo ao mesmo tempo vale como *essencialidade* moral ou como *dever*. Porque, como já resultou do examinar das leis, o dever puro é de todo indiferente a qualquer conteúdo, e suporta qualquer conteúdo. Aqui o puro dever tem ao mesmo tempo a forma essencial do *ser-para-si*, e essa forma da convicção individual não é outra coisa que a consciência da vacuidade do dever puro, e de que o dever puro é só um momento; que sua substancialidade é um predicado que tem seu sujeito no indivíduo, — cujo arbítrio lhe dá o conteúdo. Pode associar a essa forma qualquer conteúdo, e vincular-lhe sua conscienciosidade.

Um indivíduo aumenta sua propriedade de uma certa maneira. É dever que cada um cuide de sua conservação própria, como também de sua família, e não menos [que cuide] da *possibilidade* de tornar-se útil a seu próximo e de fazer bem aos necessitados. Está consciente o indivíduo de que isto é dever, pois esse conteúdo está contido imediatamente na certeza de si mesmo; além disso, percebe que cumpre esse dever neste caso. Outros, talvez, considerem como impostura essa maneira correta [de proceder]; é que *eles* se atêm a outros aspectos do caso concreto, enquanto *ele* [o proprietário] mantém com firmeza este aspecto, por estar consciente da ampliação da propriedade como puro dever. Assim, o que outros chamam prepotência e injustiça cumpre o dever de afirmar sua independência perante os outros; o que chamam covardia, [cumpre] o dever de se preservar a vida e a possibilidade de ser útil ao próximo; porém o que eles chamam valentia, viola, antes, ambos os deveres.

Entretanto, não se permite à covardia ser tão desastrada a ponto de não saber que a conservação da vida e a possibilidade de ser útil aos outros são deveres; [ser tão inepta para] não estar *convencida* da conformidade de seu agir com o dever, e ignorar que

no *saber* consiste a conformidade-ao-dever; aliás a covardia cometeria a inépcia de ser imoral. Porque a moralidade reside na consciência de ter cumprido o dever, essa não faltará ao agir que chamam covardia, nem tampouco ao que chamam valentia. O abstrato, que se denomina dever, é capaz [de receber] tanto este conteúdo como qualquer conteúdo. O agir, portanto, sabe o que faz como dever; e enquanto o sabe, e [enquanto] a convicção do dever é a própria conformidade-com-o-dever, então é reconhecido pelos outros; por isso a ação tem valor e ser-aí efetivo.

645 [*Gegen diese Freiheit*] Contra essa liberdade que introduz, no meio passivo universal do puro dever e saber, qualquer conteúdo, tanto serve um como qualquer outro; não adianta afirmar que um outro conteúdo deveria ser introduzido: pois, seja qual for, terá nele a *mácula da determinidade*, da qual o saber puro está livre, e que tanto pode rejeitar como acolher. Todo o conteúdo, por ser um conteúdo determinado, está na mesma linha com o outro, embora pareça ter justamente o caráter de que o particular esteja nele supressumido.

Quando no caso efetivo o dever se cinde na oposição em geral, e por isso na oposição da *singularidade e universalidade*, pode parecer que aquele dever, cujo conteúdo é o universal mesmo, possua nele a natureza do dever puro. Com isso, forma e conteúdo se ajustariam totalmente de modo que, por exemplo, a ação pelo bem-maior universal seria preferível à ação pelo individual. Só que esse dever universal é o que está *presente*, em geral, como substância essente em si e para si; como direito e lei, e o que tem valor, *independentemente* do saber e da convicção como também do interesse imediato do Singular. É pois justamente aquilo contra cuja *forma* está dirigida a moralidade em geral. Mas no que concerne o seu conteúdo, é também um conteúdo *determinado*, na medida em que o bem-maior universal é *oposto* ao bem *singular*. Sua lei é por isso uma lei da qual se sabe totalmente livre a boa-consciência, [que] se concede a autorização absoluta de lhe acrescentar ou retirar, de negligenciar ou de cumprir.

Então, além disso, aquela distinção do dever – para com o Singular, para com o universal – nada tem de rígido, segundo a natureza da oposição em geral. Mas antes, o que o Singular faz para si, redundando em benefício para o universal: quanto mais cuidou de si, tanto maior é não só sua *possibilidade* de ser proveitoso aos outros, mas [também] sua *efetividade* mesma é somente isto: ser e viver em coesão com os outros. Seu gozo singular tem por isso essencialmente a significação de entregar aos outros o que é seu, e

de ajudá-los na obtenção de seu [próprio] gozo. No cumprimento do dever para com o Singular – portanto para consigo – cumpre-se assim também o dever para com o universal.

A ponderação e a comparação dos deveres, que aqui se introduzam, levariam ao cálculo da vantagem que o universal teria de uma ação. Ora, a moralidade, de uma parte, ficaria assim à mercê da necessária *contingência da intelecção*; e de outra parte, a essência da boa-consciência é precisamente *eliminar esse calcular e ponderar, e decidir por si mesma, sem tais motivos*.

646 [*Auf diese Weise*] Dessa maneira, a boa-consciência opera e se mantém assim na unidade do *ser-em-si* e do *ser-para-si*, na unidade do puro pensar e da individualidade: é o espírito certo de si mesmo que tem nele mesmo sua verdade, no seu Si, no seu saber; e neste, como no saber do dever. Esse espírito aí se mantém justamente porque o que na ação é algo *positivo* – tanto o conteúdo como a forma do dever, e o saber a seu respeito – pertencem ao Si, à certeza de si; mas o que, como [um] *Em-si próprio*, quer *contrapor-se* ao Si, conta como algo não verdadeiro, só como supressumido, só como momento.

Portanto, o que conta não é o *saber universal* em geral mas *seu conhecimento* das circunstâncias. No dever, como *ser-em-si* universal, o Si introduz o conteúdo, que extrai de sua individualidade natural; pois é o conteúdo presente nele mesmo. Esse conteúdo se torna, através do meio universal em que está, o *dever* que ele pratica; e por isso mesmo, o puro dever vazio é posto como algo supressumido ou como momento. Esse conteúdo é o seu vazio supressumido, ou o [seu] preenchimento.

Mas a boa-consciência está igualmente livre de qualquer conteúdo em geral: ela se absolve de qualquer dever determinado que deva ter o valor de lei. Na força da certeza de si mesma, tem a majestade da 'autarquia' absoluta – [o poder] de atar e desatar. Essa *autodeterminação* é, pois, imediatamente o que é pura e simplesmente conforme-ao-dever. O dever é o saber mesmo; essa simples 'ipseidade' [Selbstheit], porém, é o *Em-si*, pois o *Em-si* é a pura igualdade-consigo-mesmo, e ela está nessa consciência.

647 [*Dies reine Wissen*] Esse saber puro é imediatamente *ser para Outro*, pois como pura igualdade-consigo-mesmo é a *imediatez* ou o *ser*. Esse ser porém é ao mesmo tempo o puro universal, a 'ipseidade' de todos; ou seja, o agir é reconhecido, e por isso efetivo. Esse ser é o elemento por meio do qual a boa-consciência está imediatamente em relação de igualdade com todas as consci-

ências-de-si; e o significado dessa relação não é a lei carente-de-si, mas o Si da boa-consciência.

648 [Darin aber, dass] No entanto, porque o justo que a boa-consciência pratica é ao mesmo tempo *ser-para-outro*, parece que uma desigualdade a atinge. O dever que cumpre é um conteúdo *determinado*; na verdade, esse conteúdo é o Si da consciência e nisso é seu *saber* de si, sua *igualdade* consigo mesmo. Mas [uma vez] consumada, posta no meio universal do *ser*, essa igualdade não é mais saber, não é mais esse diferenciar que suprassume também imediatamente suas diferenças. Ao contrário: no *ser* a diferença é posta subsistindo, e a ação é uma ação *determinada*, desigual com o elemento da consciência-de-si de todos, e assim, não necessariamente reconhecida.

Os dois lados, a boa-consciência operante e a consciência universal, que reconhece essa operação como dever, são igualmente *livres* da determinidade desse agir. Em razão dessa liberdade, a relação no meio comum de sua conexão é, antes, uma relação de perfeita desigualdade; por esse motivo, a consciência para a qual a ação existe, se encontra em uma completa incerteza sobre o espírito operante certo de si mesmo. O espírito age: põe uma determinidade como essente. Os outros se atêm a esse *ser* como à verdade do espírito, e nele são certos de si mesmos; o espírito exprimiu ali o *que* para ele conta como dever. Só que ele é livre de um dever *determinado* qualquer; está fora do lugar onde os outros acreditam que ele esteja efetivamente; e esse meio do *ser* mesmo, e o dever como em si essente, valem para ele apenas como momento. Assim, o que põe diante deles, também de novo distorce, ou melhor, [já] o distorceu imediatamente. Com efeito, sua efetividade não é para ele esse dever e determinação que externou, mas o dever e determinação que tem na absoluta certeza de si mesmo.

649 [Sie wissen also] Assim, os outros não sabem se essa consciência é moralmente boa ou má; ou, antes, não só não podem saber, mas ainda devem tomá-la por má. Pois, como a consciência está livre da *determinidade* do dever – e do dever como em si essente – também eles são igualmente livres. Eles mesmos sabem distorcer o que aquela consciência lhes coloca diante: é algo pelo qual só está expresso o Si de um outro, não o seu próprio. Não só se sabem livres disso, senão que devem dissolvê-lo em sua própria consciência, reduzir a nada pelo julgar e explicar, a fim de preservar o seu Si.

650 [*Allein die Handlung*] Contudo, a ação da boa-consciência não é apenas essa *determinação* do ser, abandonada pelo puro Si. O que deve ser valorizado e reconhecido como dever, só o é mediante o saber e a convicção a seu respeito como dever, mediante o saber de si mesmo no ato. Se o ato deixa de ter nele esse Si, deixa de ser o que unicamente é sua essência. Seu ser-aí, abandonado por essa consciência, seria uma efetividade ordinária, e a ação se nos revelaria como um implementar de seu prazer e desejo. O que *deve ser aí* é, neste ponto, sua essencialidade apenas, porque é *sabida* como individualidade que se expressa a si mesma, – e esse *ser-sabido* é aquilo que é reconhecido, e o que *como tal* deve ter *ser-aí*.

651 [*Das Selbst tritt*] O Si entra no ser-aí como Si; o espírito certo de si mesmo existe, como tal, para outros: não é sua ação *imediate* o que é válido e efetivo; não é o *determinado* nem o *em-si-essente* que é reconhecido; mas só o Si que *se-sabe*, como tal. O elemento da subsistência é a consciência-de-si universal; o que entra nesse elemento não pode ser o *efeito* da ação, [pois] a ação aí não se sustém, nem ganha permanência. Ao contrário, é somente a consciência-de-si que é o reconhecido e que ganha a efetividade.

652 [*Wir sehen hiemit*] Vemos assim a *linguagem* novamente como o ser-aí do espírito. A linguagem é a consciência-de-si *essente para outros*, que está imediatamente *presente como tal* e que é universal como *esta* consciência-de-Si. É o Si separando-se de si mesmo que como puro 'Eu = Eu' se torna objetivo e nessa objetividade tanto se mantém como *este* Si quanto se aglutina imediatamente com os outros e é a consciência-de-si deles. Tanto se percebe como é percebido pelos outros, e o perceber é justamente o *ser-aí que se-tornou* Si.

653 [*Der Inhalt den die*] O conteúdo, que a linguagem aqui adquiriu, não é mais o Si perverso e perversador e dilacerado do mundo da cultura; mas é o espírito que retornou a si, certo de si e certo de sua verdade em seu Si – ou do seu reconhecer – e reconhecido como esse saber.

A linguagem do espírito ético é a lei e o simples mandamento, e a lamentação que é mais uma lágrima [derramada] sobre a necessidade. Ao contrário, a consciência moral é ainda *muda*, fechada em si no seu íntimo, pois nela o Si não tem ainda ser-aí, mas o ser-aí e o Si estão somente em relação exterior recíproca. No entanto, a linguagem surge apenas como o meio-termo entre cons-

ciências-de-si independentes e reconhecidas; o *Si af-essente* é o ser-reconhecido, imediatamente universal, múltiplo e [contudo] simples nessa multiplicidade. O conteúdo da linguagem da boa-consciência é o *Si, sabedor de si como essência*. A linguagem exprime somente isso; e esse exprimir é a verdadeira efetividade do agir e a validade da ação.

A consciência exprime sua *convicção*: é só nessa convicção que a ação é dever. Também só *vale* como dever porque a convicção é *expressa*. Com efeito, a consciência-de-si universal é livre da ação *determinada apenas essente*; esta, como *ser-af*, não vale para a consciência-de-si, e sim, a *convicção* de que a mesma ação é dever, e essa convicção é efetiva na linguagem. Efetivar a ação não significa, aqui, trasladar seu conteúdo da forma do *fim* ou do *ser-para-si* para a forma da efetividade *abstrata*; mas da forma da imediata *certeza* de si mesmo – que sabe como essência seu saber ou ser-para-si – para a forma da *asseveração* de que a consciência está convencida do dever e sabe, *de si mesma*, como boa-consciência, o dever. Assim essa asseveração assevera que a consciência está convencida que sua convicção é a essência.

654 [*Ob die Versicherung*] Perante a boa-consciência, não têm sentido questões ou dúvidas [como estas]: – *se é verdadeira* a asseveração de agir por convicção do dever; *se é efetivamente* o dever o que foi feito. Naquela questão ‘*se a asseveração é verdadeira*’ estaria pressuposto que a intenção interior é diversa da que foi manifestada, isto é, que o querer do Si singular possa separar-se do dever, da vontade da consciência universal e pura. Essa última residiria nas palavras, enquanto a primeira seria propriamente a verdadeira mola da ação. Só que essa diferença entre a consciência universal e o Si singular é justamente o que se supprassumiu; e o seu supprassumir é a boa-consciência. O saber imediato do Si, certo de si, é lei e dever: sua intenção, por ser sua intenção, é o justo. Só se exige que o saiba, e que diga essa convicção de que seu saber-e-querer é o justo.

O enunciar dessa asseveração supprassume em si mesmo a forma de sua particularidade; reconhece nisso a *necessária universalidade do Si*. Ao chamar-se *boa-consciência* [*Gewissen*], chama-se puro saber [*Wissen*] de si mesma, e puro querer abstrato. Quer dizer: chama-se um universal saber-e-querer, que reconhece os Outros, lhes é *igual*: pois eles são justamente esse puro saber-se e querer-se, e o que, por isso, é também reconhecido por eles. A essência do justo reside no querer do Si certo de si, nesse saber de que o Si é a essência. Portanto, quem diz que age assim de

boa-consciência, diz a verdade, pois sua boa-consciência é o Si sabedor e querente. Mas é essencial que o diga, já que esse Si deve ser, ao mesmo tempo, Si *universal*. Ele não é universal no conteúdo da ação, pois esse é em si indiferente, devido à sua *determinidade*; mas a universalidade reside na forma da mesma ação. É essa forma que se deve pôr como efetiva: ela é o Si, que como tal é efetivo na linguagem, que se declara como o verdadeiro e por isso mesmo reconhece todos os Si, e é reconhecido por eles.

655 [Das Gewissen also] Assim, a boa-consciência, na majestade de sua elevação sobre a lei determinada e sobre qualquer conteúdo do dever, põe o conteúdo que lhe apraz em seu saber-e-querer: é a genialidade moral, que sabe a voz interior de seu saber imediato como [sendo] a voz divina, e enquanto nesse saber sabe de modo igualmente imediato o ser-aí: é a criatividade divina, que tem em seu conceito a vitalidade. É igualmente serviço divino dentro de si mesma, porque seu agir é o contemplar dessa sua própria divindade.

656 [Dieser einsame Gottesdienst] Esse serviço divino solitário é ao mesmo tempo essencialmente o serviço divino de uma comunidade, e o puro interior saber-se e perceber-se a si mesmo passa a [ser] momento da *consciência*. A contemplação de si é seu ser-aí *objetivo*, e esse elemento objetivo é o enunciar de seu saber-e-querer, como de um *universal*. Por meio desse enunciar, o Si se torna algo vigente, e a ação torna-se ato efetuable. A efetividade e a subsistência de seu agir são a *consciência-de-si universal*; mas o enunciar da boa-consciência põe a certeza de si mesma como Si puro e por isso, como Si universal. Os outros valorizam a ação por causa desse discurso, no qual o Si é expresso e reconhecido como a *essência*.

Assim, o espírito e a substância de sua união é mútua asseveração de sua conscienciosidade, de suas boas intenções, o jubilar-se por essa pureza recíproca e o deleitar-se com a sublimidade do saber e enunciar, do guardar e cultivar tal excelência. Na medida em que essa boa-consciência ainda distingue sua *consciência abstrata* de sua *consciência-de-si*, tem sua vida somente *recôndita* em Deus. Na verdade, Deus está *imediatamente* presente ao seu espírito e coração, ao seu Si: mas o revelado, sua *consciência efetiva* e o movimento mediatizante da mesma, são para ela uma outra coisa que aquele Interior recôndito e a imediatez da *essência* presente.

Contudo, na realização plena da boa-consciência, suprassume-se a diferença entre sua *consciência abstrata* e sua *consciência-*

de-si. Ela sabe que a consciência *abstrata* é precisamente *este Si*, este ser-para-si certo de si; [sabe] que na *imediatez* da *relação* do Si com o Em-si – o qual posto fora do Si é a essência abstrata e o recôndito para ela – é *suprassumida* justamente a *diversidade*. Com efeito, aquela relação em que os [termos] relacionados não são, um para o Outro, uma só e a mesma coisa, mas um *Outro*, e somente são Um em um terceiro, – é uma relação *mediatizante*. Ao contrário, a relação *imediate* de fato não significa outra coisa que a unidade. A consciência, elevada acima da carência-de-pensamento – que é manter ainda como diferenças essas diferenças que não são tais – sabe a imediatez da presença da essência como sendo nela unidade da essência e do seu Si. Assim, sabe o seu Si como o Em-si vivente, e sabe esse seu saber como a religião. A religião, como saber intuído ou aí-essente, é o falar da comunidade sobre o seu espírito.

657 [*Wir sehen hiemit*] Vemos assim aqui a consciência-de-si retornada ao seu mais íntimo, para o qual desvanece toda a exterioridade como tal; retornada à intuição do 'Eu = Eu', em que esse Eu é toda a essencialidade e ser-aí. A consciência-de-si afunda nesse conceito de si mesma, por ser impelida ao ápice de seus extremos. Sem dúvida [isso se dá] de modo que os diversos momentos, pelos quais ela é real, ou é ainda consciência, não são *para nós* esses puros extremos; ao contrário, o que ela é para si, e o que para ela é *em si*, e o que para ela é *ser-aí*, se volatiliza em abstrações, que para a consciência não têm mais nenhuma firmeza, nenhuma substância; e tudo o que até agora era essência para a consciência, retrocedeu nessas abstrações.

A consciência, refinada até essa pureza, é a sua figura mais pobre; e a pobreza, que constitui seu único patrimônio, ela mesma é um desvanecer; essa absoluta *certeza* em que a substância se dissolveu, é a absoluta *inverdade*, que colapsa dentro de si; é a *consciência-de-si* absoluta em que a *consciência* afunda.

658 [*Dies Versinken innerhalb*] Considerando esse afundar dentro de si mesma, [vê-se que] a *substância em-si-essente* é para a consciência o *saber* como *seu* saber. Como consciência, está dividida na oposição de si e do objeto que para ela é a essência; mas esse objeto é, a rigor, o perfeitamente translúcido, – é o *seu Si*; e sua consciência é apenas o saber de si. Toda a vida, toda a essencialidade espiritual retornaram a esse Si, e perderam sua diversidade em relação ao Eu-Mesmo. Os momentos da consciência são, pois, essas abstrações extremas. Nenhuma delas fica estável, mas [cada uma] se perde na outra e a engendra. É a alternância da consciência infeliz consigo, mas que ocorre [agora] para a consci-

ência mesma no interior de si; e está consciente de ser o conceito da razão, que a consciência infeliz é somente *em si*. A certeza absoluta de si mesma muda-se assim para ela, como consciência, imediatamente em um som que esmaece na objetividade do seu ser-para-si. Mas esse mundo criado é sua *fala*, que ela escutou de modo igualmente imediato, e cujo eco apenas lhe retorna.

Portanto, esse retorno não significa que o Si ali esteja *em si* e *para si*, pois a essência para ele não é um *Em-si*, mas ele mesmo; tampouco tem ser-aí, porque o objetivo não chega a ponto de ser um negativo do Si efetivo, assim como este não chega à efetividade. Falta-lhe a força da extrusão, a força para se fazer coisa e para suportar o ser. Vive na angústia de manchar a magnificência de seu interior por meio da ação e do ser-aí; para preservar a pureza de seu coração, evita o contato da efetividade, e permanece na obstinada impotência: – de renunciar a seu Si, aguçado até a última abstração; – de se conferir substancialidade, ou transmutar seu pensar em ser; – e de confiar-se à diferença absoluta.

O objeto vazio, que para si produz, enche-o assim com a consciência de sua vacuidade; seu agir é o anelo que somente se perde no converter de si mesmo em objeto carente-de-essência. Ultrapassando essa perda e tornando a cair em si, encontra-se somente como perdido. Nessa transparente pureza de seus momentos arde, infeliz, uma assim-chamada *bela alma* consumindo-se a si mesma, e se evapora como uma nuvem informe que no ar se dissolve.

659 [Dies stille Zusammenfließen] Esse silencioso confluir das essencialidades inconsistentes da vida que-se-evaporou, deve porém tomar-se ainda na outra significação: – a da *efetividade* da boa-consciência e na *manifestação* do movimento desta; a boa-consciência deve ser considerada como operando. O momento *objetivo* nessa consciência determinou-se acima como consciência universal; o saber que se sabe a si mesmo é, como *este* Si [particular], distinto de outros Si; a linguagem em que todos mutuamente se reconhecem como agindo conscienciosamente – essa igualdade universal – decai na desigualdade do ser-para-si singular; cada consciência igualmente se reflete simplesmente em si mesma [a partir] de sua universalidade. Desse modo entra em cena necessariamente a oposição da singularidade frente aos outros singulares e frente ao universal; há que considerar essa relação e seu movimento. Em outras palavras, essa universalidade e o dever têm a significação absolutamente oposta à da *singularidade* determinada, que se separa do universal; para ela, o dever puro é apenas a univer-

salidade que aparece na *superfície* e se volta para fora; o dever reside unicamente nas palavras, e conta como um ser para outro.

A boa-consciência, que de início só *negativamente* se orientava contra o dever como *este dever determinado e dado*, [agora] se sabe livre dele. Mas ao preencher o dever vazio com um conteúdo *determinado*, [extraído] *de si mesma*, tem a consciência positiva de que, como *este Si*, faz para si o conteúdo. Seu puro Si, como saber vazio, é algo privado-de-conteúdo e de-determinação. O conteúdo que a boa-consciência lhe dá, é tomado do seu Si, *como este determinado Si*; [é tirado] de si como individualidade natural; e, no falar sobre a conscienciosidade de seu agir, é bem consciente de seu puro Si. Contudo, no fim de seu agir – como [num] conteúdo efetivo – é consciente de si como este Singular particular, e da oposição entre o que é para si e o que é para outro; da oposição entre a universalidade ou o dever, e o seu ser-refletido [a partir] da universalidade ou dever.

660 [Wenn sich so der] Se assim se exprime em seu interior a oposição em que a boa-consciência entra como *operando*, essa oposição é, ao mesmo tempo, a desigualdade segundo o exterior, no elemento do ser-aí: – a desigualdade de sua singularidade particular em relação a outro Singular. Sua particularidade consiste nisto: os dois momentos constitutivos de sua consciência – o Si e o Em-si – são *desiguais em valor*; na verdade, valem na consciência com a determinação de que a certeza de si mesmo é a essência, em contraposição ao Em-si ou ao *universal*, que só vale como momento. Contrapõe-se assim a essa determinação interior o elemento do ser-aí, ou a consciência universal para a qual, antes, a universalidade – o dever – é a essência; e ao contrário, a singularidade, que em contraste com o universal é para si, só vale como momento supressumido. Para esse ater-se com firmeza ao dever, a primeira consciência conta como o *mal*, por ser a desigualdade de seu *ser-dentro-de-si* em relação ao universal; e enquanto ela exprime ao mesmo tempo seu agir como igualdade consigo mesma, como dever e conscienciosidade, [essa consciência] conta como *hipocrisia*.

661 [Die Bewegung dieses] O movimento dessa oposição é, em primeiro lugar, o estabelecimento formal da igualdade entre o que é o mal dentro de si, e o que ele declara. É preciso que venha à luz que ele é mau, e desse modo seu ser-aí se torne igual à essência: a *hipocrisia* deve ser *desmascarada*. Esse retorno à igualdade, da desigualdade presente na hipocrisia, já não ocorreu porque a hipocrisia – como se costuma dizer – demonstra seu respeito pelo

dever e pela virtude, justamente ao tomar-lhes a *aparência* e usá-la como máscara para sua própria consciência, e não menos para a consciência alheia: nesse reconhecimento do oposto estariam contidas em si a igualdade e a concordância.

Contudo, a hipocrisia ao mesmo tempo está fora igualmente desse reconhecer da linguagem, e refletida sobre si mesma; e no fato de utilizar o *em-si-essente* só como um *ser-para-outro*, está antes contido o seu próprio desprezo do em-si-essente, e a exposição para todos de sua carência-de-essência. Com efeito, o que se deixa utilizar como um instrumento externo, mostra-se como uma coisa que não tem peso próprio em si mesma.

662 [*Auch kommt diese*] A essa igualdade também não se chega mediante a persistência unilateral da má consciência em si [mesma], nem mediante o juízo do universal. Se a má consciência renega-se frente à consciência do dever, e afirma, como um agir conforme à lei interior e à boa-consciência, o que essa declara como maldade, como desigualdade absoluta em relação ao universal, – mesmo assim permanece ainda, nessa afirmação unilateral da igualdade, sua desigualdade com o Outro: porque ele não acredita nela nem a reconhece. Ou então, porque o persistir unilateral em um extremo dissolve-se a si mesmo, o mal se confessaria certamente como mal; mas nisso se suprassumiria *imediatamente*, – e não seria hipocrisia, nem se desmascararia como tal.

O mal confessa-se, de fato, como mal pela afirmação de que opera segundo *sua* lei interior e boa-consciência, em oposição ao universal reconhecido. Com efeito, se essa lei e boa-consciência não fosse a lei de sua *singularidade e arbitrariedade*, não seria algo de interior, de próprio; mas o universalmente reconhecido. Portanto, quem diz que age contra os outros segundo *sua* lei e boa-consciência, diz de fato que os maltrata. Contudo, a boa-consciência *efetiva* não é esse persistir no saber-e-querer, que se opõe ao universal; mas o universal é o elemento de seu *ser-af* e sua linguagem exprime seu agir como o dever reconhecido.

663 [*Ebensowenig ist das*] Mas tampouco o persistir da consciência universal em seu juízo é desmascaramento e dissolução da hipocrisia. Ao denunciar a hipocrisia como má, baixa, etc. a consciência universal apela nesses juízos para a *sua* [própria] lei, como a *má* consciência para a lei [que é] *sua*. Pois uma entra em oposição com a outra, e por isso [se mostra] como uma lei particular. Não tem, pois, nenhuma vantagem sobre a outra, mas antes a legítima; e esse zelo faz precisamente o contrário do que imagina fazer, isto

é, mostrar como algo *não reconhecido* o que chama verdadeiro dever e que deve ser reconhecido *universalmente*. Assim fazendo, confere à outra o igual direito do ser-para-si.

664 [Dies Urteil aber] Entretanto esse juízo moral tem ao mesmo tempo um outro lado, pelo qual se torna a introdução ao desenlace da oposição existente. A consciência do *universal* não se comporta como uma consciência *efetiva e operante* contra a primeira consciência, pois esta é antes o efetivo. Comporta-se porém em oposição a ela como algo que não ficou retido na oposição da singularidade e da universalidade que se introduz no agir. Permanece na universalidade do *pensamento*, comporta-se como consciência *que-apreende*, e sua primeira ação é somente o juízo. Mediante esse juízo, como já se observou, ela se coloca *ao lado* da primeira; e esta, *graças a essa igualdade*, chega à contemplação de si mesma nessa outra consciência.

Pois a consciência do dever se comporta como *apreendente, passivamente*. Mas por isso está em contradição consigo, enquanto vontade absoluta do dever; em contradição consigo, [enquanto é] o que se determina pura e simplesmente por si mesmo. Ela se preservou bem na pureza, por *não operar*; é a hipocrisia que quer que se tome por ato *efetivo* o julgar, e demonstra a retidão pelo proclamar de excelentes intenções, em vez de mostrá-la pela ação. Ela é assim constituída em tudo e por tudo, como aquela consciência que se critica por colocar o dever somente em seu discurso. Em ambas, o lado da *efetividade* é igualmente diverso do discurso: em uma, pelo *fim egoístico* da ação; na outra, pela *ausência* do agir em geral. A necessidade do agir reside no próprio falar do dever, pois dever sem ato não possui absolutamente nenhuma significação.

665 [Das Urteilen] Mas o julgar deve ser considerado também como uma ação positiva do pensamento, e tem um conteúdo positivo. Por esse lado, se torna ainda mais completa a contradição que está presente na consciência apreendente, e sua igualdade com a primeira consciência. A consciência operante exprime como dever esse seu agir determinado, e a consciência judicante não pode desmenti-la nisto, porque o dever mesmo é a forma carente-de-conteúdo e capaz de qualquer conteúdo. Por outras palavras: a ação concreta, em si mesma diversa em sua multilateralidade, contém nela tanto o lado universal, que é aquele que se tomou por dever, – como o lado particular, que constitui a quota parte e o interesse do indivíduo [na ação]. A consciência judicante agora não se situa naquele lado do dever, nem no saber do operante pelo motivo de que seja esse seu dever, a condição e o estatuto de sua efetividade.

Ao contrário, ela se atém ao outro lado, joga a ação para o interior, e a explica por sua *intenção* – que é diferente da ação mesma – e por sua *motivação* egoística.

Como toda a ação é susceptível de ser considerada em sua conformidade-com-o-dever, assim também é susceptível dessa outra consideração da *particularidade*; porque, como ação, é a efetividade do indivíduo. Esse juízo coloca pois a ação fora de seu ser-aí, e a reflete no interior ou na forma da particularidade própria. Se a ação vai acompanhada pela fama, o juízo sabe esse interior como ambição de glória, etc. Se a ação se ajustar, em geral, à condição do indivíduo sem ir além dela, e for de tal modo constituída que a individualidade não assuma o 'status' como uma determinação externa, suspensa a ela, mas preencha por si mesma essa universalidade mostrando-se, por isso mesmo, capaz de algo mais elevado, – então o juízo saberá o interior dela como cobiça da honra, etc. Como na ação, em geral, o operante alcança a intuição de *si mesmo* na objetividade, ou o sentimento de si mesmo em seu ser-aí, e assim chega ao gozo, – do mesmo modo o juízo sabe o interior como impulso para a felicidade própria, mesmo que ela só consista na vaidade moral interior, no gozo da consciência da própria excelência, e na prelibação da esperança de uma felicidade futura.

Nenhuma ação pode escapar a tal julgar, porque o dever pelo dever – esse fim puro – é o inefetivo; no agir da individualidade [é que] tem sua efetividade, e por isso a ação possui nela o lado da particularidade. Ninguém é herói para seu criado-de-quarto; não porque o herói não seja um herói, mas porque o criado-de-quarto é criado-de-quarto, com quem o herói nada tem a ver enquanto herói, mas [só] enquanto homem que come, bebe e se veste; quer dizer, em geral, como homem privado, na singularidade da necessidade e da representação. Do mesmo modo, para o julgamento não há ação em que ele não possa contrapor o lado da singularidade e da individualidade, ao lado universal da ação, e desempenhar para com aquele-que-age o [papel de] criado-de-quarto da moralidade.

666 [*Dies beurteilende*] Essa consciência judicante é, ela mesma, *vil*, porque divide a ação, produz e fixa sua desigualdade consigo mesma. Além disso, é *hipocrisia*, porque não faz passar tal julgar por uma *outra maneira* de ser mau, e sim pela *consciência reta* da ação. Nessa sua inefetividade e vaidade do saber-bem e saber-melhor, coloca-se a si mesma acima dos fatos desdenhados, e quer que suas palavras inoperantes sejam tomadas por uma *efetividade excelente*.

Portanto a consciência, fazendo-se desse modo igual ao-que-opera, e que é julgado por ela, é reconhecida por esse como lhe sendo idêntica. O que-opera encontra-se não só apreendido por aquela consciência como um estranho e desigual a ela, mas antes acha a consciência igual a ele por sua própria estrutura. Contemplando essa igualdade e *proclamando-a*, confessa-se a ela, e espera igualmente que o Outro, como se colocou de fato no mesmo nível que ela, repita também sua *fala*, exprima nela sua igualdade; e que se produza o *ser-aí* reconhecente. Sua confissão não é uma humilhação, vexame, aviltamento perante o Outro, uma vez que esse declarar não é a declaração unilateral, pela qual pusesse sua *desigualdade* com o Outro; ao contrário, a consciência operante só se declara por causa da intuição da igualdade do Outro com ela; de sua parte enuncia sua igualdade na confissão, e a enuncia porque a linguagem é o *ser-aí* do espírito como Si imediato. Espera assim que o Outro contribua com o seu para esse *ser-aí*.

667 [Allein auf das] Mas à confissão do malvado: 'Sou eu [quem fez] isto', não se segue essa réplica da igual confissão. Não era isso o que a consciência judicante entendia; muito pelo contrário. Ela repele de si essa solidariedade; é o coração duro, que é para si, e rejeita a continuidade com o Outro. Assim, a cena se inverte. A consciência que se confessava vê-se rejeitada, e vê na injustiça o Outro, que se recusa a sair de seu interior para o *ser-aí* do discurso, e que opõe a beleza de sua alma ao malvado; mas à confissão opõe o 'pescoço duro' do caráter sempre igual a si mesmo, e o mutismo de guardar-se para si mesmo e não se rebaixar perante um outro.

Aqui se dá a suprema revolta do espírito certo de si mesmo; pois ele se contempla como esse *simples saber do Si* no Outro; e na verdade, de modo que a figura extrema desse Outro não seja, como na riqueza, o carente-de-essência, não seja uma coisa; – ao contrário o que se contrapõe [aqui] ao espírito é o pensamento, o saber mesmo. [Ora,] é essa a continuidade absolutamente fluída do puro *saber*, que se recusa a estabelecer sua comunicação com ele; – com ele, que em sua confissão já tinha renunciado ao *ser-para-si separado*, e se pusera como particularidade suprassumida, e portanto como a continuidade com o Outro, como Universal.

Contudo, o Outro retém *nele mesmo* seu *ser-para-si* que não se comunica; e no penitente retém justamente o mesmo que, aliás, já foi por este rejeitado. Mostra-se, assim, como consciência abandonada pelo espírito, e que renega o espírito; já que não reconhece que o espírito, na certeza absoluta de si mesmo, é o senhor de todo o ato e efetividade, e [que] pode rejeitá-los e fazê-los não-aconte-

cidos. Ao mesmo tempo, não reconhece a contradição, que comete, não deixando que a rejeição ocorrida no discurso conte pelo verdadeiro rejeitar, enquanto ela mesma tem a certeza de seu espírito, não em uma ação efetiva, e sim em seu interior; e tem o ser-aí desse interior no discurso de seu julgamento. Portanto é ela mesma que impede o retorno do Outro, desde o ato ao ser-aí espiritual do discurso, e à igualdade do espírito: e por essa dureza produz a desigualdade que ainda está presente.

668 [*Insofern nun der*] Agora, enquanto o espírito, certo de si mesmo como bela alma, não possui a força da extrusão do saber de si mesmo que se mantém em si, não pode alcançar a igualdade com a consciência rejeitada, e sim tampouco a unidade contemplada dele mesmo no Outro, nem o ser-aí. Portanto, a igualdade só se efetua negativamente, como um ser carente-de-espírito. A bela alma, carente-de-efetividade, vive na contradição entre seu puro Si e a necessidade que ele tem de extrusar-se para [tornar-se] ser e converter-se em efetividade, na *imediatez* dessa oposição consolidada; uma *imediatez* que é só o meio-termo e a reconciliação da oposição elevada à sua abstração pura, e que é o puro ser ou o vazio nada. Essa bela alma portanto, como consciência dessa contradição de sua *imediatez* não-reconciliada, é transtornada até à loucura, e definha em tísica nostálgica. Com isso abandona, de fato, o duro obstinar-se do seu *ser-para-si*; mas produz somente a *unidade* – carente-de-espírito, – do ser.

669 [*Die wahre, nämlich*] A igualação verdadeira, isto é, *consciente-de-si* e *aí-essente*, já está contida, segundo sua necessidade, no que precede. O romper do coração duro e sua elevação à universalidade, é o mesmo movimento que estava expresso na consciência que se confessava. As feridas do espírito curam sem deixar cicatrizes. O fato não é o imperecível, mas é reabsorvido pelo espírito dentro de si; o que desvanece imediatamente é o lado da singularidade presente no fato, – seja como intenção, seja como negatividade e limitação *aí-essente* do fato. O *Si* efetivante – a forma da ação – é só um momento do todo, e igualmente o saber que pelo juízo determina e que fixa a distinção entre o lado singular e o universal do agir. Aquele malvado põe essa extrusão de si, ou se põe como momento, [ao ser] atraído, para o ser-aí que se confessa, pela visão de si mesmo no Outro. Mas para esse Outro deve romper-se seu juízo unilateral e não reconhecido, assim como para o primeiro [o que deve romper-se é] seu ser-aí unilateral e não reconhecido. Como um demonstra a potência do espírito sobre sua

efetividade, assim o outro [demonstra] a potência sobre seu conceito determinado.

670 [*Dieses entsagt aber*] Aliás esse [que ouve a confissão] renuncia ao pensamento divisor e à dureza do ser-para-si que se lhe aferra, porque de fato se contempla no primeiro [, que se confessa]. Esse que se desfaz de sua efetividade, e se torna [um] *este suprasumido*, apresenta-se assim, de fato, como universal. De sua efetividade exterior retorna a si como essência: por isso a consciência universal nele se reconhece a si mesma.

O perdão, que concede à primeira [consciência], é a renúncia a si mesma, - à sua essência *inefetiva*, à qual equipara a outra consciência que era o agir *efetivo*. [Agora] reconhece como bem o que era chamado mal, pela determinação que o agir recebia no pensamento; ou, melhor dito, abandona [tanto] essa diferença do pensamento determinado como seu juízo determinante para-si-essente, assim como a outra consciência abandona o determinar, para-si-essente, da ação. A palavra da reconciliação é o espírito *af-essente*, que contempla o puro saber de si mesmo, como da essência *universal* em seu contrário, - no puro saber de si como *singularidade* absolutamente essente dentro de si: um recíproco reconhecer, que é o espírito *absoluto*.

671 [*Er tritt ins Dasein*] O espírito absoluto só entra no ser-aí no ponto culminante, onde seu puro saber de si mesmo é a oposição e permuta consigo mesmo. Sabendo que seu *puro saber* é a *essência* abstrata, ele é esse dever que-sabe: em absoluta oposição com o saber que sabe ser ele [próprio] a *essência*, como singularidade absoluta do Si. O primeiro saber é a continuidade pura do universal: ele sabe que a individualidade, sabedora de si como a *essência*, é o nulo, é o *mal*. Ao contrário, o segundo saber é a discrição absoluta, que sabe a si mesma absoluta em seu puro Uno, e sabe aquele universal como o inefetivo, [como] o que é só *para Outros*. Os dois lados são refinados até essa pureza, onde neles não há mais nenhum ser-aí carente-de-Si, nenhum negativo da consciência; mas um lado, o dever, é o caráter - que permanece igual a si - do seu saber-de-si-mesmo; o outro lado é o mal, que tem igualmente seu fim em seu *ser-dentro-de-si*, e sua efetividade em seu discurso. O conteúdo desse discurso é a substância do seu subsistir; o discurso é a asseveração da certeza do espírito dentro de si mesmo.

Os dois espíritos certos de si mesmos não têm outro fim que seu puro Si, nem outra realidade e ser-aí a não ser, justamente, esse puro Si. Mas ainda são diversos; e a diversidade é a diversidade

absoluta, por estar posta no elemento do puro conceito. Aliás, não é uma diversidade só para nós, senão para os conceitos mesmos que estão nessa oposição. Com efeito, esses conceitos são na verdade reciprocamente *determinados*, mas ao mesmo tempo universais em si, de sorte que encham todo o âmbito do Si; e esse Si não tem outro conteúdo senão sua determinidade, que nem vai além dele, nem é mais restrita que ele. Pois uma das determinações, – o absolutamente universal, – é tanto o puro saber-se-a-si-mesmo, quanto a outra é a absoluta discrição da singularidade: e ambas são somente esse puro saber-se. As duas determinidades são, assim, os conceitos puros que-sabem, cuja determinidade mesma é imediatamente *saber*, ou cujo *relacionamento* e oposição é o Eu. Por isso elas são, uma para a outra, esses absolutamente Opostos: é o perfeitamente *interior*, que dessa maneira se contrapõe a si mesmo e entra no ser-aí: [as duas determinidades] constituem o *puro saber* que mediante essa oposição é posto como *consciência*. Mas não é ainda *consciência-de-si*: obtém essa efetivação no movimento dessa oposição. Com efeito, essa oposição é antes a *continuidade indiscreta e igualdade* do 'Eu = Eu', e cada Eu *para si*, justamente se suprassume em si mesmo, por meio da contradição de sua pura universalidade, que ao mesmo tempo ainda resiste à sua igualdade com o outro, e dali se separa.

Mediante tal extrusão, esse saber cindido em seu ser-aí retorna à unidade do Si; é o Eu *efetivo*, o saber universal *de si mesmo* em seu *Contrário absoluto*, no saber *essente-dentro-de-si*, que devido à pureza de seu isolado ser-dentro-de-si é ele mesmo o perfeitamente universal. O *sim* da reconciliação – no qual os dois Eu abdicam de seu *ser-aí* oposto – é o ser-aí do *Eu* expandindo-se em dualidade, e que aí permanece igual a si; e que em sua completa extrusão e [em seu perfeito] contrário, tem a certeza de si mesmo: é o deus que se manifesta no meio daqueles que se sabem como [sendo] o puro saber.

— VII —
A Religião

672 [*In den bisherigen*] Nas figuras até agora [vistas], que se distinguíam em geral como *consciência*, *consciência-de-si*, *razão* e *espírito*, decerto já se apresentou também a *religião* como *consciência da essência absoluta* em geral, — mas só do *ponto de vista da consciência*, que é consciente da essência absoluta. Contudo, naquelas formas não aparecia a essência absoluta *em si e para si* mesma, não aparecia a *consciência-de-si* do espírito.

673 [*Schon das Bewusstsein*] Já a *consciência* enquanto *entendimento* se torna *consciência do supra-sensível*, ou do *interior do ser-aí objetivo*. Mas o *supra-sensível*, eterno — ou como aliás queiram chamá-lo — é *carente-de-si*: é apenas inicialmente o *universal* que ainda está muito longe de ser o espírito que se sabe como espírito.

Depois, era a *consciência-de-si*, que na figura da *consciência infeliz* tem sua implementação; — [era] somente a *dor* do espírito lutando por chegar de novo à objetividade, mas sem consegui-la. A unidade da *consciência-de-si singular* e de sua *essência* imutável, a que se dirige, permanece portanto um *além* da *consciência infeliz*. O *ser-aí* imediato da *razão*, que para nós brota dessa dor, e suas figuras peculiares, não têm *religião*: porque sua *consciência-de-si* se sabe — ou se busca — no *imediato Presente*.

674 [*Hingegen in der*] No mundo ético, ao contrário, víamos uma *religião*, e, na verdade, a *religião do mundo ctônico*. Essa

religião é a crença na noite do *destino*, assustadora e desconhecida, e na Eumênide do *espírito que-partiu*. Aquela [crença] é a negatividade pura sob a forma da universalidade; esta [Eumênide] é a negatividade na forma da singularidade. A essência absoluta, nessa última forma, é, sem dúvida, o Si, e [o Si] *presente* – como o Si não existe de outra maneira; – só que o Si *singular é esta* sombra singular, que separou de si a universalidade que é o destino. Na verdade, é sombra, [um] *Este suprassumido e*, por isso, Si universal; mas aquela significação negativa ainda não se mudou nessa significação positiva, e, por isso, ao mesmo tempo, o Si suprassumido ainda significa, imediatamente, esse particular e carente-de-essência. Mas o destino, sem o Si, permanece a noite carente-de-consciência que não chega à distinção dentro dela, nem à clareza do saber-de-si-mesma.

675 [*Dieser Glaube an das*] Essa crença no nada da necessidade e no mundo ctônico torna-se a *crença no céu*, uma vez que o Si separado tem de unir-se à sua universalidade, nela desdobrar o que contém, e assim vir-a-ser claro a si [mesmo]. Tínhamos porém visto que esse *reino da fé* somente no elemento do pensar desdobrava seu conteúdo sem o conceito e por isso soçobrava em seu destino, a saber, na *religião do Iluminismo*. Nessa religião se reinstaura o Além supra-sensível do entendimento, mas de modo que a consciência-de-si fica satisfeita [no] aquém, e não sabe nem como Si, nem como potência o além supra-sensível, o [Além] *vazio* que não há que reconhecer nem temer.

676 [*In der Religion*] Enfim, na religião da moralidade, se estabelece de novo que a essência absoluta é um conteúdo positivo; no entanto, esse conteúdo está unido à negatividade do Iluminismo. É ele um *ser*, que igualmente retornou ao Si, e aí permanece encerrado; e é um *conteúdo diferenciado* cujas partes são negadas tão imediatamente como são estabelecidas. Contudo o destino no qual sucumbe esse movimento contraditório, é o Si consciente de si como [sendo] o destino da *essencialidade* e [da] *efetividade*.

677 [*Der sich selbst wissende*] Na religião, o espírito sabedor de si mesmo é imediatamente sua própria *consciência-de-si* pura. As figuras do espírito que foram consideradas, [A] – o espírito verdadeiro, [B] – o espírito alienado de si mesmo, e [C] – o espírito certo de si mesmo, – constituem, em conjunto, o espírito em sua *consciência* o qual, confrontando-se ao seu mundo, nele não se reconhece. Mas na boa-consciência, o espírito submete a si tanto seu mundo objetivo em geral quanto também sua representação e seus conceitos determinados; e é *consciência-de-si* essente junto de

si. Nela o espírito, *representado como objeto*, tem para si a significação de ser o espírito universal, que em si contém toda a essência e toda a efetividade. Contudo, o espírito não está na forma de livre efetividade ou da natureza que se manifesta de modo independente. Tem, sem dúvida, *figura* ou a forma do ser, enquanto é *objeto* da sua consciência; mas como esta na religião está posta na determinação essencial de ser consciência-*de-si*, é a figura perfeitamente translúcida para si mesma; e a efetividade que o espírito contém está nele encerrada – ou está supprassumida nele – justamente na maneira como dizemos ‘*toda a efetividade*’: trata-se da efetividade universal *pensada*.

678 [*Indem also in der*] Assim, enquanto na religião a determinação da consciência peculiar do espírito não tem a forma do livre *ser-outro*, seu *ser-aí* é distinto de sua *consciência-de-si*, e sua efetividade peculiar incide fora da religião. É, na verdade, um [só] o espírito de ambas, mas sua consciência não abarca a ambas de uma vez; – e a religião aparece como uma parte do *ser-aí*, e do agir e ocupar-se – sendo sua outra parte a vida em seu mundo efetivo.

Como nós agora sabemos que o espírito no seu mundo, e o espírito consciente de si como espírito – ou o espírito na religião – são o mesmo, a perfeição da religião consiste em que os dois espíritos se tornem iguais um ao outro; não apenas que a efetividade seja compreendida pela religião, mas inversamente, que o espírito – como espírito consciente de si – se torne efetivo e *objeto de sua consciência*.

Na medida em que o espírito na religião se representa para ele mesmo, ele é certamente consciência, e a efetividade incluída na religião é a figura e a roupagem de sua representação. Mas nessa representação não se atribui à efetividade seu pleno direito, – a saber, o direito de não ser roupagem apenas, e sim um *ser-aí* livre independente. Inversamente, por lhe faltar sua perfeição em si mesma, é uma figura *determinada*, que não atinge o que deve apresentar: isto é, o espírito consciente de si mesmo.

Para poder exprimir o espírito consciente de si, sua figura não deveria ser outra coisa que ele; e ele deveria manifestar-se, ou ser efetivo, tal como é em sua essência. Só assim também seria alcançado o que parece ser a exigência do contrário; a saber, que o *objeto* de sua consciência tenha ao mesmo tempo a forma de efetividade livre. Mas só o espírito, que para si é objeto como espírito absoluto, tanto é para si uma efetividade livre, quanto aí permanece consciente de si mesmo.

679 [Indem zunächst das] [1º] – Como primeiro se distinguem a consciência-de-si e a consciência propriamente dita – a religião e o espírito em seu [próprio] mundo, ou o ser-aí do espírito – assim este ser-aí consiste na totalidade do espírito enquanto expõe a si seus momentos como dissociando-se uns dos outros e cada um para si.

[2º] – Ora, [estes] momentos são: a consciência, a consciência-de-si, a razão e o espírito, quer dizer, o espírito como espírito imediato, que não é ainda a consciência do espírito. Sua totalidade tomada em conjunto constitui o espírito em seu ser-aí mundano, em geral; o espírito como tal contém as figuras precedentes nas determinações gerais, nos momentos acima designados. A religião pressupõe todo o curso desses momentos, e é a totalidade simples ou o Si absoluto dos mesmos. De resto, não há que representar no tempo o curso desses momentos em referência à religião. Só está no tempo o espírito total; e as figuras que são figuras do espírito total, como tal, se apresentam em uma sucessão [temporal] porque somente o todo tem efetividade propriamente dita, e por isso tem a forma da pura liberdade perante o Outro, – forma que se exprime como tempo. Porém os momentos do todo – consciência, consciência-de-si, razão e espírito – por serem momentos, não têm ser-aí distinto um do outro.

[3º] – Em terceiro lugar, assim como o espírito se distinguia de seus momentos, ainda se deve distinguir, desses momentos mesmos, sua determinação singularizada. Nós vimos, sem dúvida, cada um daqueles momentos diferenciar-se nele mesmo em um curso próprio, e em figuras diversas; como por ex. na consciência se distinguia a certeza sensível e a percepção. Esses últimos lados se separam um do outro no tempo, e pertencem a um todo particular. Com efeito, o espírito desce de sua universalidade através da determinação para a singularidade. A determinação ou meio-termo é consciência, consciência-de-si, etc. A singularidade, contudo, constituem-na as figuras desses momentos; elas apresentam, pois, o espírito em sua singularidade ou efetividade, e se distinguem no tempo; mas de tal modo que a figura seguinte contém nela as anteriores.

680 [Wenn daher die] Portanto, se a religião é a perfeição do espírito, ao qual seus momentos singulares – consciência, consciência-de-si, razão e espírito – retornam e retornaram como ao seu fundamento, eles em conjunto constituem a efetividade aí-essente do espírito total, que é somente como o movimento que diferencia

esses seus lados e a si retorna. O vir-a-ser da religião em geral está contido no movimento dos momentos universais.

Ora, como cada um desses atributos foi apresentado não apenas como se determina em geral, mas como é em si e para si – quer dizer, como ele segue seu curso dentro de si mesmo como [um] todo – e por isso o que surge aqui não é somente o vir-a-ser da religião em geral; mas aqueles processos completos dos lados singulares contêm, ao mesmo tempo, as *determinidades da religião* mesma.

O espírito total, o espírito da religião, é por sua vez o movimento desde sua imediatez até alcançar o saber do que ele é em si ou imediatamente; e [o movimento] de conseguir que a *figura*, em que o espírito aparece para sua consciência, seja perfeitamente igual à sua essência, e que ele se contemple tal como é. Nesse vir-a-ser, o espírito está assim em figuras *determinadas*, que constituem as diferenças desse movimento; ao mesmo tempo, a religião determinada tem por isso igualmente um espírito *efetivo determinado*. Se portanto ao espírito que-se-sabe pertencem, em geral, consciência, consciência-de-si, razão e espírito, assim pertencem às figuras *determinadas* do espírito que-se-sabe as formas *determinadas* que dentro da consciência, [da] consciência-de-si, da razão e do espírito, se desenvolveram em cada qual de modo particular. A figura *determinada* da religião extrai para seu espírito efetivo, das figuras de cada um de seus momentos, aquela que lhe corresponde. A determinidade *única* da religião penetra por todos os lados de seu ser-aí efetivo, e lhes imprime esse caráter comum.

681 [Auf diese Weise] Dessa maneira, agora se ordenam as figuras que tinham surgido até aqui, diversamente de como apareciam em sua série. Sobre esse ponto precisa antes fazer notar brevemente o indispensável. Na série considerada, cada momento aprofundando-se em si mesmo se modelava, dentro de seu princípio peculiar, em um todo; e o conhecer era a profundidade – ou o espírito – em que possuíam sua substância os momentos que para si não tinham substância alguma.

No entanto, a partir de agora, essa substância se fez patente: ela é a profundidade do espírito certo de si mesmo, que não permite ao princípio singular isolar-se e fazer-se um todo dentro de si mesmo: ao contrário, reunindo e mantendo juntos todos esses momentos dentro de si, avança em toda essa riqueza de seu espírito efetivo, e todos os seus momentos particulares tomam e recebem em comum dentro de si a igual determinidade do todo. Esse espírito

certo de si mesmo, e seu movimento, é sua verdadeira efetividade e o *ser em si e para si* que a cada Singular corresponde.

Se assim a *série única* até aqui considerada, no seu desenrolar marcava nela com nós os retrocessos, mas retomava desses nós a marcha única para a frente, agora é como se estivesse quebrada nesses nós – os momentos universais, – e rompida em muitas linhas. Essas linhas, reunidas em um único feixe, se juntam simetricamente, de modo que coincidam as diferenças homólogas em que se moldou, dentro de si, cada linha particular.

Aliás é por si mesmo evidente, do conjunto da exposição, segundo a qual se há de entender aqui a coordenação das direções gerais, que se torna supérfluo fazer a observação de que essas diferenças essencialmente só devem ser tomadas como momentos do *vir-a-ser*, e não como partes. No espírito efetivo, são atributos de sua substância; mas na religião são antes somente predicados do sujeito. Igualmente, *em si* ou *para nós*, certamente estão contidas todas as formas em geral no espírito e em cada espírito; mas no que se refere à efetividade do espírito, só se importa saber qual é, em sua *consciência*, a determinidade na qual ele exprime o seu Si; ou em que figura o espírito sabe sua essência.

682 [Der Unterschied, der] A distinção que foi feita entre o espírito *efetivo* e o que se sabe como espírito, ou entre si mesmo como *consciência* e como *consciência-de-si*, está supprassumida no espírito que se sabe segundo sua verdade: sua *consciência* e sua *consciência-de-si* estão igualadas. Como porém a religião é aqui somente *imediatez*, essa diferença ainda não retornou ao espírito. O que está posto é só o *conceito* da religião; conceito em que a essência é a *consciência-de-si*, que é para si toda a verdade e contém nessa verdade toda a efetividade. Essa *consciência-de-si* tem, como *consciência*, a si [mesma] por objeto. O espírito, que só se sabe *imediatez*, é assim para si o espírito na *forma da imediatez*; e a determinidade da figura em que aparece para si, é a do *ser*.

Na verdade, esse *ser* não é *preenchido* nem com a sensação nem com a matéria multiforme, nem com quaisquer outros unilaterais momentos, fins e determinações; senão que é *preenchido* com o espírito e é conhecido de si mesmo como [sendo] toda a verdade e efetividade. Tal *preenchimento*, dessa maneira, não é igual à sua *figura*: o espírito, como essência, não é igual à sua *consciência*. Só como espírito absoluto ele é *efetivo*, enquanto para si está também em sua verdade, como está na *certeza de si mesmo*, ou seja: os

extremos em que se divide como consciência estão um para o outro na figura-de-espírito.

A figuração, que o espírito assume como objeto de sua consciência, fica preenchida pela certeza do espírito como pela [sua] substância; mediante esse conteúdo desvanece o degradar-se do objeto na pura objetividade, na forma da negatividade da consciência-de-si. A unidade imediata do espírito consigo mesmo é a base, ou pura consciência, no *interior* da qual a consciência se dissocia [em sujeito e objeto]. Dessa maneira encerrado em sua pura consciência-de-si, o espírito não existe na religião como o criador de uma natureza em geral; mas o que produz nesse movimento são suas figuras como espíritos, que em conjunto constituem a plenitude de sua manifestação. Esse movimento mesmo é o vir-a-ser de sua completa efetividade, através de seus lados singulares, ou seja, através de suas efetividades incompletas.

683 [Die erste Wirklichkeit] A primeira efetividade do espírito é o conceito da religião mesma, ou a religião como imediata, e, portanto, natural; nela o espírito se sabe como seu próprio objeto em figura natural ou imediata. Mas a segunda efetividade é necessariamente aquela em que o espírito se sabe na figura da naturalidade supressumida, ou seja, na figura do Si. Assim, essa efetividade é a religião da arte; pois a figura se eleva à forma do Si, por meio do produzir da consciência, de modo que essa contempla em seu objeto o seu agir ou o Si. A terceira efetividade, enfim, suprassume a unilateralidade das duas primeiras: o Si é tanto um imediato quanto a imediatez é Si. Se na primeira efetividade o espírito está, em geral, na forma da consciência; na segunda, na forma da consciência-de-si; então na terceira está na forma da unidade de ambas: tem a figura do ser-em-si-e-para-si; e assim, enquanto está representado como é em si e para si, é a religião revelada.

Mas embora o espírito certamente alcance na religião revelada sua figura verdadeira, justamente sua figura mesma e a representação ainda são o lado não-superado, do qual o espírito deve passar ao conceito, para nele dissolver totalmente a forma da objetividade: – nele que inclui dentro de si igualmente esse seu contrário. É então que o espírito abarcou o conceito de si mesmo, como nós somente o tínhamos inicialmente captado; e sua figura – ou o elemento de seu ser-aí – enquanto é o conceito, é o espírito mesmo.

- A -
A RELIGIÃO NATURAL

684 [Der den Geist] O espírito, que-sabe o espírito, é consciência de si mesmo, e é para si na forma de [algo] objetivo; ele é - e ao mesmo tempo, é o *ser-para-si*. O espírito é para si, é o lado da consciência-de-si, e na verdade, em contraste com o lado de sua consciência, ou com o lado do referir-se a si como *objeto*. Está na sua consciência a oposição e, por isso, a *determinidade* da figura em que o espírito se manifesta e se sabe. Nessa consideração da religião só se trata dessa determinação, pois já se produziu sua essência não-figurada ou seu conceito puro. Porém a diferença entre a consciência e consciência-de-si recai, ao mesmo tempo, no interior dessa última: a figura da religião não contém o ser-aí do espírito, nem enquanto ele é natureza, livre do pensamento, nem enquanto é pensamento, livre do ser-aí; mas essa figura é o ser-aí mantido no pensar, assim como é um Pensado que para si 'é-aí'.

Distingue-se uma religião de outra de acordo com a *determinidade* dessa figura em que o espírito se sabe. Mas ao mesmo tempo é mister notar que a exposição desse seu saber sobre si, conforme essa *determinidade singular*, de fato não esgota o todo de uma religião efetiva. A série das diversas religiões, que vão produzir-se, só apresenta igualmente de novo os diversos lados de uma única religião, e na verdade, de *cada religião singular*; e em cada [religião] ocorrem as representações que parecem distinguir uma religião efetiva de uma outra. Aliás, deve-se considerar ao mesmo tempo a diversidade também como uma diversidade da religião.

Enquanto, pois, o espírito se encontra na diferença entre a sua consciência e a sua consciência-de-si, o movimento tem a meta de supressumir essa diferença-capital e de dar à figura, que é objeto da consciência, a forma da consciência-de-si. Mas essa diferença não está supressumida já pelo fato de que as figuras, que aquela consciência contém, tenham também nelas o momento do Si, e o deus seja *representado* como *consciência-de-si*. O Si *representado* não é o *efetivo*. Para que o Si, como qualquer determinação mais precisa da figura, pertença na verdade a essa forma [da consciência de si], por uma parte deve ser posta nela mediante o agir da consciência-de-si; por outra parte, a determinação inferior deve mostrar-se supressumida e conceituada pela determinação superior. Com efeito, o representado só deixa de ser representado e [de ser] estranho a seu saber, quando o Si o produziu, e assim contem-

pla a determinação do objeto como a sua determinação; – portanto, se contempla no objeto.

Por meio dessa atividade, a determinação inferior ao mesmo tempo se desvaneceu; porque o agir é o negativo, que se realiza às custas de um outro. Na medida em que a determinação inferior ainda ocorre, é que se retirou para a inessencialidade; assim como, inversamente, onde a inferior ainda predomina, e contudo a superior também ocorre, uma determinação carente-de-si ocupa o lugar junto da outra. Quando, pois, as diversas representações, dentro de uma religião singular, apresentam na verdade o movimento completo de suas formas, o caráter de cada uma é determinado pela unidade peculiar da consciência e da consciência-de-si; isto é, porque a consciência-de-si abarca dentro de si a determinação do objeto da consciência, ela através do seu agir se apropria completamente dessa determinação, e a sabe como a essencial, em contraste com as outras [determinações].

A verdade da fé, em uma determinação do espírito religioso, mostra-se no fato de que o espírito *efetivo* é assim constituído como a figura na qual ele se contempla na religião; como por exemplo, a encarnação de Deus que tem lugar na religião oriental, não tem verdade, porque seu espírito efetivo é sem essa reconciliação. Não tem aqui cabimento retroceder da totalidade da determinação para a determinação singular, e mostrar em que figura, no interior dessa totalidade, e de sua religião particular, está contida a plenitude das demais. A forma superior, reinstalada sob uma forma inferior, perde sua significação para o espírito consciente-de-si: pertence só superficialmente a ele e à sua representação. Deve portanto ser considerada em sua significação peculiar e ali, onde é o princípio dessa religião particular e confirmada por seu espírito efetivo.

a – A LUMINOSIDADE

685 [Der Geist, als das] O espírito como a essência que é consciência-de-si, – ou a essência consciente-de-si que é toda a verdade e sabe toda a efetividade como a si mesma, em contraste com a realidade que o espírito se confere no movimento de sua consciência, é apenas o *seu conceito*. Esse conceito, em relação ao dia dessa [plena] expansão, é a noite de sua essência: em relação ao ser-aí de seus momentos como figuras independentes, é o mistério criador de seu nascimento. Esse mistério tem em si mesmo sua revelação; pois o ser-aí tem nesse conceito sua necessidade, por ser o espírito que se sabe: portanto tem em sua essência o momento

de ser consciência e de representar-se objetivamente. É o puro Eu que em sua extrusão tem em si, como em *objeto universal*, a certeza de si mesmo; ou seja, esse objeto é para o Eu a interpenetração de todo o pensar e de toda a efetividade.

686 [In der unmittelbaren] Na primeira cisão imediata do espírito absoluto que se sabe, sua figura tem aquela determinação que convém à *consciência imediata*, ou seja, à certeza sensível. O espírito se contempla na forma do *ser*; – contudo não na forma do ser carente-de-espírito, preenchido com determinações contingentes da sensibilidade [e] que pertence à *certeza sensível*; mas é o ser preenchido pelo espírito. Ele encerra igualmente dentro de si a forma que aparecia na *consciência-de-si* imediata: a forma do *senhor* ante a *consciência-de-si* do espírito que se retira de seu objeto.

Esse *ser*, que é preenchido pelo conceito do espírito, é assim a *figura* da relação *simples* do espírito para consigo mesmo, ou a *figura* da 'carência-de-figura'. Devido a essa determinação, ela é a pura *luminosidade* do raiar do sol, que tudo contém e [tudo] preenche, e que se conserva em sua substancialidade sem-forma. Seu ser-outro é o negativo igualmente simples, – as *trevas*. Os movimentos de sua própria extrusão, suas criações no elemento sem-resistência de seu ser-outro, são efusões de luz. São em sua simplicidade, ao mesmo tempo, seu vir-a-ser-para-si e retorno [a partir] do seu ser-aí: são torrentes de fogo que devoram a figuração. A diferença, que essa essência se dá, propaga-se de certo na substância do seu ser-aí, e modela-se nas formas da natureza; mas a simplicidade essencial do seu pensar vagueia nelas sem consistência e sem inteligência, – amplia seus limites até o incomensurável e dissolve, em sua sublimidade, sua beleza exaltada até o esplendor.

687 [Der Inhalt, den dies] O conteúdo que esse puro *ser* desenvolve – ou seja, seu perceber – é portanto um jogo carente-de-essência naquela substância, que apenas *vem à tona*, sem *ir a fundo* dentro de si mesmo, sem tornar-se sujeito e sem consolidar suas diferenças por meio do Si. Suas determinações são atributos apenas, que não adquirem independência, mas que só permanecem [como] nomes do Uno plurinominal. Encontra-se revestido esse Uno com as forças multiformes do ser-aí, e com as figuras da efetividade, como com um ornamento carente-de-Si: são somente mensageiros de seu poder, privados de vontade própria; [são] visões de sua glória, e vozes de sua louvação.

688 [*Dies taumelnde Leben*] No entanto, essa vida vacilante deve determinar-se como *ser-para-si*, e dar consistência às suas figuras evanescentes. O *ser imediato*, em que essa vida se contrapõe à sua consciência, é ele mesmo a potência *negativa* que dissolve suas diferenças: é pois, em verdade, o Si; e o espírito, portanto, passa a saber-se na forma do Si. A pura luz refrata sua simplicidade como uma infinidade de formas separadas, e se oferece por vítima ao *ser-para-si*, de modo que o Singular tome substância em sua substância.

b - A PLANTA E O ANIMAL

689 [*Der selbstbewusste Geist*] O espírito consciente-de-si, que a si retornou [a partir] da essência carente-de-figura – ou que elevou sua imediatez até o Si em geral – determina sua simplicidade como uma múltipla variedade do *ser-para-si*; e é a religião da percepção espiritual em que o espírito se desagrega na pluralidade inumerável de espíritos, mais fracos e mais fortes, mais ricos e mais pobres.

Esse panteísmo, de início a *tranquila* subsistência desses átomos-de-espírito, converte-se no movimento *agressivo* dentro de si mesmo. A inocência da *religião das flores*, que é somente a representação carente-de-si do Si, passa à seriedade da vida guerreira, à culpabilidade da *religião dos animais*; a tranquilidade e impotência da individualidade contemplativa passam ao *ser-para-si* destruidor. De nada serve ter retirado, às coisas da percepção, a *morte da abstração*, e tê-las elevado à essência da percepção espiritual; a animação desse reino-dos-espíritos tem nela essa morte, pela determinidade e a negatividade que invadem sua inocente indiferença. Por meio delas, a dispersão em uma multiplicidade de tranquilas figuras vegetais torna-se um movimento agressivo, em que as faz inchar o ódio de seu *ser-para-si*.

A consciência-de-si *efetiva* desse espírito disperso é uma multidão de espíritos-de-povos, isolados e insociáveis, que em seu ódio se combatem até à morte e se tornam conscientes de figuras animais determinadas como de sua essência, porque não são outra coisa que espíritos animais, vidas animais que se isolam conscientes delas sem universalidade.

690 [*In diesem Hasse*] Mas nesse ódio desgasta-se a determinidade do *ser-para-si* puramente negativo, e, através desse movimento do conceito, o espírito entra em uma outra figura. O

ser-para-si suprasumido é a forma do objeto que foi produzido por meio do Si; ou melhor: é o Si produzido, desgastando-se: quer dizer, convertendo-se em coisa. Acima desses espíritos animais que só [se] dilaceram, o artesão mantém sua superioridade; sua ação não é apenas negativa, mas sim tranqüila e positiva.

Assim, a consciência do espírito é agora o movimento que está acima e além do *ser-aí* imediato, como do *ser-para-si* abstrato. Enquanto o *Em-si*, por meio da oposição, é rebaixado a uma determinidade, ele não é mais a forma própria do espírito absoluto, mas uma efetividade, que sua consciência encontra oposta a si como o *ser-aí* ordinário, – e que suprasume. Ao mesmo tempo [essa consciência] não é só o *ser-para-si* que-suprasume, mas produz também sua representação, – o *ser-para-si* que é externado na forma de um objeto. Contudo, esse produzir ainda não é o perfeito, mas uma atividade condicionada e o formar de um [material já] dado.

c – O ARTESÃO

691 [*Der Geist erscheint*] Assim o espírito aqui se manifesta como o artesão, e seu agir, por meio do qual se produz a si mesmo como objeto – embora ainda não tenha captado o pensamento de si – é um trabalhar instintivo, como as abelhas fabricam seus favos.

692 [*Die erste Form*] A primeira forma, por ser a imediata, é a forma abstrata do entendimento, e a obra não está ainda, nela mesma, preenchida pelo espírito. Os cristais das pirâmides e dos obeliscos, simples combinações de linhas retas com superfícies planas e proporções iguais das partes – em que é eliminada a incomensurabilidade do circular – [tais] são os trabalhos desse artesão da rigorosa forma. Devido à mera inteligibilidade da forma, ela não é sua significação nela mesma; não é o Si espiritual. As obras, assim, só recebem o espírito; ou o espírito em si, como um espírito estranho e separado, que abandonou sua compenetração viva com a efetividade, e [como é] ele mesmo morto, se aloja nesses cristais desprovidos de vida; ou então, as obras se referem externamente ao espírito; – como a um espírito que ‘é-aí’ exteriormente, e não como espírito; como à luz nascente que projeta sobre as obras sua significação.

693 [*Die Trennung, von*] A divisão, de que parte o espírito do artesão – a do *ser-em-si*, que se converte no material que ele elabora, e do *ser-para-si*, que é o lado da consciência-de-si que trabalha –

essa divisão em sua obra se tornou objetiva. Seu esforço ulterior deve tender a supracumir essa separação da alma e do corpo; a revestir e a modelar a alma nela mesma; e, por sua vez, a infundir alma no corpo. Os dois lados, ao serem aproximados um do outro, conservam com isso respectivamente a determinidade do espírito representado, e do envoltório que o reveste: sua unidade consigo mesmo contém essa oposição da singularidade e universalidade.

Enquanto a obra se aproxima de si mesma em seus lados, com isso sucede ao mesmo tempo também outra coisa; aproxima-se da consciência-de-si que trabalha, e esta chega na obra ao saber de si, tal como é em si e para si. Mas desse modo a obra só constitui o lado abstrato da *atividade* do espírito, que em si mesmo não sabe ainda o seu conteúdo; mas sabe-o em sua obra, que é uma coisa. O próprio artesão – o espírito total – não se manifestou ainda; mas é a ainda íntima e recôndita essência, que só se faz presente, como todo, cindida na consciência-de-si ativa e em seu objeto produzido.

694 [*Die umgebende Behausung*] Portanto, a morada circundante, a efetividade externa, que só agora foi elevada à forma abstrata do entendimento, o artesão a elabora em uma forma que-tem-mais-alma. Para isso, serve-se da vida vegetal, que não é mais sagrada, como [o era] para o débil panteísmo anterior; mas que é tomada pelo artesão, que se apreende como a essência para si essente, – como algo utilizável; e é reduzida ao aspecto exterior e à decoração. Mas não se utiliza inalterada, senão que o artesão da forma consciente-de-si elimina, ao mesmo tempo, a efemeridade que a existência imediata dessa vida tem nela, e aproxima suas formas orgânicas das formas mais rigorosas e mais universais do pensamento. Ao ser deixada em liberdade, a forma orgânica continua propagando-se na particularidade – mas ao ser por um lado subjugada à forma do pensamento, eleva, por outro lado, a curvas animadas essas figuras retilíneas e planas: uma combinação que se torna a raiz da livre arquitetura.

695 [*Diese Wohnung, die*] Essa morada – o lado do *elemento universal*, ou da natureza inorgânica do espírito – agora encerra dentro de si também uma figura da *singularidade*, que aproxima da efetividade o espírito antes separado do ser-aí, interior ou exterior a ele; e assim fazendo, torna a obra mais igual à consciência-de-si ativa. O artesão recorre inicialmente à forma do *ser-para-si* em geral, à *figura-animal*. Mas na vida animal o artesão não é mais imediatamente consciente de si, – o que demonstra ao constituir-se frente a essa vida como a força que a produz, e ao saber-se nela como em obra sua; por isso a figura-animal é ao mesmo tempo uma figura

suprassumida, e se torna o hieroglifo de uma outra significação: a de um pensamento. Por conseguinte ela não é mais usada só e inteiramente pelo artesão, mas combinada com a figura do pensamento, com a figura humana.

No entanto, falta à obra ainda a figura e ser-aí em que o Si existe como Si: ainda lhe falta exprimir nela mesma que encerra dentro de si uma significação interior; falta-lhe a linguagem, o elemento em que está presente o sentido mesmo que [a] preenche. Portanto a obra, embora se tenha purificado totalmente do [elemento] animal, e só traga nela a figura da consciência-de-si, é ainda a figura muda que necessita do raio do sol nascente para ter som, — que, produzido pela luz, ainda é somente ressonância, e não linguagem: denota apenas um Si exterior, não o Si interior.

696 [*Diesem äussern Selbst*] A esse Si exterior da figura se contrapõe a outra figura, que sinaliza ter nela um interior. A natureza, que retorna à sua essência, rebaixa sua múltipla variedade viva, que se individualiza e se perde em seu movimento, a um habitáculo inessencial, que é a *coberta do interior*. Esse interior é ainda, de início, a escuridão simples, o imoto, a pedra negra e informe [A Kaaba de Meca].

697 [*Beide Darstellungen*] As duas apresentações contêm a interioridade e o ser-aí — os dois momentos do espírito; e as duas apresentações contêm, ao mesmo tempo, os dois momentos em proporção oposta: tanto o Si como interior, quanto o Si como exterior. Há que unificar as duas [apresentações]. A alma da estátua de forma humana ainda não deriva do interior; não é ainda a linguagem, o ser-aí que nele mesmo é interior. O interior do ser-aí multiforme é ainda algo mudo, que não se diferencia dentro de si mesmo; e algo ainda separado de seu exterior, a que todas as diferenças pertencem. O artesão unifica, pois, os dois momentos da combinação da figura natural e da figura consciente-de-si. Essas essências ambíguas, para si mesmas enigmáticas — o consciente lutando com o inconsciente, o interior simples com o exterior multiforme; a obscuridade do pensamento juntando-se com a clareza da expressão — [todos eles] irrompem na linguagem de uma sabedoria profunda, difícil de entender.

698 [*In diesem Werke*] Nessa obra cessa o trabalho instintivo que, em contraste com a consciência-de-si, produzia a obra carente-de-consciência; pois nesse trabalho se contrapõe à atividade do artesão — que constitui a consciência-de-si — um interior igualmente consciente-de-si que se expressa. No seu ofício, o artesão galgou

por seu esforço até à cisão de sua consciência, onde o espírito se encontra com o espírito. Nessa unidade do espírito consciente-de-si consigo mesmo, na medida em que o espírito é para si figura e objeto de sua consciência, se purificam pois suas combinações com o modo carente-de-consciência da figura imediata da natureza. Esses monstros – na figura, fala e ação – se dissolvem em uma figuração espiritual: em um exterior que se recolhe em si; em um interior que se exterioriza [a partir] de si e em si mesmo; no pensamento, que é claro ser-aí que se engendra e mantém sua figura conforme a ele. O espírito é artista.

- B -
A RELIGIÃO DA ARTE

699 [*Der Geist hat seine*] O espírito elevou sua figura, na qual é [presente] para sua consciência, à forma da consciência mesma; e produz para si uma tal forma. O artesão abandonou o trabalho *sintético*, o *combinar* de formas heterogêneas do pensamento e do [objeto] natural: quando a figura adquiriu a forma da atividade consciente-de-si, o artesão se tornou trabalhador espiritual.

700 [*Fragen wir danach*] Se indagamos por conseguinte qual é o espírito *efetivo* que na religião da arte tem a consciência de sua essência absoluta, resulta que é o espírito *ético* ou o espírito *verdadeiro*. Ele não é só a substância universal de todos os Singulares; mas enquanto esta tem para a consciência efetiva a figura da consciência, isso significa que a substância, que tem individualização, é conhecida pelos Singulares como [sendo] sua própria essência e obra. A substância não é desse modo, para eles, a luminosidade, em cuja unidade o ser-para-si da consciência-de-si só está contido negativamente, só de maneira transitória, e nela contempla o senhor de sua efetividade; nem é o incessante entredorvorar-se de povos que se odeiam; nem sua subjugação a [um sistema de] castas, constituindo em conjunto a aparência da organização de um todo perfeito, mas a que falta a liberdade universal dos indivíduos. Ao contrário, esse [espírito ético] é o povo livre, no qual os costumes constituem a substância de todos, e cuja efetividade e ser-aí, todo e cada Singular sabe como sua vontade e seu ato.

701 [*Die Religion des*] No entanto, a religião do espírito ético é a elevação desse espírito por sobre sua efetividade, o retornar *desde sua verdade* ao puro *saber de si mesmo*. Enquanto o povo ético vive na imediata unidade com sua substância, e não tem nele

o princípio da singularidade pura da consciência-de-si, sua religião só aparece em sua perfeição no *separar-se* de sua *subsistência*. Com efeito, a *efetividade* da substância ética repousa, por um lado, em sua tranqüila *imutabilidade*, em contraste com o movimento absoluto da consciência-de-si; e por isso, no fato de que esta ainda não retornou a si de seus costumes imperturbados, e de sua sólida confiança. Por outro lado, na organização da consciência-de-si [repousa] em uma pluralidade de direitos e deveres, como também na repartição nas 'massas' dos estamentos, e do agir particular deles que coopera para [formar] o todo. Por isso [a substância ética repousa] em que o Singular esteja satisfeito com a limitação de seu ser-aí, e ainda não tenha captado o pensamento sem-limites de seu livre Si. Mas aquela tranqüila confiança *imediate* da substância retrocede à confiança *em si* e à *certeza de si mesmo*. E a pluralidade de direitos e deveres, assim como o agir limitado, são o mesmo movimento dialético do ético que a pluralidade das coisas e de suas determinações. É um movimento que só encontra sua quietude e estabilidade na simplicidade do espírito certo de si.

A consumação da eticidade [ao converter-se] na livre-consciência-de-si, e o destino do mundo ético são, portanto, a individualidade que se adentrou em si, a absoluta leveza do espírito ético, que dissolve dentro de si todas as diferenças fixas de sua subsistência, e as massas de sua articulação orgânica; espírito que plenamente seguro de si chegou à alegria sem-limites e ao mais livre gozo de si mesmo. Essa certeza simples do espírito dentro de si é algo ambíguo, por ser [tanto] calma subsistência e verdade firme, quanto inquietude absoluta e o perecer da eticidade. Mas [é] nessa última [alternativa que] ela se converte, pois a verdade do espírito ético ainda é, somente, essa substancial essência e confiança, na qual o Si não se sabe como singularidade livre, e que assim perece nessa interioridade – ou no libertar-se – do Si.

Assim, ao romper-se a confiança, ao quebrar-se por dentro a substância do povo, o espírito, que era o meio-termo dos extremos inconsistentes, passa agora para o extremo da consciência-de-si que se apreende como essência. Essa consciência-de-si é o espírito certo dentro de si, que chora a perda de seu mundo; e agora, da pureza do Si, produz sua essência, elevada acima da efetividade.

702 [In *solche Epoche*] Em tal época surge a arte absoluta. Antes, a arte é o trabalho instintivo que, submerso no ser-aí, trabalha para dentro e para fora dele; não tem na eticidade livre sua substância, e por isso também não possui a livre atividade espiritual com respeito ao Si que trabalha. Mais tarde, o espírito transcende a arte

para atingir sua suprema apresentação, a saber, não ser apenas a *substância* que nasceu do Si, mas ser, em sua apresentação como objeto, *este Si*: não só engendrar-se de seu conceito, mas ter seu conceito mesmo por figura, de modo que o conceito e a obra de arte produzida se saibam mutuamente como uma só e a mesma coisa.

703 [*Indem also die*] Assim, enquanto a substância retornou de seu ser-aí à sua pura consciência-de-si, é esse o lado do conceito ou da *atividade*, com que o espírito se produz como objeto. Atividade que é a forma pura; porque o Singular na obediência e serviço éticos tanto desgastou todo ser-aí carente-de-consciência, e [toda a] determinação fixa, – como a substância mesma se tornou essa essência fluida. Essa forma é a noite em que a substância foi traída e se transformou em sujeito; e dessa noite da pura certeza de si mesmo é que ressuscita o espírito ético, como a figura que se libertou da natureza e de seu ser-aí imediato.

704 [*Die Existenz des*] A existência do conceito puro, para a qual o espírito fugiu de seu corpo, – é um indivíduo que o espírito escolheu para receptáculo de sua dor. Nele, o espírito está como seu universal e sua potência, da qual sofre violência; como seu 'pathos', ao qual entregue e abandonada, sua consciência-de-si perdeu a liberdade. Mas aquela potência positiva da universalidade é subjugada pelo puro Si do indivíduo, como a potência negativa. Essa atividade pura, consciente de sua força imperdível, luta com a essência não-figurada; assenhoreando-se dela, fez do 'pathos' sua matéria, e se deu o conteúdo dela. Essa unidade emerge como obra: [é] o espírito universal individualizado e representado.

a – A OBRA-DE-ARTE ABSTRATA.

705 [*Das erste Kunstwerk*] A primeira obra-de-arte, como obra imediata, é a obra abstrata e singular. Por seu lado, tem de mover-se [saindo] do modo imediato e objetivo em direção da consciência-de-si; enquanto essa, por outro lado, procede a suprasumir no culto a diferença que primeiro ela se atribui em relação a seu espírito, e a produzir, assim, a obra de arte nela mesma vivificada.

706 [*Die erste Weise*] O primeiro modo, em que o espírito artístico afasta ao máximo uma da outra, sua figura [plástica] e sua consciência ativa, é o modo imediato [em] que aquela figura 'é-aí' como coisa em geral. A figura se cinde nela, na distinção entre a

singularidade que a figura do Si possui, e a universalidade que apresenta a essência inorgânica em relação à figura, como seu ambiente e morada. Graças à elevação do todo ao conceito puro, essa figura ganha sua forma pura que compete ao espírito. Não é o cristal [forma característica] do entendimento, que aloja o morto ou é iluminado pela alma que-está-fora; nem é a combinação – que primeiro resultou da planta – das formas da natureza e do pensamento, cuja atividade aqui é ainda uma *imitação*. Mas o conceito despoja aquilo que da raiz, da ramaria e da folhagem está ainda aderente às formas, e as purifica em imagens onde o retilíneo e plano do cristal é elevado a proporções incomensuráveis; a ponto que a animação do orgânico é acolhida na forma abstrata do entendimento, e ao mesmo tempo é preservada para o entendimento sua essência, [que é] a incomensurabilidade.

707 [*Der inwohnende Gott*] Contudo, o deus que mora dentro é a pedra negra, extraída da ganga-animal e penetrada pela luz da consciência. A figura humana despoja-se da figura animal com que estava mesclada; o animal é para o deus apenas uma roupagem contingente; passa ao lado de sua figura verdadeira, e não vale mais por si mesmo, mas foi rebaixado à significação de um Outro; a mero símbolo. Por isso mesmo, a figura do deus se despoja, em si mesma, também da penúria das condições naturais do ser-aí, e sinaliza as disposições interiores da vida orgânica, fundidas em sua superfície e só pertencentes a esta.

A essência do deus é aliás a unidade do ser-aí universal da natureza e do espírito consciente-de-si, que em sua efetividade se manifesta contrapondo-se ao primeiro. Ao mesmo tempo, é antes de tudo uma figura singular; seu ser-aí é um dos elementos na natureza, como sua efetividade consciente-de-si é um singular *espírito-de-povo*. Mas o ser-aí universal da natureza é nessa unidade o elemento refletido no espírito, a natureza transfigurada pelo pensamento, unida com a vida consciente-de-si. A figura dos deuses tem, pois, o seu elemento-de-natureza como um elemento suprasumido, como uma obscura reminiscência dentro dela. A essência caótica e a luta confusa do livre ser-aí dos elementos – o reino a-ético dos Titãs – são vencidos e expulsos para a orla da efetividade que se tornou clara a si [mesma], para os turvos confins do mundo que no espírito se encontra e se acalma.

Essas divindades antigas, em que primeiro se particulariza a luminosidade acasalando-se com as trevas, – o Céu, a Terra, o Oceano, o Sol, o Fogo cego e tifônico da Terra, etc., – são suplantadas por figuras que nelas ainda possuem apenas o eco apagado

que recorda aqueles Titãs; mas já não são essências-da-natureza, e sim claros espíritos éticos dos povos conscientes-de-si mesmos.

708 [*Diese einfache Gestalt*] Assim, essa figura simples aboliu em si e recolheu, na individualidade tranqüila, a inquietude da singularização infinita: tanto da figura enquanto elemento da natureza – o qual só se comporta de modo necessário como essência universal, mas [se comporta] de modo contingente em seu ser-aí e movimento – quanto dela enquanto povo que, disperso nas massas particulares do agir e nos pontos individuais da consciência-de-si, tem um ser-aí multiforme de sentido e de agir. Portanto, o momento da inquietude se contrapõe a essa individualidade tranqüila: a ela – [que é] a essência – se contrapõe a consciência-de-si que, como lugar de nascimento da mesma, nada reteve para si senão o [fato de] ser atividade pura.

O que pertence à substância, o artista deu-o inteiramente à sua obra: porém a si mesmo, como a uma individualidade determinada, não deu efetividade em sua obra: só lhe poderia conferir a perfeição caso se extrusasse de sua particularidade, se desencarnasse e se elevasse à abstração do agir puro. Nessa primeira produção imediata, ainda não se reunificou a separação entre a obra e sua atividade consciente-de-si; portanto a obra não é para si algo efetivamente vivificado, mas é [um] todo somente junto com seu vir-a-ser. O que é comum na obra de arte – ser gerada dentro da consciência e elaborada por mãos humanas – é o momento do conceito existente como conceito, que se contrapõe à obra.

Ora, se esse conceito – como artista ou como espectador – for bastante desinteressado para declarar a obra de arte absolutamente inspirada nela mesma; e para esquecer a si, o autor ou contemplador, deve-se contra isso sustentar o conceito do espírito, que não pode prescindir do momento de ser consciente de si mesmo. Mas esse momento se contrapõe à obra, porque nessa sua primeira cisão o conceito dá aos dois lados suas determinações abstratas recíprocas do agir e do ser-coisa; não ocorreu ainda seu retorno à unidade donde eles provêm.

709 [*Der Künstler erfährt*] O artista experimenta assim, em sua obra, que não produziu nenhuma essência igual a ele. Sem dúvida, de sua obra lhe retorna uma consciência, já que um público maravilhado o honra como o espírito que é sua essência. Mas essa inspiração, ao restituir-lhe sua consciência-de-si somente como admiração, é antes uma confissão feita ao artista de que essa inspiração não se iguala a ele. Enquanto a obra retorna ao artista

como alegria em geral, o artista nela não encontra nem a dor de sua formação e criação, nem o esforço de seu trabalho. Pode também o público julgar ainda a obra, ou lhe oferecer sacrifícios; pode colocar nela, seja de que maneira for, sua consciência. Se o público se põe, com seu conhecimento, acima da obra, sabe o artista quanto seu ato vale mais que o entender e o falar do público. Se [ao contrário] se põe abaixo da obra, e nela reconhece sua essência que o domina, o artista se sabe como o senhor dessa essência.

710 [*Das Kunstwerk erfordert*] A obra-de-arte requer, pois, um outro elemento de seu ser-aí; o deus exige uma outra saída [*Hervorgang*] que essa, em que da profundidade de sua noite criadora desaba no contrário, – na exterioridade, na determinação da coisa carente-de-consciência-de-si. Esse elemento superior é a *linguagem*, – um ser-aí que é a existência imediatamente consciente-de-si. Como a consciência-de-si singular 'é-aí' na linguagem, ela está igualmente presente como um contágio *universal*: a completa particularização do ser-para-si é, ao mesmo tempo, a fluidez e a unidade universalmente compartilhada dos muitos Si: é a alma existente como alma.

Assim o deus, que tem a linguagem por elemento de sua figura, é a obra de arte nela mesma inspirada, que tem imediatamente dentro de seu ser-aí a pura atividade que se lhe contrapunha; – a ele que existia como coisa. Ou seja, a consciência-de-si permanece imediatamente junto a si no objetivar-se de sua essência. Estando assim, dentro de sua essência, junto a si mesma, é *puro pensar*; ou é a devoção cuja *interioridade* tem ao mesmo tempo seu ser-aí no hino. O hino conserva dentro dele a singularidade da consciência-de-si; e essa singularidade, ao ser escutada, 'é-aí' ao mesmo tempo como universal. A devoção, que em todos se acende, é a correnteza espiritual, que na multiplicidade das consciências-de-si é cônica de si como de um igual agir de todos, e como de um ser *simples*. O espírito, como essa consciência-de-si universal de todos, tem em uma unidade sua pura interioridade, como também o ser para Outros e o ser-para-si dos Singulares.

711 [*Diese Sprache unterscheidet*] Essa linguagem se distingue de uma outra linguagem do deus que não é a linguagem da consciência universal. O *oráculo*, seja do deus da religião-da-arte, seja do deus das religiões anteriores, é a sua primeira linguagem necessária. Com efeito, reside em seu *conceito* que o deus é tanto a essência da natureza quanto a do espírito, e portanto tem um ser-aí não só natural, mas também espiritual. Na medida em que esse momento reside somente em seu *conceito* e ainda não está realizado

na religião, a linguagem para a consciência-de-si religiosa é linguagem de uma consciência-de-si *estranha*. A consciência-de-si alheia à sua comunidade ainda não 'é-aí', tal como o exige seu conceito. O Si é o ser-para-si simples, e por isso é pura e simplesmente ser-para-si *universal*; mas aquele, que se separou da consciência-de-si da comunidade, é apenas um Si *singular*.

O conteúdo dessa linguagem própria e singular resulta da universal determinidade, em que o espírito absoluto é posto em sua religião em geral. Assim o espírito universal do raiar-do-sol, que ainda não particularizou seu ser-aí, enuncia sobre a essência proposições igualmente simples e universais, cujo conteúdo substancial é sublime em sua verdade simples; mas graças a essa universalidade, parece ao mesmo tempo trivial para a consciência-de-si que se desenvolve [ainda] mais.

712 [Das weiter gebildete] O Si mais amplamente cultivado, que se eleva ao ser-para-si, é o senhor [que impera] sobre o puro 'pathos' da substância, sobre a objetividade da luminosidade [do sol] nascente. E sabe aquela simplicidade da verdade como o *em-si-essente*, que não tem a forma do ser-aí contingente por meio de uma linguagem estranha; [sabe-a,] ao contrário como a *lei segura e não escrita dos deuses, que vive eternamente, e da qual ninguém sabe quando apareceu*. [Sófocles, ANTÍGONA].

Como a verdade universal, que foi revelada pela luminosidade, aqui se retirou ao interior ou ao [mundo] inferior, e por isso se subtraiu à forma do fenômeno contingente, assim ao contrário na religião-da-arte – porque a figura do deus assumiu a consciência e com isso a singularidade em geral – a linguagem própria do deus, que é o espírito do povo ético, é o oráculo, o qual conhece a situação particular desse povo e dá a conhecer o que é útil a respeito. Contudo, as verdades universais por serem conhecidas como o *em-si-essente*, reivindica-as para si o *pensar que-sabe*, e a linguagem delas não lhe é mais uma linguagem estranha, mas a [sua] própria.

Assim como aquele sábio da Antigüidade [Sócrates] buscava, em seu próprio pensar, o que era bom e belo, e, pelo contrário, deixava ao demônio saber o mau conteúdo contingente do conhecimento – se era bom para ele freqüentar esta ou aquela pessoa; ou se era bom para um conhecido fazer esta viagem, e coisas insignificantes parecidas; – igualmente, a consciência universal tira o saber, a respeito do contingente, dos pássaros, das árvores, ou da terra em fermentação, cujo vapor arrebatava à consciência-de-si sua [ca-

pacidade de] reflexão. Com efeito, o contingente é o irrefletido e estranho; e a consciência ética se deixa também assim determinar quanto a isso de uma maneira irrefletida e estranha, como por meio de um jogo de dados.

Se o Singular se determinar por seu entendimento, e escolher com ponderação o que lhe for útil, então, como fundamento dessa autodeterminação está a determinidade do caráter particular. [Ora], essa determinidade mesma é algo contingente, e aquele saber do entendimento [sobre] o que é útil ao Singular, é portanto um saber do mesmo tipo que o daqueles oráculos ou da loteria. Somente, quem interroga o oráculo ou a loteria exprime com isso a disposição ética da indiferença para com o contingente; enquanto pelo contrário, o outro trata o que é em si contingente como o interesse essencial de seu pensar e saber. No entanto, o superior a ambos é, na verdade, fazer da ponderação o oráculo do agir contingente, mas saber [também] essa mesma ação ponderada como algo contingente, devido a seu lado da relação ao particular e à sua utilidade.

713 [Das wahre selbstbewusste] O verdadeiro ser-aí consciente-de-si, que o espírito recebe da linguagem – que não é a linguagem da consciência-de-si estranha e portanto contingente, não universal – é a obra-de-arte que acima vimos: [o hino]. Ele está em contraste com o caráter-de-coisa [Dinglichen] da estátua. Como a estátua é um ser-aí estático, o hino é o ser-aí evanescente; como nesse ser-aí estático a objetividade deixada livre carece do Si imediato próprio, assim no hino, ao contrário, fica a objetividade demasiado encerrada no Si, chega demasiado pouco à figuração; e, tal como o tempo, imediatamente já não ‘é-aí’ quando ‘é-aí’.

714. [Die Bewegung beider] O culto combina o movimento de dois lados, em que abandonam mutuamente sua determinação diferente, a figura divina *movid*a no puro elemento sensível da consciência-de-si, e a figura divina *em-repouso* no elemento da coisidade; e [assim] chega ao ser-aí a unidade que é o conceito da essência divina. No culto, o Si se proporciona a consciência da descida da essência divina desde o seu além até ele; desse modo, a essência divina que anteriormente é o inefetivo e somente objetivo, adquire a efetividade própria da consciência-de-si.

715. [Dieser Begriff des] Esse conceito do culto já está, em si, contido e presente no caudal do canto dos hinos. Essa devoção é a pura satisfação imediata do Si, por si e dentro de si mesmo. É a alma purificada, que nessa pureza é imediatamente apenas essência e um [só] com a essência. Graças à sua abstração, essa alma não é a

consciência que distingue de si seu objeto; e assim, é somente a noite de seu ser-aí, e o lugar preparado de sua figura. Portanto, o culto abstrato eleva o Si a ser esse puro elemento divino. A alma cumpre essa purificação conscientemente; contudo, não é ainda o Si que descendo a suas profundezas se sabe como o mal; mas é um *essente*, uma alma que purifica sua exterioridade com abluções, que a cobre de vestes brancas; que faz sua interioridade percorrer o caminho imaginado dos trabalhos, penas e recompensas: – o caminho da cultura em geral que extrusa a particularidade. Através desse caminho, a alma alcança as moradas e a comunidade da beatitude.

716. [*Dieser Kultus ist nur*] De início, esse culto é somente um desempenhar *secreto*, isto é, apenas representado e inefetivo; deve ser ação *efetiva*, [pois] uma ação inefetiva se contradiz a si mesma. A consciência propriamente dita se eleva, desse modo, à sua consciência-de-si pura. Nela, a essência tem a significação de um objeto livre; o qual, através do culto efetivo, retorna ao Si, – e na medida em que esse objeto tem na consciência pura a significação da essência pura que reside além da efetividade, essa essência desce de sua universalidade através dessa mediação até à singularidade, e se conclui assim com a efetividade.

717. [*Wie beide Seiten*] Deste modo se determina como entram em ação os dois lados: para o lado consciente-de-si, enquanto é consciência *efetiva*, a essência se apresenta como a *natureza efetiva*; de uma parte, a natureza pertence à consciência como posse e propriedade [sua], e vale como o ser-aí não *em-si-essente*; por outra parte, a natureza é sua *própria* efetividade imediata e singularidade, que pela consciência é igualmente considerada como inessência e suprasumida.

Mas, ao mesmo tempo, aquela natureza exterior tem para sua consciência pura a significação *oposta*, isto é, a de ser a essência *em-si-essente*, perante a qual o Si sacrifica sua inessencialidade; assim como, inversamente, ele sacrifica a si mesmo o lado inessencial da natureza. A ação é assim movimento espiritual porque é esse [processo] bilateral [de] suprasumir a abstração da *essência*, tal como a devoção determina o objeto, e convertê-lo em efetivo; e de elevar o *efetivo*, tal como o agente determina seu objeto e a si mesmo, à universalidade e dentro da universalidade.

718 [*Die Handlung des*] A ação do culto mesmo começa, pois, como o puro abandono de uma posse, que o dono aparentemente descarta como de todo inútil para ele ou faz evoluir-se em fumaça. Nisso renuncia, perante a essência de sua consciência pura, à posse

e ao direito de propriedade, e ao seu gozo: renuncia à personalidade e ao retorno do agir ao Si, e faz refletir a ação antes no universal ou na essência que em si mesmo. Inversamente, porém, a *essência essente* nisso também vai por terra. O animal que é sacrificado é o *símbolo* de um deus; os frutos que se comem são os *próprios* Ceres e Baco, *vivos*. Morrem no animal as potências do direito de cima, que tem sangue e vida efetiva; mas em Ceres e Baco, morrem as potências do direito de baixo, que [embora] incruento possui misterioso e astuto poder.

Enquanto é *agir*, o sacrifício da substância divina pertence ao lado consciente-de-si; para que seja possível esse agir, a essência deve *em si* já ter sacrificado a si mesma. Ela já o fez, quando se conferiu *ser-aí*, e se converteu no *animal singular* e no *fruto*. Essa renúncia, que assim a essência já consumou *em si*, o Si operante apresenta no *ser-aí*, e para a sua consciência; e substitui essa efetividade imediata da essência pela efetividade superior, a saber, pela *efetividade de si mesmo*. Com efeito, a unidade produzida – que é o resultado de [terem sido] supprassumidos a singularidade e a separação dos dois lados – não é o destino apenas negativo, senão que tem significação positiva.

Somente à abstrata essência *ctônica* [é que] se abandona completamente o que lhe é sacrificado, e por isso a *reflexão* da posse e do *ser-para-si* sobre o universal se caracteriza como distinta do Si como tal. Mas isso, ao mesmo tempo, é só uma *parte* insignificante, e o outro sacrificar é apenas a destruição do que não tem serventia; é, antes, a preparação do que foi sacrificado, para o banquete: – uma festa que defrauda a ação de seu significado negativo. O sacrificante retém, naquele primeiro sacrifício, a maior parte; e guarda, desse outro, o que é útil ao *seu gozo*. Esse gozo é a potência negativa que suprassume tanto a *essência* quanto a *singularidade*; e ao mesmo tempo, é a efetividade positiva, na qual o *ser-aí objetivo* da essência é transformado no *ser-aí consciente-de-si*; e o Si tem a consciência de sua unidade com a essência.

719 [*Dieser Kultus ist*] Aliás esse culto é, na verdade, uma ação efetiva; contudo sua significação só reside mais na devoção; o que pertence à devoção não é produzido objetivamente, assim como no gozo o resultado se defrauda de seu *ser-aí*. Portanto, o culto vai mais longe e compensa tal deficiência dando à sua devoção uma *subsistência objetiva*, por ser o culto o trabalho coletivo ou singular, que cada um pode desempenhar, e que produz a morada e o adorno do deus para honrá-lo.

Desse modo se suprassume por um lado a objetividade da estátua, pois através dessa consagração de suas oferendas e trabalhos, o trabalhador torna o deus benévolo a si, e contempla seu Si como pertencendo ao deus. Por outro lado, também esse agir não é o trabalho singular do artista, mas essa particularidade é dissolvida na universalidade. No entanto, o que se produz não é só a honra do deus, e a bênção de sua graça não se derrama apenas na *representação* sobre o trabalhador; mas o trabalho tem uma significação inversa à primeira [que era a] da extrusão e da honra alheia.

As moradas e altares do deus são para uso do homem; os tesouros neles guardados são, em caso de necessidade, os seus. A honra que o deus desfruta em seus ornamentos, é a honra do povo magnânimo e artisticamente talentoso. Na festa, o povo adorna igualmente suas próprias residências, suas vestes e também suas cerimônias, com graciosas decorações. Recebe, dessa maneira, por seus dons a recompensa do deus agradecido, e as provas de sua benevolência, na qual se uniu ao deus por meio de seu trabalho – não na esperança e em uma efetividade futura; mas tem imediatamente o gozo de sua própria riqueza e magnificência, nas honras tributadas e na apresentação dos dons.

b – A OBRA-DE-ARTE VIVA

720 [Das Volk, das in] O povo, que no culto da religião da arte se aproxima do seu deus, é o povo ético que sabe seu Estado e as atuações do Estado como a vontade e o desempenho de si mesmo. Esse espírito, que contrasta com o povo consciente de si, não é pois a luminosidade, que [sendo] carente-de-si, não contém em si a certeza dos Singulares, mas antes, é apenas sua essência universal, e a potência do senhor, onde os Singulares desvanecem. O culto da religião dessa essência simples e sem figura, em geral só dá a seus fiéis este retorno: de serem o povo do seu deus. Só lhes assegura sua subsistência e substância simples em geral, mas não seu ser efetivo, que antes é rejeitado. Pois veneram seu deus como a profundidade vazia, não como espírito.

De outra parte, contudo, o culto da religião-da-arte carece dessa abstrata *simplicidade* da essência, e, portanto, da *profundidade* da mesma. Mas a *essência*, que é *imediatamente unida ao Si*, é em si o espírito e a *verdade que-sabe*: – embora ainda não seja a verdade [que é] sabida, ou que se sabe a si mesma em sua profundidade. Portanto, já que a essência aqui tem nela o Si, sua manifestação é benévola para a consciência, que no culto recebe

não só a justificação universal de sua subsistência, mas também seu ser-aí consciente nele mesmo; assim como, inversamente, a essência não tem efetividade carente-de-si em um povo rejeitado, cuja substância só é reconhecida, – e sim no povo, cujo Si é reconhecido dentro de sua substância.

721 [*Aus dem Kultus*] Por conseguinte, do culto procede a consciência-de-si satisfeita em sua essência, e o deus se aloja nela como em sua morada. Essa morada é para si a noite da substância, ou a pura individualidade da substância; porém já não é a tensa individualidade do artista, que ainda não se reconciliou com sua essência que se torna *objetiva*, mas é a noite tranqüilizada que, sem de nada ter falta, tem nela o seu 'pathos' porque retorna da contemplação, [ou] da *objetividade suprasumida*. Esse 'pathos' é, para si, a essência do raiar-do-sol mas [que] de agora em diante *declinou* dentro de si: e tem em si mesmo o seu ocaso – a consciência-de-si – e com isso, ser-aí e efetividade.

Neste ponto, essa essência [já] tem percorrido o movimento de sua efetivação. Descendo de sua pura essencialidade até uma objetiva força-da-natureza e a suas exteriorizações, é um ser-aí para o Outro: para o Si pelo qual é consumida. A silenciosa essência da natureza carente-de-si atinge em seu fruto o patamar em que, preparando a si mesma para ser servida e digerida, se oferece à vida que-tem-forma-de-Si. Na utilidade de poder ser comida e bebida, atinge sua mais alta perfeição, pois aí ela é a possibilidade de uma existência superior, e entra em contato com o ser-aí espiritual. De uma parte, o espírito da terra, em sua metamorfose, desenvolveu-se até à substância silenciosamente poderosa, e por outra parte, até a fermentação espiritual; [ou seja] ali se desenvolveu no princípio feminino da nutrição, e aqui no espírito masculino da força auto-motiva do ser-aí consciente-de-si.

722 [*In diesem Genusse*] Assim, aquela luminosidade nascente revela nesse gozo o que ela é: o gozo é o seu mistério. Pois o místico não é o ocultamento de um segredo ou ignorância, mas consiste em que o Si se sabe um só com a essência; e esta é, assim, revelada. Só o Si é manifesto a si mesmo, ou seja, o que é manifesto, só é tal na certeza imediata de si. Nessa certeza, porém, a essência simples é posta mediante o culto. E como coisa que se pode usar não tem somente o ser-aí, que é visto, cheirado, saboreado; mas é também objeto do desejo, e pelo gozo efetivo torna-se uma só Coisa com o Si; e desse modo, perfeitamente desvelada nele e para ele manifesta. O que se diz ser manifesto à razão, ao coração, de fato é ainda secreto, por faltar-lhe ainda a certeza efetiva do ser-aí

imediatamente, – tanto a certeza objetiva, como a certeza gozosa; que na religião, porém, não é só a imediata, carente-de-pensamento, mas é, ao mesmo tempo, a certeza que sabe puramente o Si.

723 [*Was hiemit durch*] O que desse modo, mediante o culto, se tornou manifesto ao espírito consciente de si nele mesmo, é a essência simples: por um lado, como o movimento de emergir de seu segredo noturno à consciência, para ser sua substância que nutre em silêncio, mas por outro lado, também, como o movimento de perder-se de novo na noite ctônica, no Si, e de demorar-se sobre [a terra] apenas como silenciosa saudade-materna. Mas o ímpeto mais forte é a plurinomial luminosidade do [sol] nascente, e sua vida tumultuosa, que abandonada igualmente por seu ser abstrato, se concentra primeiro no ser-aí objetivo do fruto, e depois, ao entregar-se à consciência-de-si, nela atinge sua verdadeira efetividade; agora vagueia de um lado para o outro, como uma horda de mulheres frenéticas: delírio indômito da natureza em figura consciente-de-si.

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

725 [*Diese unbefestigte Taumel*] Essa embriaguez desenfreada do deus deve acalmar-se [convertendo-se] em objeto, e o entusiasmo que não chegou a [ser] consciência, deve produzir uma obra que se lhe contraponha, como a estátua ao entusiasmo do artista precedente: como uma obra igualmente perfeita, na verdade, mas não como um Si carente-de-vida nele, senão como um Si vivente. Um tal culto é a festa que o homem se dá em sua própria honra, embora ainda não coloque em um culto, como esse, a significação da essência absoluta; pois ao homem só a essência se manifestou, não ainda o espírito: não como uma essência tal que essencialmente assume a figura humana. Mas esse culto lança o fundamento para tal revelação, e desdobra, um a um, seus momentos. Aqui [é] o momento abstrato da corporeidade viva da essência, como anteriormente a unidade dos dois no devaneio carente-de-consciência. O homem coloca, pois, no lugar da estátua, a si mesmo

como figura produzida e elaborada para o *movimento* perfeitamente livre; assim como a *estátua* é a *quietude* perfeitamente livre.

Se cada Singular sabe apresentar-se pelo menos como portador-de-tocha, acima deles um se eleva, que é o movimento figurado, a serena elaboração e força fluida de todos os membros: uma obra-de-arte inspirada e viva, que une a potência com sua beleza, e à qual são atribuídos, como prêmio de seu vigor, os ornatos com que se honrava a *estátua*; – e a honra de ser, no meio de seu povo, a mais alta apresentação corpórea da essência deles, em vez do deus de pedra.

726 [In den beiden] Nas duas apresentações que acabamos de ver, está presente a unidade da consciência-de-si e da essência espiritual; mas falta-lhes ainda seu equilíbrio. No entusiasmo báquico, está o Si fora de si, enquanto na bela corporeidade [está fora de si] a essência espiritual. Aquele embotamento da consciência e seu balbuciar selvagem devem ser acolhidos no claro ser-aí da corporeidade, cuja clareza carente-de-espírito deve ser acolhida na interioridade do entusiasmo báquico. O elemento perfeito em que tanto a interioridade é exterior, como a exterioridade é interior, é, mais uma vez, a linguagem; mas não é a linguagem do oráculo, de todo contingente e singular em seu conteúdo; nem o hino, ainda emocional e louvando somente o deus singular; nem o balbuciar, carente-de-conteúdo, do frenesi báquico.

A linguagem, entretanto, ganhou seu conteúdo claro e universal: – seu conteúdo *claro* porque o artista, [a partir] do seu primeiro entusiasmo totalmente substancial, se elaborou até [alcançar] a figura, que é um ser-aí próprio e convival, penetrado em todos os seus movimentos pela alma consciente-de-si; – seu conteúdo *universal* porque nessa festa, que é a glória do homem, desvanece a unilateralidade da *estátua* que contém somente um espírito-nacional, um caráter determinado da divindade. O belo ginasta é, na verdade, a glória de seu povo particular, mas é [também] uma singularidade corpórea na qual desapareceram a minuciosidade e o rigor da significação, e o caráter interior do espírito que sustém a vida particular, as disposições, as necessidades e os costumes de seu povo. Nessa extrusão para a corporeidade perfeita, o espírito depôs as impressões particulares, e as ressonâncias da natureza, que ele encerrava dentro de si como o espírito efetivo do povo. Por conseguinte, seu povo não está mais consciente nele de sua particularidade, mas antes, da abdicação dessa particularidade; está consciente da universalidade de seu ser-aí humano.

c - A OBRA-DE-ARTE ESPIRITUAL

727 [*Die Voksgeister, die*] Os espíritos-dos-povos, que se tornam conscientes da figura de sua essência em um animal particular, confluem em um [espírito]; assim reúnem-se os peculiares belos espíritos-dos-povos em um único Panteão, cujo elemento e morada é a linguagem. A pura contemplação de si mesmo como de *humanidade universal* tem na efetividade do espírito do povo a forma de unir-se com os outros, com os quais pela [própria] natureza constitui *uma* nação, para uma empresa comum; para tal obra forma um povo-integrado e por isso um céu-coletivo.

Essa universalidade a que o espírito chega em seu ser-aí, é contudo somente a universalidade primeira, que deriva inicialmente da individualidade do [mundo] ético; não ultrapassou ainda sua imediatez, nem formou *um* Estado [a partir] dessas tribos. A eticidade do espírito efetivo do povo repousa por um lado sobre a confiança imediata dos Singulares no todo do seu povo, e por outro lado sobre a parte imediata que todos tomam, apesar da diferença de estamentos, nas decisões e ações do Governo. Essa liberdade de participação de todos e de cada um é *provisoriamente* posta de lado na união que não constitui, de início, uma ordem permanente, mas que se efetua apenas para uma ação comum. Portanto essa primeira comunidade é mais um agrupamento de individualidades que o domínio do pensamento abstrato que tivesse espoliado os Singulares de sua participação consciente na vontade e ato do todo.

728 [*Die Versammlung der*] O agrupamento dos espíritos-dos-povos constitui um ciclo de figuras que agora abarca toda a natureza, como também todo o mundo ético. Aliás esses estão sob a *hegemonia* de um, mais que sob sua *soberania*. São, para si, as substâncias universais daquilo que a *essência consciente-de-si em si é e faz*; mas ela constitui a força, e inicialmente ao menos o centro em torno do qual se atarefam aquelas essências universais, mas [centro] que no começo parece só unir seus empreendimentos de forma contingente. Mas é o retorno da *essência divina à consciência-de-si* o que já contém o motivo por que ela forma o centro daquelas forças divinas, e de início oculta a unidade essencial sob a forma de uma relação externa amistosa dos dois mundos.

729 [*Dieselbe Allgemeinheit, welche*] Essa mesma universalidade, que corresponde a esse conteúdo, tem necessariamente também a forma da consciência, sob a qual [forma] aparece. Não é mais o agir efetivo do culto, mas um agir que na verdade ainda não se elevou ao conceito mas só à *representação*, à conexão

sintética do ser-aí consciente-de-si com o ser-aí exterior. A linguagem – o ser-aí dessa representação – é a primeira linguagem: a epopéia como tal, que contém o conteúdo universal, ao menos como *totalidade* do mundo, embora não como *universalidade* do pensamento.

O aedo é o Singular e o efetivo, pelo qual esse mundo é engendrado e mantido como por seu sujeito. Seu 'pathos' não é a força atordoante da natureza, e sim a Mnemósina, – o despertar da consciência e a interioridade que veio-a-ser, a recordação da essência anteriormente imediata. O aedo é o órgão evanescente em seu conteúdo; seu próprio ser não conta, mas sua Musa, seu canto universal. No entanto, o que está presente de fato é o silogismo em que o extremo da universalidade, o mundo dos deuses, através do meio termo da particularidade está unido com a singularidade; com o aedo. O meio termo é o povo em seus heróis, que são homens singulares como o aedo, mas apenas *representados* e por isso, ao mesmo tempo, *universais*; como [o são] o livre extremo da universalidade, os deuses.

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

A tarefa sobre a qual se aplica o esforço universal possui os dois lados: – o lado *do-Si* [selbstische], em que a tarefa é cumprida por um conjunto de povos efetivos e de individualidades que se encontram à sua testa; e o lado *universal*, com a tarefa a ser cumprida por suas potências substanciais. Porém a *relação* entre os dois lados se determinou precedentemente assim: é a união *sintética* do universal e do singular, ou seja, é o *representar*. Dessa determinidade depende o juízo [que se faz] desse mundo.

A relação dos dois é, assim, uma mistura que divide de maneira inconseqüente a unidade do agir, e lança superfluamente a ação de um lado para outro. As potências universais têm nelas [mesmas] a figura da individualidade e por isso, o princípio da ação: seu efetuar se mostra, portanto, como um agir totalmente oriundo delas, tão livre quanto o agir dos homens. Por conseguinte, tanto

os deuses, como os homens, faziam uma só e a mesma coisa. A seriedade daquelas potências [divinas] é uma ridícula superfluidade, já que estas [potências, as humanas] são, de fato, a força da individualidade operante; e o tenso esforço e trabalho desta individualidade [humana] é uma fadiga igualmente inútil, porque [são] antes os deuses [que] dirigem tudo.

Os mortais efêmeros [übertägigen] – que são o nada – ao mesmo tempo, são o Si poderoso que submete a si as essências universais, ofende os deuses e lhes proporciona, em geral, a efetividade e um interesse do agir. Assim como, inversamente, essas impotentes universalidades, que se nutrem das dádivas dos homens e só graças a esses têm o que fazer, são a essência natural e a matéria de todos os acontecimentos, e igualmente a matéria ética e o 'pathos' do agir. Se suas naturezas elementares só são levadas à efetividade e ao relacionamento ativo por meio do livre Si da individualidade, – elas são igualmente o universal que se retira dessa união, permanece irrestritamente em sua determinação e através da incoercível elasticidade da sua unidade extingue o 'pontilhismo' do elemento ativo e suas figurações: mantém-se puro e dissolve todo o individual em sua fluidez.

731 [Wie sie mit der] Assim como os deuses recaem nessa relação contraditória com a natureza do-Si [selbstischen], [que lhes é] oposta, assim também conflita sua universalidade com sua própria determinação, e sua relação com os outros deuses.

Os deuses são os belos indivíduos eternos que, repousando em seu próprio ser-aí, são imunes à caducidade e à violência alheia. Ao mesmo tempo, contudo, são elementos *determinados*, deuses *particulares*, que assim se relacionam com outros. Mas a relação com outros, que segundo sua [natureza de] oposição é um conflito, é um cômico esquecimento-de-si-mesma de sua natureza eterna. A determinidade tem raízes na subsistência divina e possui, em sua limitação, a independência da individualidade total; por essa independência, seus caracteres ao mesmo tempo perdem a nitidez da peculiaridade e se misturam na sua ambigüidade. Um fim [qualquer] da atividade e sua atividade mesma – porque é dirigida contra um Outro, e por isso contra uma força divina invencível – é uma fanfarronice vazia e contingente, que igualmente se esfuma, e que transforma a aparente seriedade da ação em um jogo sem perigo, seguro de si mesmo, sem resultado e sem conseqüência.

Mas se na natureza de sua divindade o negativo ou a determinidade dessa natureza só se manifesta como a incoercível de

sua atividade e a contradição do fim e do resultado; e se aquela segurança independente mantém a preponderância sobre o determinado, então, justamente por isso, a *pura força* do *negativo* se lhe contrapõe, e na verdade como sua última potência contra a qual nada podem [fazer] os deuses. Eles são o universal e o positivo em contraste com o *Si singular* dos mortais, que não pode resistir contra sua força [divina]. Mas o *Si universal* paira com igual liberdade sobre eles, e sobre esse mundo total da representação, ao qual todo o conteúdo pertence, como o *Vazio, carente-de-conceito, da necessidade*, – um acontecer ante o qual os deuses se comportam como carentes-de-si e angustiados, porque essas naturezas *determinadas* não se encontram em tal pureza.

732 [*Diese Notwendigkeit aber*] Contudo, essa necessidade é a *unidade do conceito*, a que se acha submetida a substancialidade contraditória dos momentos singulares, na qual se ordena a inconseqüência e a contingência de seu agir; e o jogo de suas ações adquire nelas mesmas sua seriedade e valor. O conteúdo do mundo da representação desenvolve para si sem restrições seu movimento no *meio termo*, reunido em torno da individualidade de um herói, que no entanto, em sua força e beleza sente sua vida quebrada, e se entristece encarando uma morte prematura. Com efeito, a *singularidade em si firme e efetiva*, é excluída na extremidade, e cindida em seus momentos, que ainda não se encontraram nem unificaram. Um [momento], o Singular, o Inefetivo *abstrato*, é a necessidade que não participa da vida do meio termo; como aliás tampouco participa o outro [momento], o Singular efetivo – o aedo – que se conserva fora dela e perece em sua apresentação. Os dois extremos devem aproximar-se do conteúdo; um, a necessidade, tem de preencher-se com o conteúdo; o outro, a linguagem do aedo, deve participar dele; e o conteúdo, anteriormente abandonado a si mesmo, deve receber nele a certeza e a firme determinação do negativo.

733 [*Diese höhere Sprache*] Essa linguagem superior, a *trágica*, abarca assim mais estreitamente a dispersão dos momentos do mundo essencial e do mundo operante. *Conforme a natureza do conceito*, a *substância* do divino dissocia-se em suas figuras, e seu movimento está igualmente em conformidade com o seu conceito. No que concerne à forma, ao penetrar o seu conteúdo, a linguagem deixa de ser narrativa, assim como o conteúdo deixa de ser um [conteúdo] representado. É o herói mesmo quem fala, e a representação mostra ao ouvinte – que ao mesmo tempo é espectador – *homens conscientes-de-si, que sabem e sabem dizer* seu

direito e seu fim; a força e a vontade de sua determinidade. São eles artistas que não exprimem o exterior de suas decisões e empreendimentos de modo inconsciente, natural e ingênuo, – como [o faz] a linguagem que acompanha na vida efetiva o agir rotineiro; mas exteriorizam a essência interior, demonstram o direito de seu agir; e afirmam refletidamente e exprimem determinadamente, em sua individualidade universal, o 'pathos' a que pertencem, – livre das circunstâncias casuais e do particularismo das personalidades.

O *ser-aí* desses caracteres são enfim homens *efetivos*, que assumem os personagens dos heróis, e os apresentam em linguagem efetiva, – não narrativa, mas própria. Como é essencial à estátua ser obra de mãos humanas, assim é essencial o ator à sua máscara: – não como uma condição externa de que a consideração artística deve abstrair. Ou seja: quando se diz que a consideração artística deve absolutamente abstrair da máscara, com isso se diz justamente que a arte ainda não contém nela o verdadeiro e próprio Si.

734 [Der allgemeine Boden] O terreno universal em que avança o movimento dessas figuras produzidas [a partir] do conceito é a consciência da primeira linguagem representativa, e de seu conteúdo carente-de-si e entregue à desagregação. É o povo comum, em geral, cuja sabedoria encontra expressão no *coro da velhice*. O povo tem seu representante nessa fraqueza, já que ele mesmo constitui apenas o material positivo e passivo da individualidade do governo que se lhe contrapõe. Faltando-lhe a força do negativo, não tem condições de concentrar e de dominar a riqueza e a plenitude variegada da vida divina, mas deixa dispersar os momentos, e em seus hinos de adoração exalta cada momento singular como um deus independente; ora um, ora outro. Porém, quando se dá conta da seriedade do conceito, – como ele avança sobre essas figuras, despedaçando-as; quando chega a ver como se saem mal esses deuses venerados que se aventuram nesse terreno onde impera o conceito, [então] o coro mesmo não é a potência negativa que intervém atuando. Ao contrário: mantém-se no pensamento carente-de-si, dessa potência, na consciência do *destino estranho*; e produz o vão desejo do sossego, e o débil discurso do apaziguamento. No *temor* das potências superiores, que são os braços imediatos da substância, no temor do conflito mútuo entre elas, e do Si simples da necessidade, que tanto esmaga os deuses como os viventes que lhes estão unidos – no *com-padecer* com eles, que ao mesmo tempo sabe serem o mesmo consigo – só há para o coro o temor inoperante desse movimento, o pesar igualmente desamparado; e como fim, a paz vazia da capitulação ante a

necessidade, cuja obra não é entendida como a necessária ação do caráter nem como o agir da essência absoluta dentro de si mesma.

735 [Auf diese zuschauenden] Perante essa consciência espectadora, [do coro] como terreno indiferente do representar, o espírito não aparece em sua multiplicidade dispersa, mas no desdobramento simples do conceito. A substância do espírito mostra-se, pois, somente desmembrada em suas duas potências extremas. Essas essências *universais* elementares são, ao mesmo tempo, *individualidades* conscientes-de-si: -- heróis que põem sua consciência em uma dessas potências, nela possuem a determinidade do caráter, e constituem sua ativação e efetividade. Essa individualização universal desce ainda, como já se mencionou, à efetividade imediata do autêntico ser-aí [do ator] e se apresenta a uma multidão de espectadores que têm no coro sua cópia, ou melhor, sua própria representação exprimindo-se [a si mesma].

736 [Der Inhalt und] O conteúdo e o movimento do espírito, que aqui é objeto para si, já foram considerados como natureza e realização da substância ética. Na sua religião, [o espírito] alcança a consciência sobre si, ou seja, apresenta-se à sua consciência em sua forma mais pura e figura mais simples. Se portanto a substância ética, mediante seu conceito e segundo seu conteúdo, se dividia nas duas potências que foram determinadas como direito *divino* e direito *humano*, do mundo subterrâneo e do mundo de cima, -- aquele era a *família*, e este, o *poder do Estado*; o primeiro deles era o caráter *feminino*, e segundo, o *masculino*, -- então o círculo dos deuses, anteriormente multiforme e vacilante em suas determinações, se restringe às potências que mediante essa determinação se aproximam da individualidade propriamente dita. Com efeito, a precedente dispersão do todo em forças múltiplas e abstratas, que aparecem hipostasiadas, [substantiiert] é a *dissolução do sujeito*, que as concebe somente como *momentos* dentro de seu Si, e por isso a individualidade é apenas a forma superficial dessas essências. Inversamente, uma distinção de *caracteres*, mais precisa que a já mencionada, deve ser atribuída à personalidade contingente e em si exterior.

737 [Zugleich teilt sich] Ao mesmo tempo, a essência se divide segundo sua *forma* ou segundo o *saber*. O espírito *operante* se contrapõe, como consciência, ao objeto sobre o qual é ativo e que por isso é determinado como o negativo daquele-que-sabe: o operante se encontra, desse modo, na oposição do saber e não-saber. Deriva seu fim de seu caráter, e o sabe como a essencialidade ética; mas, pela determinidade do caráter, sabe somente uma po-

tência da substância, e a outra está oculta para ele. A efetividade presente é pois *em si* uma coisa, e para a consciência, outra. O direito de cima e o de baixo adquirem respectivamente a significação da potência que-sabe e que se manifesta à consciência, e [a significação] da potência que se esconde e espreita na emboscada. Uma é o *lado da luz*, o deus do oráculo, que segundo o seu momento natural brotando do sol que tudo ilumina, sabe e revela tudo: *Febo*, e *Zeus* que é seu pai. Mas os mandamentos desse deus verídico e seus avisos daquilo que é, são antes enganadores.

Com efeito esse saber é, em seu conceito imediatamente, o não-saber, porque no agir a *consciência* é, em si mesma, essa oposição. Aquele que era capaz de decifrar o enigma da Esfinge, [Edipo] como o que era confiante de modo infantil [Orestes] são enviados à sua perdição pelo [oráculo] que o deus lhes revela. Essa sacerdotisa, por cuja boca fala [Apolo,] o deus formoso, não é diferente das [bruxas,] irmãs ambíguas que impelem [Macbeth] ao crime por suas promessas; e, na ambigüidade do que dão como segurança, enganam quem se deixa levar pelo sentido manifesto. Portanto [Hamlet,] a consciência mais pura do que a última a qual crê nas bruxas, e mais prudente e melhor fundamentada que a primeira, confiante na sacerdotisa e no deus formoso, hesita em vingar-se [com base] na revelação feita pelo espírito mesmo de seu pai sobre o crime que o matou; e estabelece ainda outras provas, pelo motivo de que esse espírito revelador poderia também ser o demônio.

738 [*Dies Misstrauen ist*] É fundamentada essa desconfiança, porque a consciência sabedora se situa na oposição entre a certeza de si mesma e a essência objetiva. O direito do ético – de que a efetividade *em si* nada é em oposição à lei absoluta – experimenta que seu saber é unilateral; que sua lei é apenas lei de seu caráter; que captou somente uma potência da substância. A ação mesma é essa inversão do *sabido* em seu *contrário*, o *ser*; é a inversão do direito do caráter e do saber, no direito do oposto, com o qual aquele está unido na essência da substância: [inversão nas Fúrias ou] nas Erínies da outra potência e do outro caráter, hostilmente excitadas. Esse direito *clônico* senta-se com *Zeus* no trono, e goza de igual consideração junto com o deus que se revela e que sabe.

739 [*Auf diese drei Wesen*] A essas três essências o mundo dos deuses do coro é limitado pela individualidade operante. A primeira é a *substância*, que tanto é a potência do lar e o espírito da piedade-familiar como é a potência universal do Estado e do Governo. Enquanto essa diferença pertence à substância enquanto

tal, não se individualiza para a representação em duas figuras distintas, senão que tem na efetividade os dois personagens de seus caracteres. Ao contrário, a diferença entre saber e não-saber incide em cada uma das consciências-de-si efetivas, – e somente na abstração, no elemento da universalidade, se reparte em duas figuras individuais.

Com efeito, o Si do herói só tem ser-aí como consciência total, e é portanto essencialmente a diferença *total* que pertence à forma; mas sua substância é determinada, e lhe pertence apenas um lado da diferença do conteúdo. Portanto, os dois lados da consciência, que na efetividade não têm individualidade separada – cada um a própria, – recebem na *representação*, cada lado sua figura peculiar; uma figura é a do deus manifestante; a outra, a figura da Erínie que se conserva oculta. De uma parte, ambas gozam de honra igual; de outra parte, a *figura da substância*, Zeus, é a necessidade da *relação* mútua das duas. A substância é a relação pela qual o saber é para si, mas tem no simples sua verdade; a diferença, mediante a qual existe a consciência efetiva, tem seu fundamento na essência interior que destrói essa diferença; – a *segurança* clara para si mesma, da certeza, tem sua confirmação no *olvido*.

740 [Das Bewusstsein schloss] Por meio do agir, a consciência tornou patente essa oposição: agindo conforme o saber revelado, experimenta o logro de tal saber; e dedicando-se, segundo o conteúdo, a um atributo da substância, ofendeu o outro e desse modo lhe deu direito contra si. Seguindo o deus que-sabe, [o que] antes apreendeu [foi] o não revelado, e é castigada por ter confiado no saber cuja ambigüidade – pois esta é sua natureza – deveria estar presente também *para essa consciência*, e servir-lhe de *advertência*. O frenesi da sacerdotisa, a figura desumana das bruxas, a voz da árvore, do pássaro, o sonho, etc., não são modos em que a verdade apareça, mas sinais de advertência do embuste, da irreflexão, da singularidade e contingência do saber. Ou – o que é o mesmo – a potência oposta, ofendida pela consciência, está presente como lei promulgada e direito vigente: seja a lei da família, ou do Estado. A consciência seguiu, ao contrário, o próprio saber, e ocultou a si mesma o [que era] manifesto.

Entretanto, a verdade das potências do conteúdo e da consciência, que se enfrentam uma à outra, é o resultado de que ambas têm igual direito, e por isso em sua oposição – que o agir produz – têm a mesma falta-de-direito. O movimento do agir mostra sua unidade no caso mútuo das duas potências, e dos [dois] caracteres conscientes-de-si. A reconciliação da oposição consigo é o *Letes* do

mundo inferior, na morte – ou o *Letes do mundo superior* como absolvição – não da culpa pois essa, a consciência não pode desmentir, uma vez que agiu – mas do crime, e de seu aplacamento expiatório. Os dois são o *olvido*, o ser-desvanecido da efetividade e do agir das potências da substância – de suas individualidades – e das potências do pensamento abstrato do bem e do mal. Com efeito, nenhuma delas é para si a essência, senão que a essência é o repouso do todo dentro de si mesmo, a unidade imóvel do destino, o tranqüilo ser-aí, e por isso [é] a inatividade e falta-de-vitalidade da família e do Governo; [é] a honra igual, e, portanto, a inefetividade indiferente de Apolo e da Erínie, e o retorno de seu entusiasmo e atividade ao Zeus simples.

741 [*Dieses Schicksal vollendet*] Esse destino completa o despovoamento do céu – a combinação, carente-de-pensamento, da individualidade e da essência – uma combinação pela qual o agir da essência aparece como um agir inconseqüente, casual, indigno de si; pois a individualidade só superficialmente unida à essência, é a individualidade inessencial.

O banimento de tais representações carentes-de-essência, que foi exigido por filósofos da Antigüidade, começa assim já na tragédia em geral, enquanto nela a divisão da substância está dominada pelo conceito, e com isso a individualidade é a individualidade essencial, e as determinações são os caracteres absolutos. A consciência-de-si que é representada na tragédia, desse modo só conhece e reconhece um poder supremo, [Zeus] e a esse Zeus, só como o poder do Estado ou do lar; e na oposição do saber, só como o pai do saber do particular, [saber] que se converte em figura; e como o Zeus do juramento e da Erínie, – o Zeus do universal [do] interior que habita no recôndito. Ao contrário, os momentos que ulteriormente se dispersam do conceito para a representação, e que o coro acentua um depois do outro, não são o 'pathos' do herói, mas nele se rebaixam ao nível da paixão: – a momentos contingentes e carentes-de-essência que embora o coro, carente-de-si, os exalte, no entanto não são capazes de constituir o caráter dos heróis nem de ser enunciados e respeitados por eles como sua essência.

742 [*Aber auch die Personen*] Aliás, também os personagens da essência divina mesma, como os caracteres de sua substância, confluem na simplicidade do que-carece-de-consciência. Em contraste com a consciência-de-si, essa necessidade tem a determinação de ser a potência negativa de todas as figuras que aparecem, de não se reconhecer a si mesma nessa potência, mas antes de perecer nela. O Si aparece somente como assignado aos *caracteres*, e não como

o meio termo do movimento. Contudo, a consciência-de-si, a certeza simples de si, de fato é a potência negativa, a unidade de Zeus, da essência *substancial* e da necessidade *abstrata*; é a unidade espiritual a que tudo retorna.

Pelo fato de que a consciência-de-si efetiva se distingue ainda da substância e do destino, *por uma parte* é o coro, ou antes, o público espectador, que esse movimento da vida divina enche de terror, como algo *estranho*; ou em que esse movimento, como algo próximo, só produz a emoção do *com-padecer* inativo. Por outra parte, na medida em que a consciência coopera [nesse movimento] e pertence aos caracteres, essa união é uma união externa, uma *hipocrisia*, porque ainda não se deu a verdadeira unificação: a do Si, do destino e da substância. O herói, que aparece frente ao espectador, se dissocia em sua máscara e no ator, – no personagem e no Si efetivo.

743 [*Das Selbstbewusstsein der*] A consciência-de-si dos heróis deve sair de sua máscara, e apresentar-se tal como ela se sabe: – como o destino tanto dos deuses do coro, quanto das potências absolutas mesmas; e [então] não está mais separada do coro, da consciência universal.

744 [*Die Komödie hat also*] Por conseguinte, a *comédia* tem antes de tudo o aspecto de que [nela] a consciência-de-si efetiva se apresenta como o destino dos deuses. Essas essências elementares, como *momentos universais*, não são um Si, nem são efetivamente. Embora estejam dotadas da forma da individualidade, essa forma lhes é apenas atribuída, e não lhes compete em si e para si: o Si efetivo não tem, por sua substância e conteúdo, um tal momento abstrato. Ele, o sujeito, está, pois, elevado acima de um tal momento, como acima de uma propriedade singular; e revestido dessa máscara, exprime a ironia de tal propriedade querer ser alguma coisa para si. O pretender à universal essencialidade é delatado no Si: ele se mostra aprisionado em uma efetividade, e faz cair a máscara, justamente quando quer ser algo de justo. O Si, entrando em cena, aqui na sua significação de efetivo, representa com a máscara, uma vez que a pôs para desempenhar seu personagem; mas logo torna a sair dessa aparência e se apresenta em sua própria nudez e condição costumeira, que mostra não ser diferente do Si próprio: – do ator como igualmente do espectador.

745 [*Diese allgemeine Auflösung*] Essa dissolução universal da essencialidade figurada em geral na sua individualidade torna-se mais séria em seu conteúdo e por isso mais ambiciosa e mais amarga

na medida em que o conteúdo adquire sua significação mais séria e mais necessária. A substância divina reúne em si a significação da essencialidade natural, e da [essencialidade] ética.

No que concerne o [elemento] natural, a consciência-de-si efetiva, já no emprego desse para seu adorno, morada, etc., e no banquete [que faz] de sua vítima, mostra-se como o destino ao qual foi revelado o segredo de sua relação com a auto-essencialidade da natureza. No mistério do pão e vinho, apropria-se dela, junto com a significação da essência interior; e na comédia, tem a consciência da ironia dessa significação em geral. Ora, na medida em que essa significação contém a essencialidade ética, ela é, por uma parte, o povo em seus dois aspectos: do Estado – ou ‘demos’ propriamente dito – e da singularidade-da-família; mas, de outra parte, é o puro saber consciente-de-si, ou o pensar racional do universal.

Aquele ‘demos’, a massa universal, que se sabe como senhor e governante, e igualmente como entendimento e inteligência que exigem respeito, se constrange e se engana pela particularidade de sua efetividade; e apresenta o contraste ridículo entre sua opinião sobre si e seu imediato ser-aí; entre sua necessidade e [sua] contingência, entre sua universalidade e [sua] banalidade. Se o princípio de sua singularidade, separado do universal, emerge na figura peculiar da efetividade e abertamente usurpa e controla a comunidade, de que é o mal secreto, descobre-se então imediatamente o contraste entre o universal, como uma teoria, e aquilo em torno de que se tem de agir na prática. Ressalta a completa emancipação dos fins da singularidade imediata, em relação à ordem universal; e o desprezo que a singularidade tem por essa ordem.

746 [Das vernünftige Denken] O pensar racional liberta a essência divina de sua figura contingente, e em contraste com a sabedoria carente-de-conceito do coro – que aduz máximas éticas de todo o tipo e faz vigorar uma multidão de leis e conceitos determinados de deveres e direitos – eleva-os às idéias simples do *belo e bom*. O movimento dessa abstração é a consciência da dialética, que essas máximas e leis nelas possuem, e por isso a consciência do desvanecer da validade absoluta sob a qual apareciam antes. Enquanto desvanece a determinação contingente e a individualidade superficial – que a representação atribui às essencialidades divinas – elas, segundo seu lado *natural* só têm ainda a nudez de seu ser-aí imediato: são nuvens, uma névoa evanescente como aquelas representações.

Segundo a sua essencialidade *pensada*, tornaram-se pensamentos *simples do belo e bom*, e suportam ser preenchidos por qualquer conteúdo. A força do saber dialético abandona as leis e máximas determinadas do agir, ao prazer e à leviandade da juventude - por isso mesmo - transviada; e fornece armas para ilusão, à ansiedade e preocupação da velhice que se restringe à singularidade da vida. Os pensamentos puros do belo e bom, mediante a libertação da opinião que contém tanto sua determinidade, enquanto conteúdo, como sua determinidade absoluta, - [que é] o manter-se firme da consciência [nessa determinidade] - apresentam esse espetáculo cômico de se tornarem vazios, e, justamente por isso, joguete da opinião e do capricho da individualidade contingente.

747 [Hier also das] Aqui portanto se reúne com a consciência-de-si o destino - antes carente-de-consciência - que consistia no vazio repouso e olvido, e era separado da consciência-de-si. O Si Singular é a força negativa pela qual e na qual desvanecem os deuses, assim como seus momentos, - a natureza aí-essente e os pensamentos de suas determinações. Ao mesmo tempo, o Si singular não é a vacuidade do desvanecer, mas se conserva nessa nulidade mesma: está junto a si, e é a única efetividade.

A religião da arte consumou-se nesse Si, e retornou completamente para dentro de si. Por ser a consciência singular na certeza de si mesma, que se apresenta como essa potência absoluta, perdeu a forma de algo *representado*, *separado da consciência em geral* e a ela estranho, como eram a estátua e também a bela corporeidade viva ou o conteúdo da epopéia e as potências e personagens da tragédia. A unidade tampouco é a unidade *carente-de-consciência* do culto e dos mistérios, mas o Si peculiar do ator coincide com seu personagem; assim como o espectador se sente perfeitamente em casa no que lhe é representado, e vê a si mesmo representando [em cena]. O que esta consciência-de-si intui é que nela, o que assume frente a ela a forma da essencialidade, antes se dissolve e se abandona em seu pensar, ser-aí e agir; é o retorno de todo o universal à certeza de si mesmo, e por conseguinte, essa completa ausência de temor e de essência, de tudo o que é estranho. É um bem-estar e um abandonar-se ao bem-estar da consciência, como não se encontram mais fora dessa comédia.

- C -
A RELIGIÃO REVELADA

748 [*Durch die Religion*] O espírito avançou da forma da substância à forma do sujeito através da religião da arte, pois ela produz a figura do espírito e assim põe nela o agir ou a consciência-de-si, – que na substância aterradora só desvanece, e que na confiança não se apreende a si mesma. Essa encarnação [*Menschwerdung*] da essência divina começa na estátua, que só tem nela a figura externa do Si, enquanto o interior – sua atividade – incide fora dela. No culto, porém, os dois lados tornaram-se um; no resultado da religião da arte, essa unidade em sua plenitude passou também, ao mesmo tempo, ao extremo do Si. No espírito, que é totalmente certo de si na singularidade da consciência, toda a essencialidade soçobrou. A proposição que enuncia essa leveza soa assim: *o Si é a essência absoluta*. A essência, que era substância, e em que o Si era a accidentalidade, afundou até ao [nível do] predicado, e o espírito perdeu sua consciência nessa consciência-de-si, à qual nada se contrapõe na forma da essência.

749 [*Dieser Satz: das Selbst*] Esta proposição: ‘o Si é a essência absoluta’ pertence, como é evidente, ao espírito efetivo, ao não-religioso. Convém lembrar qual a figura do espírito que exprime o Si. Ela deve conter ao mesmo tempo o movimento e sua inversão, que degrada o Si a predicado e eleva a substância a sujeito. Desse modo, não é que a proposição invertida faça em si ou para nós, da substância, sujeito; ou, o que é o mesmo, reinstaure a substância de modo que a consciência do espírito seja retrotraída a seu começo, à religião natural; ao contrário, essa inversão é produzida para a consciência-de-si e através dela mesma.

A consciência-de-si, ao abandonar-se conscientemente, conserva-se em sua extrusão, e permanece o sujeito da substância; mas, justamente ao extrusar-se desse modo, tem ao mesmo tempo a consciência da substância. Ou seja: ao produzir mediante seu sacrifício a substância como sujeito, o sujeito permanece seu próprio Si. Se nas duas proposições – na primeira, a da substancialidade, o sujeito somente desvanece; na segunda, a substância é somente predicado, e assim ambos os lados estão presentes em cada proposição com a desigualdade oposta do valor – consegue-se, desse modo, que se produza a união e a interpenetração das duas naturezas, em que as duas, com igual valor, tanto são essenciais, como também são momentos apenas. Por isso o espírito é tanto

consciência de si – de si como sua substância objetiva – quanto é consciência-de-si simples que permanece dentro de si.

750 [*Die Religion der Kunst*] A religião da arte pertence ao espírito ético, que mais acima vimos perecer no *Estado de Direito*, isto é, na proposição: ‘o Si como tal, a pessoa abstrata é a essência absoluta’. Na vida ética, o Si submergiu no espírito do seu povo, é a universalidade preenchida [de conteúdo]. Mas a singularidade simples se eleva desse conteúdo, e sua leveza a purifica [convertendo-a] na pessoa, na universalidade abstrata do direito. Nessa [pessoa de direito] se perdeu a realidade do espírito ético: os espíritos, carentes-de-conteúdo, de povos-individuais, são reunidos em um panteão; não em um panteão da representação, cuja forma impotente ‘deixa fazer’ a cada um, e sim no panteão da universalidade abstrata, do pensamento puro que os desincorpora e confere ao Si carente-de-espírito – à pessoa singular – o ser-em-si e para-si.

751 [*Aber dies Selbst*] No entanto este Si, por seu esvaziamento, libertou o conteúdo: a consciência só é essência dentro de si; seu ser-aí próprio, o jurídico ‘ser-reconhecido’ da pessoa, é a abstração não-preenchida; portanto, antes possui somente o pensamento de si mesma, ou seja, tal como ‘é-aí’, e tal como se sabe como objeto, é a [consciência] inefetiva. Por conseguinte, é somente a independência estóica do pensar; e esta, atravessando o movimento da consciência céptica, encontra sua verdade naquela figura que foi denominada a consciência-de-si infeliz.

752 [*Dieses weiss, welche*] Sabe essa consciência qual a situação da vigência efetiva da pessoa abstrata, e também de sua vigência no pensamento puro. Sabe que uma tal vigência é antes a completa perdição; ela mesma é essa sua perdição consciente, e a extrusão de seu saber de si.

Nós vemos que essa consciência infeliz constitui o reverso e o complemento da consciência completamente feliz dentro de si, – da consciência cômica. A essência divina retorna para essa última consciência, ou seja, ela é a perfeita extrusão da substância. Ao contrário, a consciência infeliz é o destino trágico da certeza de si mesmo, que deve ser em si e para si. É a consciência da perda de toda a essencialidade nessa certeza de si; e justamente da perda desse saber de si, – da substância como do Si. É a dor que se expressa nas duras palavras: *Deus morreu*.

753 [*In dem Rechtszustande*] Assim, no Estado de Direito, o mundo ético e sua religião soçobraram na consciência cômica; e a consciência infeliz é o saber dessa perda total. Para ela, está perdida

tanto a autovalorização de sua personalidade imediata, quanto de sua personalidade mediatizada, da personalidade *pensada*. Emudeceu tanto a confiança nas leis eternas dos deuses, como nos oráculos que tratavam de conhecer o particular. As estátuas são agora cadáveres cuja alma vivificante escapou, como os hinos são palavras cuja fé escapou; as mesas dos deuses ficaram sem comida e bebida espirituais, e de seus jogos e festas já não retorna à consciência sua unidade jubilosa com a essência. Falta à obra das musas a força do espírito, [esse espírito] para o qual, do esmagamento dos deuses e dos homens, surgira a certeza de si mesmo. São agora o que são para nós: belos frutos caídos da árvore, que um destino amigo nos estende, como uma donzela que oferece frutos. Não há a vida efetiva de seu ser-aí, nem a árvore que os carregou, nem a terra e os elementos que constituíam sua substância, nem o clima que constituía sua determinidade, nem a alternância das estações que presidiam o processo de seu vir-a-ser.

Assim, o destino nos entrega, com as obras daquela arte, não o seu mundo nem a primavera e o verão da vida ética, em que elas floresceram e amadureceram, mas somente a recordação velada dessa efetividade. Nosso agir, no gozo dessas [obras-de-arte] não é, pois, o agir do serviço divino, em que se faria presente à nossa consciência sua perfeita verdade que a cumularia; ao contrário, é o agir externo que limpa esses frutos de algumas gotas de chuva ou grãos de areia. Em lugar dos elementos interiores da efetividade do ético, que os rodeia, engendra e vivifica, [esse agir] constrói uma prolixa armação dos elementos mortos de sua existência externa - da linguagem, do histórico, etc. - não para viver dentro deles, mas somente para representá-los dentro de si.

Entretanto, a donzela que oferece os frutos colhidos, é mais que a natureza que imediatamente os apresentava, - a natureza diversificada em suas condições e elementos, a árvore, o ar, a luz, etc.; porque a donzela reúne, em uma forma superior, tudo isso no brilho do olhar consciente-de-si, e no gesto de oferecer. Assim, o espírito do destino que nos oferece essas obras-de-arte é mais que a vida ética e a efetividade daquele povo, pois é a *re-cordação* [er-inneren, reviver no íntimo] do espírito ainda *exteriorizado* nelas; é o espírito do destino trágico que reúne todos esses deuses individuais e atributos da substância no panteão uno: no espírito consciente de si como espírito.

754 [Alle Bedingungen seines] Estão dadas todas as condições de seu nascimento, e essa totalidade de suas condições constitui o *vir-a-ser*, o *conceito* ou *nascer em-si-essente* do conceito. O

círculo das produções da arte abrange as formas das extrusões da substância absoluta, a qual está na forma da individualidade, [a] – como uma coisa, como objeto *essente* da consciência sensível; [b] – como a linguagem pura, ou o vir-a-ser da figura, cujo ser-aí não sai do Si, e é objeto puramente *evanescente*; [c] – como *unidade* imediata com a *consciência-de-si* universal, em sua inspiração, e como unidade mediatizada no agir do culto; [d] – como a bela *corporeidade do-Si*, e, finalmente, [e] – como o ser-aí sublimado na *representação*, e sua expansão em um mundo que afinal se concentra na universalidade, que é, igualmente, [f] – a *pura certeza de si mesmo*.

Essas formas, e, do outro lado, o mundo da pessoa e do direito; a selvageria destruidora dos elementos do conteúdo, deixados soltos; igualmente a pessoa *pensada* do estoicismo, e a inquietude incansável da consciência céptica, – [todas elas] constituem a periferia das figuras, que aguardando e apinhando-se, rodeiam berço do espírito que-se-torna consciência-de-si. A dor e a saudade da consciência infeliz, que as impregnam todas, é o seu centro; e a dor de parto comum de seu nascimento, – a simplicidade do conceito puro, que contém aquelas figuras como momentos seus.

755 [Er hat die zwei] O espírito tem nele os dois lados que foram acima representados como as duas proposições inversas; – um lado, é que a *substância* se extrusa de si mesma, e se torna consciência-de-si; o outro, ao contrário, é que a *consciência-de-si* se extrusa de si, e se converte em coisidade ou em Si universal. Vieram desse modo os lados um ao encontro do outro, e assim se produziu sua verdadeira unificação. A extrusão da substância, seu converter-se em consciência-de-si, exprime a passagem ao oposto: a passagem, carente-de-consciência, da *necessidade*; ou seja, exprime que a substância é em si consciência-de-si. Inversamente, a extrusão da consciência-de-si exprime que ela é em-si a essência universal, ou – porque o Si é o puro ser-para-si, que em seu contrário permanece junto a si – [exprime] que é para o Si que a substância é consciência-de-si, e justamente por isso é espírito.

Desse espírito, que abandonou a forma da substância e entra no ser-aí na figura da consciência-de-si, pode-se dizer – caso se prefira utilizar relações tomadas da geração natural – que o espírito tem uma mãe *efetiva*, mas um pai *em-si-essente*. Com efeito, a *efetividade* ou a consciência-de-si, e o *Em-si* como a substância, são os seus dois momentos, pela extrusão mútua dos quais – tornando-se cada um deles o outro – o espírito entra no ser-aí como sua unidade.

756 [Insofern das Selbstbewusstsein] Na medida em que a consciência-de-si unilateralmente só apreende sua própria extrusão – quando para ela seu objeto já é tanto ser quanto Si, e ela sabe todo o ser-aí como essência espiritual – contudo, nem por isso o espírito verdadeiro ainda veio-a-ser para ela. Quer dizer: na medida que, em si, o ser em geral ou a substância, de seu lado, igualmente não se extrusou dele mesmo, e se converteu em consciência-de-si. Porque então, todo o ser-aí só é essência espiritual do ponto de vista da consciência, e não em si mesmo. Dessa maneira, o espírito está no ser aí só [como] imaginário: esse imaginar é a fantasmagoria, que impinge tanto à natureza quanto à história, tanto ao mundo quanto às representações míticas das religiões do passado, um sentido interior diverso do que apresentavam imediatamente à consciência em sua manifestação; no caso das religiões, um sentido diverso do que nelas sabia a consciência-de-si, cujas religiões eram. Contudo, essa significação é uma que se tomou emprestada, e uma roupagem que não cobre a nudez do fenômeno, e não ganha para si fé e veneração, mas que permanece a noite turva e o próprio arrebatamento da consciência.

757 [Dass diese Bedeutung] Para que essa significação do objetivo não seja, assim, pura fantasia, deve ser em si; quer dizer: em primeiro lugar, brotar do conceito para a consciência, e surgir na necessidade da significação. Para nós, desse modo o espírito que se sabe a si mesmo nasceu, através do conhecer da consciência imediata, ou da consciência do objeto essente, através de seu necessário movimento. Em segundo lugar, esse conceito, que como conceito imediato tinha também a figura da imediatez para sua consciência, deu a si mesmo a forma da consciência-de-si em si, isto é, justamente segundo a necessidade do conceito, como o ser ou a imediatez, que é o objeto carente-de-conteúdo da consciência sensível - [esse conceito] extrusa-se de si e se torna [o] Eu para a consciência.

Entretanto, o Em-si imediato ou a necessidade essente mesma se diferenciam do Em-si pensante ou do conhecer da necessidade. Mas é uma diferença que ao mesmo tempo não reside fora do conceito, porque a unidade simples do conceito é o próprio ser imediato. O conceito tanto é o que se extrusa, ou o vir-a-ser da necessidade intuída, quanto o que nessa necessidade está junto a si, e que a conhece e a conceitua. O Em-si imediato do espírito, que se confere a figura da consciência-de-si, não designa outra coisa senão o que o efetivo espírito-do-mundo chegou a esse saber de si;

só então esse saber entra também na sua consciência e como verdade. Como isso ocorreu, já se expôs mais acima.

758 [Dies, dass der absolute] Que o espírito absoluto se tenha dado a figura da consciência-de-si em-si, e portanto também para sua consciência, isso agora aparece assim: a fé do mundo é [crer] que espírito 'é-aí' como uma consciência-de-si, quer dizer, como um homem efetivo; que o espírito é para a certeza imediata; que a consciência crente vê e toca e ouve esta divindade. Assim, essa consciência-de-si não é fantasia, mas é efetiva no crente.

A consciência então não sai do seu interior, do pensamento, concluindo dentro de si o pensamento de Deus juntamente com o ser-aí; ao contrário, sai do ser-aí presente imediato, e reconhece a Deus nele.

O momento do ser imediato está presente no conteúdo do conceito de modo que o espírito religioso, no retorno de toda a essencialidade à consciência, se tornou um Si positivo simples, assim como o espírito efetivo, como tal, na consciência infeliz se tornou justamente essa simples negatividade consciente-de-si. O Si do espírito aí-essente tem, por isso, a forma da perfeita imediatez; não se põe nem como pensado ou representado, nem como produzido, – como é o caso do Si imediato, quer na religião natural, quer na religião-da-arte. Ao contrário, esse Deus vem-a-ser imediatamente como Si, como um efetivo homem singular, sensivelmente intuído; só assim ele é consciência-de-si.

759 [Diese Menschwerdung des] Essa encarnação da essência divina, ou [o fato de] que ela tem essencial e imediatamente a figura da consciência-de-si, é o conteúdo simples da religião absoluta. Nela, a essência é sabida como espírito; vale dizer, essa religião é sua consciência, sobre si mesma, de ser espírito. Com efeito, o espírito é o saber de si mesmo em sua extrusão: é a essência que é o movimento de preservar no seu ser-outro a igualdade consigo mesma. Ora, isso é a substância, na medida em que ela, em sua accidentalidade, é igualmente refletida sobre si, [e] não, ao contrário, como indiferente a algo inessencial, e que por isso se encontrasse em algo estranho; senão que ali [nos seus acidentes] a substância está dentro de si, isto é, enquanto a substância é sujeito ou Si.

Por conseguinte, a essência divina é revelada nessa religião. O seu ser-revelado consiste manifestamente em que se sabe o que ela é. Mas ela é conhecida justamente enquanto é conhecida como espírito, – como essência que é essencialmente consciência-de-si. Para a consciência há então algo oculto em seu objeto, se esse objeto

é um *Outro* ou um *estranho* para ela, e se não sabe esse objeto como a *si mesma*. Esse ser-oculto cessa quando o objeto da consciência é a essência absoluta como espírito, porque assim o objeto está em sua relação com a consciência como [um] Si. Em outras palavras: a consciência se sabe imediatamente nele, ou seja, a consciência é manifesta a si no objeto. Ela mesma só é manifesta a si na certeza própria de si; [ora], aquele objeto é o Si; mas o Si não é algo estranho, e sim a unidade inseparável consigo, o universal imediato. É o puro conceito, o puro pensar ou o *ser-para-si*; o *ser* imediato, e por isso, o *ser para Outro* e, como esse *ser para Outro*, imediatamente retornado a si e junto a si mesmo; é, assim, o que só e verdadeiramente é revelado.

O bondoso, o justo, o santo, o criador do céu e da terra, etc., são *predicados* de um sujeito: – momentos universais que têm neste ponto seu apoio, e que somente são no retornar da consciência para o pensar. Enquanto *eles* são conhecidos, ainda não está manifesto o *sujeito* mesmo, seu fundamento e essência; e igualmente, [esses predicados] são as *determinações* do universal, não *este universal* mesmo. O *sujeito* mesmo, e por isso também *este universal puro*, é revelado como Si, porque ele é precisamente esse interior refletido sobre si, que ‘é-aí’ imediatamente e que é a certeza própria daquele Si, para o qual ‘é-aí’. Ora, ‘ser o revelado segundo o seu conceito’ é assim a verdadeira figura do espírito; e essa sua figura, o conceito, é igualmente apenas sua essência e substância. O espírito é conhecido como consciência-de-si, e é imediatamente revelado a esta por ser ela mesma. A natureza divina é o mesmo que a humana, e é essa unidade que é intuída.

760 [*Hier also ist in*] Por conseguinte, aqui a consciência ou a maneira como a essência é para a consciência mesma – sua figura – é de fato igual à sua consciência-de-si. Essa figura é, ela mesma, uma consciência-de-si; é por isso, ao mesmo tempo objeto *essente*, e esse *ser* tem também imediatamente a significação do *pensar puro*, da essência absoluta. A essência absoluta, que como uma consciência-de-si efetiva ‘é-aí’, parece ter *descido* de sua simplicidade eterna; mas de fato, assim só alcançou sua essência *suprema*.

Com efeito, o conceito da essência, só quando atingiu sua pureza simples, é a *abstração* absoluta, que é o *puro pensar*, e por isso é a pura singularidade do Si; assim como, devido à sua simplicidade, é o *imediat*o ou *ser*. O que se denomina consciência sensível é justamente essa *abstração* pura: é esse pensar, para o qual o *ser* é o *imediat*o. O ínfimo é, ao mesmo tempo, o supremo; o manifesto, que aparece completamente na *superfície*, é justamente

nisso o *mais profundo*. Que a essência suprema seja vista, ouvida, etc., como uma consciência-de-si essente, isso é, pois, de fato, a plena realização de seu conceito; e por meio dessa realização plena a essência 'é-aí' tão imediatamente como ela é essência.

761 [*Dies unmittelbare Dasein*] Esse ser-aí imediato não é só e simplesmente consciência imediata, mas ao mesmo tempo é consciência religiosa. A imediatez tem inseparavelmente a significação não só de uma consciência-de-si essente, mas também da essência puramente pensada ou absoluta. A consciência religiosa é, para si, consciente daquilo que para nós somos conscientes em nosso conceito: de que o ser é essência. Essa unidade do ser e essência, do pensar que é imediatamente ser-aí, – do mesmo modo que ela é o pensamento dessa consciência religiosa ou seu saber mediatizado, assim também é seu saber imediato. Com efeito, essa unidade do ser e pensar é a consciência-de-si, e ela mesma 'é-aí'; ou seja, a unidade pensada tem ao mesmo tempo essa figura do que ela é.

Deus é assim revelado aqui como ele é: ele é aí assim como ele é em si; ele 'é-aí' como espírito. Deus só é acessível no puro saber especulativo, e é somente nesse saber; e só é esse saber mesmo, porque Deus é o espírito, e esse saber especulativo é o saber da religião revelada. Um saber que sabe Deus como pensar, ou pura essência, e esse pensar como ser e como ser-aí, e o ser-aí como a negatividade de si mesmo; por isso, como Si - este Si, e Si universal. [É] justamente isso [o que] sabe a religião revelada.

As esperanças e expectativas do mundo precedente impeliam somente a esta revelação: a contemplar o que é a essência absoluta, e a encontrar-se nela a si mesmo. Essa alegria vem-a-ser para a consciência-de-si, e abrange o mundo inteiro para se contemplar na essência absoluta, pois ela é espírito, – é o movimento simples desses momentos puros, que exprime isto mesmo: que a essência é sabida como espírito somente quando é contemplada como consciência-de-si imediata.

762 [*Dieser Begriff des*] Esse conceito do espírito que sabe a si mesmo como espírito, é ele mesmo o conceito imediato, e ainda não desenvolvido. A essência é espírito, ou seja, é aparecida, é revelada. Esse primeiro ser revelado é, por sua vez, imediato; ora, a imediatez é igualmente mediação pura ou pensar; logo, deve apresentar isso nela mesma, como tal.

Considerando este ponto mais precisamente: o espírito, na imediatez da consciência-de-si, é esta consciência-de-si singular

oposta à *universal*; é Uno exclusivo que tem a forma, ainda não dissolvida, de um *Outro sensível* para a consciência para a qual 'é-aí'. Esse [Outro] não sabe ainda o espírito como [sendo] o seu, ou seja: o espírito, enquanto é este Si *singular*, ainda não 'é-aí' igualmente como Si universal, como todo Si. Em outras palavras, a figura não tem ainda a forma do *conceito*, isto é, do Si universal, do Si que em sua imediata efetividade é também Si suprasumido, é pensar, é universalidade, sem perder na universalidade a efetividade.

No entanto, a forma mais próxima – e ela mesma imediata – dessa universalidade já não é a forma *do pensar mesmo, do conceito como conceito*, mas a universalidade da efetividade, a 'todidade' dos Si, e a promoção do ser-aí à representação. Como sempre, e para aduzir um exemplo determinado, o *isto sensível* suprasumido é primeiro a coisa da *percepção*; não ainda o *universal* do entendimento.

763 [*Dieser einzelne Mensch*] Este homem singular portanto, como o homem que a essência absoluta se revelou ser, consoma nele enquanto Singular o movimento do *ser sensível*. Ele é o Deus *imediatamente* presente: assim, o seu *ser* passou para o *ter sido*. A consciência, para a qual ele tem essa presença sensível, deixa de vê-lo, de ouvi-lo; ela o *tinha* visto e ouvido, - e só porque o *tinha* visto e ouvido, torna-se ela mesma consciência espiritual. Ou seja: como antes ele nasceu para ela como *ser-aí sensível*, agora nasce no *espírito*.

Com efeito, como uma consciência que o vê e ouve sensivelmente, ela mesma é apenas consciência imediata, que não suprasumiu a desigualdade da objetividade, nem a recuperou no puro pensar, senão que sabe como o espírito este Singular objetivo, mas não a si mesma. No desvanecer do ser-aí imediato do que é conhecido como essência absoluta, o imediato recebe seu momento negativo; o espírito permanece [o] Si imediato da efetividade, mas como a *consciência-de-si universal* da comunidade; [consciência-de-si] que em sua própria substância repousa, assim como esta é sujeito universal na consciência-de-si. O que constitui o todo completo desse espírito não é o Singular [só], mas sim o Singular junto com a consciência da comunidade e o que ele é para a comunidade.

764 [*Vergangenheit und Entfernung*] Contudo, *passado e distanciamento* são apenas a forma imperfeita segundo a qual o modo imediato é mediatizado, ou posto universalmente. Só superficialmente esse modo está imerso no elemento do pensar, nele se

conserva como uma modalidade sensível, e não faz um com a natureza do pensar mesmo. Só existe elevado ao *representar*, já que este é a união sintética da imediatez sensível e de sua universalidade, ou do pensar.

765 [*Diese Form des*] Essa forma do *representar* constitui a determinidade em que o espírito se torna consciente de si nessa sua comunidade. Ainda não é a consciência-de-si do espírito, que avançou até o seu conceito como conceito: a mediação é ainda imperfeita. Há assim nessa união do ser e pensar o defeito de estar a essência espiritual ainda afetada por uma cisão, não-reconciliada, em um aquém e além. O conteúdo é o verdadeiro, mas todos os seus momentos, postos no elemento do *representar*, têm o caráter de não serem conceituados, mas de aparecerem como lados totalmente independentes, que se relacionam *exteriormente* um como o outro. Para que o verdadeiro conteúdo receba também sua verdadeira forma para a consciência, faz-se mister a mais alta formação [cultural] dessa consciência: há que elevar ao conceito sua intuição da substância absoluta, igualar, *para ela mesma*, sua consciência com sua consciência-de-si: – como para nós, ou *em si*, [já] ocorreu.

766 [*Dieser Inhalt ist*] Esse conteúdo tem de considerar-se na maneira como é em sua consciência. O espírito absoluto é *conteúdo*: assim é, na figura de sua *verdade*. Ora, sua verdade é não apenas ser a substância da comunidade ou o *em-si* da mesma, nem ainda somente sair dessa interioridade para a objetividade do *representar*; – mas é tornar-se o Si efetivo, refletir-se dentro de si, e ser sujeito. É isso portanto o movimento que desempenha em sua comunidade, ou seja: é isso a sua vida.

O que seja *em si e para si* esse espírito que se revela, não se patenteia por desembaraçar, de algum modo, sua rica vida na comunidade, ou por se reduzir a seu fio primitivo, – por exemplo, às representações da comunidade primitiva imperfeita, ou mesmo ao que o homem efetivo tenha dito. Na base dessa volta-às-origens reside o instinto de ir ao conceito; mas ela confunde a *origem*, como o *ser-af imediato* da primeira manifestação, com a *simplicidade do conceito*. Devido a esse empobrecimento da vida do espírito, devido a esse remover da representação da comunidade e de seu agir sobre sua representação, surge pois, em vez do conceito, antes a mera exterioridade e singularidade, a maneira histórica da revelação imediata, e a recordação, carente-de-espírito, de uma figura singular ‘visada’ e de seu passado.

767 [*Der Geist ist Inhalt*] O espírito é conteúdo de sua consciência, inicialmente na forma da *substância pura*; ou, é conteúdo de sua consciência pura. Esse elemento do pensar é o movimento que desce ao ser-aí ou à singularidade. O meio termo entre eles é sua união sintética, - a consciência do tornar-se-Outro, ou o representar como tal.

O terceiro [termo] é o retorno [a partir] da representação e do ser-outro, ou o elemento da consciência-de-si mesma. Esses três momentos constituem o espírito: seu dissociar-se dentro da representação consiste em serem de uma maneira *determinada*; mas essa determinidade não é outra coisa que um dos seus momentos. Seu movimento desenvolvido é, pois, o movimento de expandir sua natureza em cada um de seus momentos, como em um elemento: e enquanto cada um desses círculos se completa dentro de si, essa sua pura reflexão-dentro-de-si é, ao mesmo tempo, a passagem para o outro [círculo].

A *representação* constitui o meio-termo entre o puro pensar e a consciência-de-si como tal, e é somente *uma* das determinidades. Mas, ao mesmo tempo, como se mostrou, seu caráter de ser a união sintética se estende por todos esses elementos, e é sua determinidade comum.

768 [*Der Inhalt selbst*] O conteúdo mesmo, que temos a considerar, já apareceu em parte como a representação da consciência *infeliz*, e da consciência *crente*. Mas na primeira, [aparecia] na determinação de um conteúdo que foi *produzido* da consciência e *almejado* por ela, no qual o espírito não pode saciar-se nem encontrar repouso, porque ainda não é seu conteúdo *em si* ou como sua *substância*. Ao contrário, na consciência crente, o conteúdo foi considerado como a *essência*, carente-de-si, do mundo, ou como o conteúdo essencialmente *objetivo* do representar: um representar que foge à efetividade em geral, e, portanto, não tem a *certeza* da consciência-de-si. Essa certeza se separa de seu conteúdo, de uma parte, como vaidade do saber, e de outra como inteligência pura. A consciência da comunidade, pelo contrário, tem esse conteúdo por sua *substância*; como também esse conteúdo é a *certeza* que tem de seu próprio espírito.

769 [*Der Geist zuerst*] O espírito, representado primeiro como substância no *elemento do puro pensar*, é por isso, imediatamente, a *essência* eterna, simples e igual a si mesma, mas que não tem essa *significação* abstrata da essência, e sim a *significação* do espírito absoluto. Porém o espírito consiste em ser, não *significação*,

não o interior, mas o efetivo. Portanto, a eterna essência simples seria espírito somente segundo uma palavra vazia, se permanecesse na representação e na expressão da eterna essência simples. Mas a essência simples, por ser a abstração, de fato é o *negativo em si mesmo*, e na verdade, a negatividade do pensar, ou a negatividade como ela é em si na *essência*. Quer dizer: a essência simples é a *diferença absoluta* de si, ou seu puro tornar-se-Outro. Como *essência*, é somente *em-si* ou para nós; mas enquanto essa pureza é precisamente a abstração ou a negatividade, ela é *para si mesma*, ou seja, é o *Si*, o *conceito*.

A essência eterna é portanto *objetiva*: e enquanto a representação apreende e exprime como um *acontecer* a *necessidade*, acima mencionada, do conceito, – deve dizer-se que a essência eterna engendra para si um Outro. Contudo, nesse ser-outro retorna também imediatamente a si; porque a diferença é a diferença *em si*; isto é, ela imediatamente é diferente só de si mesma, e assim, é a unidade que a si mesma retornou.

770 [*Es unterscheiden sich*] Portanto, distinguem-se os três momentos: [1] – o da *essência*; [2] – o do *ser-para-si* que é o ser-outro da *essência*, e para o qual é a *essência*; [3] – o do *ser-para-si*, ou do saber a si mesmo no *Outro*. A *essência* só contempla a si mesma em seu *ser-para-si*; nessa extrusão está somente junto de si. O *ser-para-si* que se exclui da *essência* é o *saber de si mesma da essência*; é o Verbo que, pronunciado, deixa atrás o pronunciante extrusado e esvaziado; mas também é ouvido de modo não menos imediato; e o *ser-aí* do Verbo é somente esse ouvir-se a si mesmo. Assim as diferenças que se fazem dissolvem-se tão imediatamente quanto são feitas, e tão imediatamente se fazem quanto se dissolvem. O verdadeiro e efetivo é justamente esse movimento que gira dentro de si.

771 [*Diese Bewegung in sich*] Esse movimento dentro de si mesmo exprime a *essência absoluta* como *espírito*; a *essência absoluta*, que não é apreendida como espírito, é só o vazio abstrato; – assim como o espírito que não é compreendido como esse movimento, é apenas uma palavra vazia. Enquanto seus *momentos* são captados em sua pureza, são os conceitos sem-reposo, que somente são, sendo seu contrário em si mesmos, e tendo seu repouso no todo.

No entanto, o *representar* da comunidade não é esse pensamento *conceituante*; mas tem o conteúdo sem sua necessidade, e em lugar das formas do conceito leva, para o reino da consciência

pura, as relações naturais de Pai e Filho. Ao comportar-se, desse modo, *representando-se* no pensar mesmo, certamente a essência lhe é revelada; mas, de uma parte, os momentos dela devido a essa representação sintética dissociam-se um do outro, a ponto de não se relacionarem mutuamente por meio de seu próprio conceito; de outra parte, essa [consciência] se retira desse seu objeto puro, e se lhe refere apenas exteriormente. O objeto lhe é revelado por algo estranho, e nesse pensamento do espírito não reconhece a si mesma, não reconhece a natureza da consciência-de-si pura.

Como acima foi lembrado, a propósito de outro aspecto, esse processo de ultrapassar deve ser considerado como um urgir do conceito, enquanto se deve ultrapassar a forma do representar e daquelas relações derivadas do natural; e assim, especialmente, se deve ultrapassar esse tomar os momentos do movimento, – que é o espírito – como substâncias isoladas e inabaláveis, ou sujeitos; em vez de tomá-las por momentos transitórios. Mas, por ser apenas instinto, ele se desconhece; joga fora, com a forma, também o conteúdo, e – o que é o mesmo – rebaixa-o a uma representação histórica, e a uma herança da tradição. Aqui, só se retém o puro exterior da fé, e por isso, como algo morto, carente-de-conhecimento; mas seu interior desvaneceu, pois esse [interior] seria o conceito que se sabe como conceito.

772 [*Der absolute Geist*] O espírito absoluto, representado na pura essência, não é de certo a pura essência *abstrata*; mas antes, essa, justamente por ser só [um] momento do espírito, afundou até o [nível de] elemento. Porém a apresentação do espírito nesse elemento tem em si, quanto à forma, o mesmo defeito que a essência como essência. A essência é o abstrato, e por isso, o negativo da sua simplicidade: é um Outro. Igualmente, o *espírito* no elemento da essência é a forma da *unidade simples*, que por isso, também essencialmente, é um vir-a-ser-Outro. Ou, o que é o mesmo, a relação da essência eterna com seu ser-para-si é a [relação] imediatamente simples do puro pensar. Nesse *simples* contemplar a si mesmo no Outro, portanto, não é posto o *ser-outro*, como tal; ele é a diferença que no pensar puro imediatamente *não é diferença alguma*: é um reconhecer *do amor*, em que os dois não se opõem segundo sua essência. O espírito que é enunciado no elemento do puro pensar, é ele mesmo essencialmente isto: não estar só nesse elemento, mas ser *Efetivo*, pois em seu conceito reside o próprio *ser-outro*; quer dizer, o suprassumir do puro conceito somente pensado.

773 [*Das Element des*] O elemento do puro pensar, porque é o elemento abstrato, é ele mesmo antes o *Outro* de sua simplicidade, e portanto passa para o elemento particular do *representar*; – o elemento em que os momentos do conceito puro tanto adquirem um em relação ao outro, um *ser-aí substancial*, como são *sujeitos*, que tem para um terceiro a indiferença recíproca do ser; mas refletidos sobre si mesmos, se separam e se contrapõem, um em relação ao outro.

774 [*Der also nur ewige*] Assim, o espírito somente eterno ou abstrato torna-se para si um *Outro*, ou seja, entra no *ser-aí* e [entra] imediatamente no *ser-aí imediato*. *Cria*, portanto, um mundo. Esse *criar* é a palavra da representação para o *conceito* mesmo, segundo o seu movimento absoluto, ou para [significar] que o *Simplex* enunciado como absoluto, ou o pensar puro, por ser o abstrato, é antes o *negativo*; e assim é o oposto a si, ou *Outro*. Ou então, para dizer o mesmo ainda de outra forma, porque o que é posto como *essência*, é a *imediatez simples* ou o *ser*; porém como *imediatez* ou *ser* carece do *Si*, e assim privado de interioridade é *passivo* ou *ser para Outro*.

Esse *ser para Outro* ao mesmo tempo é um mundo: o espírito na determinação do *ser para Outro* é a tranqüila subsistência dos momentos antes incluídos no pensar puro, portanto a dissolução de sua universalidade simples e dissociação dela em sua própria particularidade.

775 [*Die Welt ist aber*] Entretanto, o mundo não é apenas esse espírito jogado fora e disperso na totalidade e na respectiva ordem exterior; mas, por ser essencialmente o *Si* simples, está igualmente esse *Si* presente no mundo: o *espírito aí-essente*, que é o *Si* singular, que possui a consciência, e se distingue de si como *Outro* ou como mundo. Como esse *Si* singular só foi posto imediatamente, ainda não é o *espírito para si*; portanto, não é *como* espírito; pode chamar-se *inocente*, mas *bom* mesmo, não pode. Para que de fato seja *Si* e espírito, deve também, antes de tudo, tornar-se primeiro para si mesmo um *Outro*, assim como a *essência eterna* se apresenta como o movimento de ser igual a si mesma no seu *ser-outro*. Por ser determinado esse espírito como só imediatamente *aí-essente*, ou como disperso na variedade de sua consciência, seu *tornar-se-Outro* é o *adentrar-se-em-si* do saber em geral.

O *ser-aí* imediato se converte no pensamento, ou a consciência apenas sensível na consciência do pensamento. Na verdade, porque é o pensamento derivado da *imediatez* – ou é pensamento

condicionado, – não é o saber puro, mas o pensamento que nele tem o ser-outro; e portanto o pensamento, a si mesmo oposto, do *bem* e do *mal*. O homem é representado assim: *aconteceu*, – como algo não necessário; – perdeu a forma da igualdade-consigo-mesmo, por colher o fruto da árvore do conhecimento do *bem* e do *mal*; e foi expulso do estado da consciência inocente, da natureza que se oferecia sem trabalho, e do paraíso, – do jardim dos animais.

776 [*Indem dies Insichgehen*] Ao determinar-se imediatamente esse adentrar-se em si da consciência aí-essente como o tornar-se-*desigual* a si mesma, o *mal* aparece como o primeiro ser-aí da consciência adentrada em si; e porque os pensamentos do *bem* e do *mal* são pura e simplesmente opostos, e ainda não se resolveu essa oposição, – essencialmente essa consciência é só o mal. Mas ao mesmo tempo, justamente por causa dessa oposição, está também presente a consciência *boa*, em contraste com ela, e [também] sua relação recíproca.

Na medida em que o ser-aí imediato se transmuda no *pensamento*, o *ser-dentro-de-si* é, de um lado, pensar, e, de outro lado, fica assim determinado com mais rigor o momento do *tornar-se-Outro* da essência; então, o tornar-se-mau pode ser deslocado bem atrás para fora do mundo aí-essente, já no primeiro reino do pensar. Pode-se dizer, assim, que o filho primogênito da luz, como o que se adentrou em si, seja o que se precipitou; mas logo em seu lugar, um outro filho foi gerado. Tais formas [de expressão] como *precipitar-se*, assim como *filho*, pertencem simplesmente à representação, não ao conceito; além disso, rebaixam ou deslocam para o representar os momentos do conceito invertendo-os; ou transferem o representar para o reino do pensamento.

É igualmente indiferente coordenar na essência eterna, sob o pensamento simples do *ser-outro*, ainda uma multiplicidade de outras figuras; e transferir para elas o *adentrar-se-em-si*. Essa coordenação deve, por isso, ser ao mesmo tempo aprovada; porque graças a isso, este momento do *ser-outro* exprime ao mesmo tempo, como deve, a diversidade: e de certo, não como pluralidade em geral, mas como diversidade determinada. E desse modo, uma parte, – o filho – é o simples que sabe a si mesmo como essência; a outra parte, porém, é a extrusão do *ser-para-si*, que vive somente no louvor da essência. Então, pode ser também situada nessa parte de novo a recuperação do ser-aí extrusado, e o adentrar-se em si do mal.

Na medida em que o ser-outro se divide em dois, o espírito seria expresso mais determinadamente em seus momentos – e se fossem eles contados – como ‘quadrunidade’; ou então, já que a multiplicidade se divide de novo em duas partes – a saber, na que permaneceu-bom e na que se tornou-má – como ‘quinunidade’. Mas pode-se considerar em geral como inútil *contar* os momentos; de um lado, porque o indiferenciado mesmo é igualmente apenas *um*, a saber, precisamente o *pensamento* da diferença, que é só *um* pensamento, assim como ele é esse [termo] diferenciado, o segundo em oposição ao primeiro. Mas, por outro lado, porque o pensamento que abrange o múltiplo no Uno deve ser dissolvido [a partir] de sua universalidade, e diferenciado em mais de três ou quatro distintos, sua universalidade frente à absoluta determinidade do Uno abstrato, do princípio do número, aparece como indeterminidade em relação ao número mesmo. Desse modo seria possível falar somente de *números* em geral, isto é, não de uma *cifra* de diferenças. Assim, aqui é de todo supérfluo, em geral, pensar no número e em contar; como também, aliás, a simples diferença de grandeza e quantidade é carente-de-conceito e nada diz.

777 [Das Gute und das Böse] O bem e o mal eram as determinadas diferenças do pensamento que se apresentavam. Por não ter sido resolvida ainda sua oposição, e se representarem como essências do pensamento, cada uma das quais é independente para si, então é o homem o Si carente-de-essência e o terreno sintético de seu ser-aí e de sua luta. Mas essas potências universais igualmente pertencem ao Si; ou seja, o Si é efetividade delas. Acontece, pois, segundo esse momento – como o mal não é outra coisa que o adentrar-se-em-si do ser-aí natural do espírito – que o bem, inversamente, entra na efetividade e aparece como uma consciência aí-essente.

O que foi esboçado apenas de modo geral no espírito pensado, como o tornar-se-Outro da essência divina, aqui se aproxima de sua realização para o representar; realização que consiste, para ela, na auto-humilhação da essência divina, que faz renúncia à sua abstração e inefetividade. O representar toma o outro lado, o mal, como um acontecer alheio à essência divina. Captar o mal nessa essência mesma, *como a sua cólera*, é o esforço extremo e mais árduo do representar em conflito consigo mesmo; – esforço que, por carecer de conceito, permanece infrutífero.

778 [Die Entfremdung des] A alienação da essência divina se coloca, pois, em sua dupla modalidade: o Si do espírito e seu pensamento simples são os dois momentos cuja unidade absoluta

é o espírito mesmo; sua alienação consiste em se dissociarem esses momentos e em terem um valor desigual, um em relação ao outro. Tal desigualdade é por isso desigualdade dupla: e surgem duas uniões, cujos momentos comuns são os indicados. Em uma delas a *essência divina* conta como o essencial, enquanto o *ser-aí* natural e o *Si* contam como o inessencial e o que se-deve-suprassumir. Ao contrário, na outra união, o *ser-para-si* conta como o essencial, e o Divino simples como o inessencial. Seu meio-termo, ainda vazio, é o *ser-aí* em geral, a simples comunidade de seus dois momentos.

779 [Die Auflösung dieses] A solução dessa oposição não sucede pela luta desses dois momentos que são representados como essências separadas e independentes. Em sua *independência* se baseia que *em si*, mediante seu conceito, cada um deva dissolver-se nele mesmo. A luta só recai onde os dois deixam de ser essa combinação de pensamento e de *ser-aí* independente; e onde se contrapõem, um ao outro, somente como pensamentos. Pois só então, como conceitos determinados, estão essencialmente só na relação de opostos; ao contrário, como independentes, têm sua essencialidade fora da oposição: seu movimento é, assim, o movimento próprio e livre, deles mesmos.

Como assim o movimento dos dois é o movimento *em si*, – porque neles mesmos tem de ser considerado – assim também o que começa o movimento é aquele que é determinado como o *em-si-essente*, em contraste com o outro. Representa-se isso como um agir voluntário; mas a necessidade de sua extrusão se baseia no conceito de que o *em-si-essente* – que só na oposição é assim determinado – por isso mesmo não tem subsistência verdadeira. Por conseguinte, o momento para o qual conta como essência, não o *ser-para-si* mas o simples, é o momento que se extrusa a si mesmo, vai à morte e por isso reconcilia a essência absoluta consigo mesmo.

Com efeito, nesse movimento ele se apresenta como *espírito*. A essência abstrata se alienou, tem *ser-aí* natural e efetividade própria-do-Si [selbstiche]. Esse seu *ser-outro* – ou sua presença sensível – se retoma por meio do segundo tornar-se-outro, e é posto como suprassumido, como *universal*. Mediante isso, a essência veio-a-ser para si mesma nessa presença sensível; o *ser-aí* imediato da efetividade deixou de ser estranho ou exterior a ela, por ser suprassumido, universal. Esta [sua] morte é portanto seu ressurgir como espírito.

780 [Die aufgehobene unmittelbare] A presença imediata suprassumida da essência consciente-de-si é essa essência como

consciência-de-si universal. Esse conceito do Si singular suprassumido – que é a essência absoluta – exprime por isso, imediatamente, a constituição de uma comunidade que, tendo-se demorado até então no representar, agora a si retorna como ao Si; e o espírito passa assim do segundo elemento de sua determinação – do representar – ao *terceiro*, que é a consciência-de-si como tal.

Considerando ainda a maneira como esse representar se comporta em seu desenvolvimento, vemos primeiro que se exprime isto: ‘a essência divina assume a natureza humana’. Aí já está *enunciado* que em si as duas não estão separadas. Como também [ao dizer] que a essência divina se extrusa a si mesma do [seu] *princípio*, que seu ser-aí se adentra em si e se torna mau, não está expresso, mas aí está *implícito* que em si esse ser-aí mau não lhe é algo alheio. A essência absoluta só teria um nome vazio se houvesse em verdade um *Outro* para ela, se houvesse uma *queda* [a partir] dela. O momento do *ser-dentro-de-si* constitui, antes, o momento essencial do Si do espírito.

[Ora] que o *ser-dentro-de-si* e por isso a *efetividade* pertençam à essência mesma, – isso, que para nós é conceito e enquanto é conceito, aparece à consciência representativa como um *acontecer* inconcebível: o *Em-si* assume para ela a forma do *ser indiferente*. Mas o pensamento de que não estão separados aqueles dois momentos que parecem evitar-se – o da essência absoluta e do Si para-si-essente – manifesta-se *também* a esse representar, pois ele possui o conteúdo verdadeiro; mas só mais tarde se manifesta, na extrusão da essência divina que se faz carne. Tal representação, que desse modo é ainda *mediata*, e portanto não espiritual, ou que primeiro sabe a figura humana da essência [divina] só como figura particular, e ainda não universal, – torna-se espiritual para essa consciência no movimento da essência figurada; [movimento que é] sacrificar de novo seu ser-aí imediato, e retornar à essência. A essência só como *refletida sobre si* é o espírito.

Portanto, está aí representada a *reconciliação* da essência divina com o *Outro* em geral, e precisamente com o *pensamento* desse *Outro*, com o *mal*. Se essa reconciliação, segundo o seu *conceito*, for enunciada de modo que consista em que o *mal em si* é o mesmo que o *bem*, ou ainda, em que a essência divina é a *mesma coisa* que a natureza em toda a sua amplitude, assim como a natureza separada da essência divina é apenas o *nada*; – isso deve ser visto como uma maneira não-espiritual de expressar-se, que necessariamente deve suscitar mal-entendidos. Enquanto o mal é o mesmo que o bem, justamente o mal não é o mal, nem o bem é o

bem, mas ambos antes estão suprasumidos: o mal em geral é o ser-para-si essente-dentro-de-si; e o bem, é o Simples carente-de-Si. Ao serem os dois assim enunciados segundo seu conceito, é evidente ao mesmo tempo sua unidade; pois o ser-para-si, essente-dentro-de-si, é o saber simples; e o Simples, carente-de-Si, é igualmente o puro ser-para-si, essente dentro de si.

Portanto, assim como deve ser dito que o bem e o mal, segundo seu conceito – isto é, enquanto não são o bem e o mal – são a *mesma coisa*; assim também deve dizer-se que não são o mesmo, e sim pura e simplesmente *diversos*; porque o ser-para-si simples, ou ainda, o puro saber, são de igual maneira a negatividade pura ou a diferença absoluta neles mesmos. Só essas duas proposições tornam completo o todo; e à afirmação e asseveração da primeira, deve fazer frente, com igual obstinação, o manter-se firme na outra. Ao terem as duas o mesmo direito, ambas se acham igualmente sem-direito, e sua falta-de-direito consiste em tomar tais formas abstratas, como o *mesmo e não o mesmo*, a *identidade e a não-identidade*, por algo verdadeiro, sólido, efetivo; e em apoiar-se nessas formas. Não tem verdade nem uma nem outra; mas o que tem verdade é justamente o movimento delas, em que o Mesmo simples é a abstração, e por isso, a diferença absoluta; mas esta, como diferença em si, é diferente de si mesma e assim, é a igualdade-consigo-mesma.

Ora, é exatamente isso o que ocorre com a *mesmeidade* da essência divina, e da natureza em geral, e da natureza humana em particular: aquela é a natureza enquanto não é essência; a outra, é divina segundo sua essência: mas o espírito, no qual os dois lados abstratos são postos como são em verdade – a saber, como *suprasumidos* – é um 'pôr' que não pode ser expresso mediante o juízo e por sua cópula, o 'é' carente-de-espírito. Igualmente a natureza *nada é, fora* de sua essência; mas este nada também é: é a abstração absoluta, e assim o puro pensar, ou ser-dentro-de-si; e, com o momento de sua oposição à unidade espiritual, é o *mal*. A dificuldade que se encontra nesses conceitos é somente o [fato de] manter-se no 'é' e o esquecer do pensar, no qual os momentos tanto são como não são: apenas são o movimento que o espírito é.

Essa unidade espiritual – ou a unidade em que as diferenças só são como momentos ou como suprasumidas – é o que nessa reconciliação veio-a-ser para a consciência representativa; e enquanto essa unidade é a universalidade da consciência-de-si, deixou esta de ser representativa; o movimento retornou à consciência-de-si.

781 [*Der Geist ist also*] O espírito, assim, é posto no terceiro elemento, na *consciência-de-si universal*. Ele é sua comunidade. O movimento da comunidade, enquanto *consciência-de-si* que se diferencia de sua representação, consiste em *produzir* o que *em si* [já] veio-a-ser. O homem divino morto ou Deus humano, é *em si*, a *consciência-de-si universal*; ele tem de tornar-se isso *para esta consciência-de-si*. Ou seja, enquanto ela constitui um lado da oposição da representação, – a saber, o [lado] mau, para o qual contam como essência o *ser-aí natural* e o *ser-para-si singular* – esse lado, que como independente ainda não é representado como momento, deve por sua independência elevar-se ao espírito, em si mesmo e para si mesmo; ou, deve apresentar nele o movimento do espírito.

782 [*Sie ist der natürliche*] Esse lado é o *espírito natural*: o Si tem de retirar-se dessa naturalidade e adentrar-se em si, – o que significa tornar-se *mau*. Ora, esse lado já é *em si mau*; o adentrar-se em si consiste em *convencer-se* de que o *ser-aí natural* é o *mal*. Incidem na consciência representativa tanto o *aí-essente* ‘fazer-se mau’ e o ‘ser-mau’ do mundo, com a *aí-essente* reconciliação da essência absoluta. Mas na *consciência-de-si*, como tal, esse representado só recai segundo a forma, como momento suprassumido; pois o Si é o negativo, portanto é o *saber*: – um saber, que é um puro agir da consciência dentro de si mesma.

Esse momento do *negativo* deve exprimir-se igualmente no conteúdo. É que, enquanto a essência *em si* já se reconciliou consigo, e é unidade espiritual, na qual as partes da representação são *suprassumidas* ou *momentos*, – isso se exprime de modo que cada parte da representação recebe aqui a significação *oposta* à que tinha antes. Por isso, cada significação se perfaz na outra, e só assim o conteúdo é um conteúdo espiritual; enquanto a determinidade é também o seu oposto, é consumada a unidade no *ser-outro*: o espiritual. Foi assim que antes se unificaram para nós ou *em si* as significações opostas, e se suprassumiram [até] mesmo as formas abstratas do *mesmo* e do *não-mesmo*; da *identidade* e da *não-identidade*.

783 [*Wenn also in dem*] Se assim, na *consciência-de-si* representativa, o *interiorizar-se* da *consciência-de-si natural* era o *mal* *aí-essente*, [então] o *interiorizar-se* no elemento da *consciência-de-si* é o *saber sobre o mal*, como um mal que *em si* está no *ser-aí*. Assim, esse saber é evidentemente um *vir-a-ser* do mal, mas só [um] *vir-a-ser* do *pensamento do mal*; e é por isso reconhecido como o primeiro momento da reconciliação. Pois, como um retornar a si

desde a imediatez da natureza, que é determinada como o mal, [esse saber] é um desistir dessa imediatez e um morrer ao pecado. Não é o ser-aí natural, como tal, que é abandonado pela consciência, mas um ser natural que é ao mesmo tempo sabido como mal.

O movimento imediato do *adentrar-se-em-si* é também um movimento mediatizado: pressupõe-se a si mesmo, ou seja, é seu próprio fundamento. O fundamento do *adentrar-se-em-si* é que a natureza, em si, nela já se adentrou; e, por causa do mal, o homem deve *adentrar-se-em-si*; ora, o *mal* é ele mesmo o *adentrar-se-em-si*. Esse primeiro movimento é, por isso mesmo, somente o conceito imediato ou seu *conceito simples*; porque é o mesmo que seu fundamento. O movimento – ou o tornar-se-Outro – deve portanto aparecer ainda em sua forma mais peculiar.

784 [Ausser dieser Unmittelbarkeit] Além dessa imediatez é portanto necessária a *mediação* da representação. *Em-si* o saber da natureza, como do ser-aí não-verdadeiro do espírito, e essa universalidade do Si, que-veio-a-ser dentro de si, são a reconciliação do espírito consigo mesmo. Esse *Em-si*, para a consciência-de-si não conceituante, recebe a forma de algo *essente* e que lhe é *representado*. Assim, para ela, o conceituar não é um compreender desse conceito, que sabe a naturalidade supprassumida como universal, e portanto como reconciliada consigo mesma; mas é um compreender daquela *representação* de que a essência divina se reconciliou com seu ser-aí por meio do *acontecer* da própria extrusão da essência divina, por meio de sua acontecida encarnação e de sua morte.

O compreender dessa representação exprime agora mais precisamente o que antes era denominado nela o ressurgir espiritual, ou o converter-se de sua consciência-de-si singular na universal ou na comunidade. A *morte* do homem divino, como *morte*, é a negatividade *abstrata*, o resultado imediato do movimento, que só se consuma na universalidade *natural*. A morte perde essa significação natural na consciência-de-si espiritual, ou seja, torna-se seu conceito indicado acima: a morte daquilo que imediatamente significa, – do não-ser *deste Singular*, – se transfigura na *universalidade* do espírito, que vive em sua comunidade, e nela cada dia morre e ressuscita.

785 [Dasjenige, was dem] O que pertence ao elemento da *representação* – isto é, que o espírito absoluto, como um espírito *singular*, ou melhor, um *particular*, representa em seu ser-aí a natureza do espírito – aqui se transfere pois à própria consciência-de-si, ao saber que se preserva em seu *ser-outro*. Essa consciência

portanto não *morre efetivamente* – como se representa que o ser *particular* morreu *efetivamente* – mas sua particularidade morre em sua universalidade; quer dizer, morre em seu *saber*, que é a essência reconciliando-se consigo.

Assim, o *elemento*, imediatamente anterior, do *representar* é posto aqui como suprassumido; ou seja, retornou ao Si, ao seu conceito: o que nele era essente apenas, converteu-se no sujeito. Por isso mesmo, também o *primeiro elemento*, o *pensar puro* e o espírito eterno nele, já não estão além da consciência representativa, nem do Si, mas o retorno do todo a si mesmo é justamente isto: conter dentro de si todos os momentos. A morte do mediador, apreendida pelo Si, é o suprassumir de sua *objetividade* ou de seu *ser-para-si particular*. Esse *ser-para-si particular* tornou-se consciência-de-si universal.

De outro lado o *universal* tornou-se, por isso mesmo, consciência-de-si; e o espírito puro ou inefetivo do mero pensar tornou-se *efetivo*. A morte do mediador não é só a morte do seu *lado natural*, ou de seu *ser-para-si particular*; não morre somente o invólucro já morto, despojado da essência, mas morre também a *abstração* da essência divina. Com efeito, o mediador, na medida em que sua morte ainda não consumou a reconciliação, é o unilateral, que sabe o simples do pensar como a *essência*, em oposição à efetividade: esse extremo do Si não tem ainda valor igual à essência; isto, o Si só o tem no espírito. A morte dessa representação contém pois, ao mesmo tempo, a morte da *abstração da essência divina*, que não é posta como Si.

A morte é o sentimento dolorido da consciência infeliz, de que *Deus mesmo morreu*. Essa dura expressão do simples saber de si mais íntimo, o retorno da consciência às profundezas da noite do 'Eu = Eu', que nada mais distingue nem sabe fora dela. Assim, esse sentimento é de fato a perda da *substância* e de seu contrapor-se à consciência; mas é, ao mesmo tempo, a pura *subjetividade* da substância, ou a pura certeza de si mesma que faltava à substância, – seja enquanto objeto, seja enquanto o imediato, seja enquanto pura essência. Esse saber é, pois, a animação pela qual a substância se tornou sujeito. Morreu sua abstração e carência-de-vida, e assim a substância se tornou consciência-de-si simples e universal.

786 [So ist der Geist] O espírito é, desse modo, o espírito que se sabe a si mesmo: ele se sabe; o que para ele é objeto, é. Ou seja, sua representação é o verdadeiro *conteúdo* absoluto; exprime, como vimos, o espírito mesmo. Ao mesmo tempo, não é somente

conteúdo da consciência-de-si, nem é somente objeto para ela, mas é também *espírito efetivo*. O espírito é isso, ao percorrer os três elementos de sua natureza, – esse movimento através de si mesmo [que] constitui sua efetividade; [1] o que se move é ele: [2] ele é o sujeito do movimento, e [3] ele é igualmente o mover mesmo, ou a substância através da qual passa o sujeito.

O conceito de espírito já tinha vindo-a-ser para nós, ao entrarmos na religião; – a saber, como o movimento do espírito certo de si mesmo que perdoa o malvado e com isso se despoja, ao mesmo tempo, de sua própria simplicidade e dura imutabilidade, - ou seja, [como] o movimento em que o absolutamente oposto se reconhece como o *mesmo*, e esse reconhecer irrompe como o 'sim' entre esses extremos. [É] esse conceito [que] intui a consciência religiosa, à qual se revelou a essência absoluta: suprassume a *distinção* entre seu Si e seu [objeto] *intuído*; e como é sujeito, assim também é substância, e portanto ela mesma é o espírito: justamente porque é, e enquanto é, esse movimento.

787 [Vollendet aber ist] Essa comunidade porém ainda não está consumada nessa sua consciência-de-si: seu conteúdo, para ela, está em geral na forma do *representar*, e a *espiritualidade* efetiva dessa comunidade – seu retorno desde seu representar – tem também essa cisão ainda nela, tal como estava afetado de cisão o próprio elemento do pensar puro. Ela não tem ainda a consciência sobre o que ela é; é a consciência-de-si espiritual, que não é, como esta consciência-de-si, objeto para si. Ou seja, não se abre à consciência de si mesma mas, na medida em que é consciência, tem essas representações que foram consideradas.

Nós vemos a consciência-de-si *interiorizar-se* no seu último ponto de reversão e chegar ao *saber do ser-dentro-de-si*; nós a vemos extrusar seu ser-aí natural e adquirir a pura negatividade. Mas a significação *positiva* – a saber, que essa negatividade ou *interioridade* pura do *saber* é igualmente a *essência igual-a-si-mesma*, ou seja, que a substância conseguiu neste ponto ser a consciência-de-si absoluta – isso para a consciência piedosa é um *outro*. Ela apreende este lado – de que o puro interiorizar-se do saber é em si a simplicidade absoluta, ou a substância – como a representação de algo que não é assim segundo o *conceito*, mas como a operação de uma satisfação *alheia*. Ou seja: para tal consciência, não é [claro] que essas profundezas do Si sejam a força pela qual a *essência abstrata* se faz descer de sua abstração, e é elevada ao Si pelo poder dessa pura devoção.

O agir do Si conserva, pois, essa significação negativa em contraste com a consciência devota; porque de seu lado a extrusão da substância é, para essa consciência, um *Em-si* que ela igualmente não apreende nem conceitua, ou que não encontra em seu agir como tal. Ao efetuar-se em si essa unidade da essência e do Si, a consciência tem ainda também essa representação de sua reconciliação, mas como representação. Obtém a satisfação ao acrescentar exteriormente, à sua pura negatividade, a significação positiva da unidade de si com a essência: assim sua satisfação fica afetada pela oposição de um além. Sua própria reconciliação entra, pois, como um *longe* na sua consciência; como um longe do futuro, assim como a reconciliação, que o outro Si realizou, aparece como uma distância do passado. Como o homem divino singular, tem um pai em-si-essente, e somente uma mãe efetiva, assim o homem divino universal – a comunidade – tem por seu pai o próprio agir e saber, e por sua mãe, o amor eterno que ela apenas sente, mas que não contempla em sua consciência como objeto imediato efetivo.

Por conseguinte, sua reconciliação está em seu coração, mas ainda cindida com sua consciência; e ainda está rompida sua efetividade. O que entra em sua consciência como o *Em-si*, ou como o lado da pura mediação, é a reconciliação residente além. Mas o que nela entra como presente, como o lado da imediatez e do ser-aí, é o mundo, que ainda tem de aguardar sua transfiguração. Certamente em si, o mundo está reconciliado com a essência; e da essência, sabe-se bem que não conhece mais o objeto como alienado de si, mas como igual a si no seu amor. Mas, para a consciência-de-si, essa presença imediata não tem ainda figura-de-espírito. Assim está o espírito da comunidade, em sua consciência imediata, separado de sua consciência religiosa, que na verdade declara que essas consciências não estão separadas em si. Mas é um *Em-si* que não se realizou, ou que ainda não se tornou igualmente ser-para-si absoluto.

— VIII —
O Saber Absoluto

788 [Der Geist der] O espírito da religião revelada ainda não ultrapassou sua consciência como tal; — ou, o que é o mesmo — sua consciência-de-si efetiva não é o objeto de sua consciência. Esse espírito em geral, e os momentos que nele se distinguem, incidem no representar e na forma da objetividade. O conteúdo do representar é o espírito absoluto, e o que resta ainda a fazer, é só o suprassumir dessa mera forma [da objetividade] ou melhor, já que ela pertence à consciência como tal, sua verdade deve já ter-se mostrado nas figuras da consciência.

Essa superação do objeto da consciência não se deve tomar como algo unilateral, em que o objeto se mostrasse como retornado ao Si; mas, de modo mais determinado, em que o objeto como tal se mostrasse ao Si como evanescente. Melhor ainda, [toma-se de modo] que é a extrusão da consciência-de-si que põe a coisidade, e que essa extrusão não tem só a significação negativa, mas a positiva; não só para nós ou em si, mas para ela mesma. Para a consciência-de-si, o negativo do objeto, ou o suprassumir do objeto a si mesmo, tem significação positiva; ou seja, ela sabe essa nulidade do objeto, de uma parte, porque se extrusa a si mesma, pois nessa extrusão se põe como objeto, ou põe o objeto como a si mesma em razão da inseparável unidade do ser-para-si. De outra parte, aí reside ao mesmo tempo esse outro momento, que a consciência-de-si também tenha igualmente suprassumido e recuperado dentro de

si essa extrusão e objetividade: assim está junto de si no seu ser-outro como tal.

É isso o movimento da *consciência*, e nesse movimento ela é a totalidade de seus momentos. A *consciência* deve igualmente relacionar-se com o objeto segundo a totalidade de suas determinações, e deve tê-lo apreendido conforme cada uma delas. Essa totalidade de suas determinações faz do *objeto em si* a essência espiritual; e isso ele se torna em verdade para a *consciência*, mediante o apreender de cada determinação sua singular como o Si, ou pelo relacionamento espiritual para com elas, acima relacionado.

789 [*Der Gegenstand ist*] O objeto é assim, de uma parte, ser imediato, ou uma coisa em geral, – o que corresponde à *consciência* imediata. De outra parte é um *tornar-se outro* de si, sua relação ou *ser para outro e ser-para-si*: a determinidade – o que corresponde à *percepção*. [E ainda] por outra parte, é essência ou é como universal, – o que corresponde ao entendimento. Enquanto todo, o objeto é silogismo ou o movimento do universal, através da determinação, para a singularidade, – como é também o movimento inverso da singularidade, através da singularidade como suprassumida, ou da determinação, para o universal.

A *consciência*, portanto, deve saber o objeto como a si mesma, segundo essas três determinações. Contudo, não se fala aqui do saber como conceituar puro do objeto, mas esse saber deve ser indicado somente em seu vir-a-ser ou em seus momentos, – segundo o lado que pertence à *consciência* como tal; e os momentos do conceito propriamente dito, ou do saber puro, devem ser indicados na forma de figurações da *consciência*. Por isso, na *consciência* como tal, ainda não aparece o objeto como a essencialidade espiritual, do modo como acima foi expressa por nós; e o comportar-se da *consciência* para com ele não é a consideração do objeto nessa totalidade; como tal, nem em sua pura forma-de-conceito; mas é, de uma parte, a figura da *consciência* em geral, e de outra, um [certo] número de tais figuras, que nós reunimos, e nas quais a totalidade dos momentos do objeto e do comportamento da *consciência* só se pode mostrar dissolvida nos momentos dessa totalidade.

790 [*Es ist hiemit für*] Por isso, a propósito desse aspecto do apreender do objeto, tal como é na figura da *consciência*, há que recordar somente as figuras anteriores da *consciência* que já foram encontradas. Assim, do ponto de vista do objeto [que] enquanto

imediatamente, é um *ser indiferente*, vimos a razão observadora *buscar e encontrar* a si mesma nessa coisa indiferente. Quer dizer: vimos [essa razão] *ser para si* tão consciente de seu agir como algo exterior, quanto é consciente do objeto só como objeto imediato. Vimos também em seu ponto culminante declarar sua determinação no juízo infinito de que *'o ser do Eu é uma coisa'*. E na verdade, uma coisa sensível imediata; se o Eu se denomina *alma*, também assim é representado, sem dúvida, como coisa; mas, de fato, como um *ser invisível, insensível, etc.*, portanto não como *ser imediato*, nem como o que se entende ao falar de *'uma coisa'*. Aquele juízo, tomado assim como imediatamente soa, é *carente-de-espírito*; ou melhor, é a própria *carência-de-espírito*. Mas quanto ao seu conceito, é de fato o *mais rico-de-espírito*; e esse seu *interior*, que nele ainda não está *disponível*, é o que exprimem os dois outros momentos [que passamos] a considerar.

791 [*Das Ding ist Ich*] *A coisa é Eu*: de fato, nesse juízo infinito a coisa está *suprassumida*: a coisa nada é em si; só sua significação na relação, somente *mediante o Eu*, e mediante sua *referência* ao Eu. Para a consciência, apresentou-se esse momento na pura inteligência e no Iluminismo. As coisas são pura e simplesmente *úteis*, e só segundo sua utilidade há que considerá-las. A consciência-de-si *cultivada*, – que percorreu o mundo do espírito alienado de si, produziu por sua *extrusão* a coisa como a si mesma: portanto, conserva-se ainda a si mesma na coisa e sabe a *falta-de-independência* da coisa, ou sabe que a coisa é *essencialmente* apenas *ser-para-outro*; ou, para exprimir perfeitamente a *relação* – isto é, o que constitui aqui somente a natureza do objeto – a coisa para ela vale como algo *para-si-essente*. Ela enuncia a certeza sensível como verdade absoluta, mas esse mesmo *ser-para-si* como momento que apenas *desvanece* e passa ao seu contrário: ao ser que ao outro se abandona.

792 [*Hierin ist aber*] Mas a essa altura, o saber da coisa ainda não chegou à perfeição: a coisa deve ser conhecida não somente segundo a *imediatez* do ser e segundo a *determinidade*, mas também como *essência* ou *interior*: como o Si. Isso está presente na *consciência-de-si moral*. Ela sabe seu saber como a *absoluta essencialidade*, ou seja, sabe o *ser* pura e simplesmente como a pura verdade ou [o puro] saber, e nada mais é que essa *vontade* e saber somente. A uma outra consciência [que não à consciência moral] compete só o *ser inessencial*, isto é, não *essente-em-si*; só sua *casca vazia*. A consciência moral, enquanto em sua *representação-do-mundo*, desprende do Si o *ser-aí*, ela igualmente o recupera dentro

de si mesma. Como boa-consciência, enfim, não é mais esse colocar e deslocar, alternadamente, do ser-aí e do Si; mas sabe que seu ser-aí, como tal, é a pura certeza de si mesma: o elemento objetivo, para o qual se traslada enquanto operante, não é outra coisa que o puro saber do Si sobre si mesmo.

793 [Dies sind die Momente] Esses são os momentos dos quais se compõe a reconciliação do espírito com sua peculiar consciência. Para si, os momentos são singulares, e só sua unidade espiritual é que constitui a força dessa reconciliação. O último desses momentos, porém, é necessariamente essa unidade mesma, e de fato reúne – como é evidente – a todos dentro de si. O espírito, certo de si mesmo em seu ser-aí, não tem por elemento do ser-aí outra coisa que esse saber de si [mesmo]. Declarar que aquilo que faz, faz segundo a convicção do dever, essa sua linguagem é o *legitimar* de seu agir. O agir é o primeiro separar em-si-essente da simplicidade do conceito, e é o retorno desde essa separação. Esse primeiro momento se converte no segundo, enquanto o elemento do reconhecer se contrapõe, como saber *simples* do dever, à *diferença* e à *cisão* que residem no agir como tal; e dessa maneira formam uma efetividade férrea contra o agir. No perdão, porém, nós vimos como essa dureza abdica de si mesma e se extrusa.

A efetividade, portanto, como *ser-aí imediato*, não tem aqui para a consciência-de-si outra significação que ser o saber puro; assim também, como *ser-aí determinado*, ou como relação, o que se lhe contrapõe é um saber. [Esse saber] é, de uma parte, saber desse Si puramente singular; de outra parte, do saber como universal. Nisso está, ao mesmo tempo, posto que o *terceiro* momento, – a *universalidade* ou a *essência* – para cada um dos dois [lados] contrapostos só conta como *saber*: e afinal, eles igualmente suprasumem essa oposição vazia que ainda resta, e são o saber do 'Eu = Eu': este Si *singular* que é imediatamente saber puro ou universal.

794 [Diese Versöhnung des] Essa reconciliação, da consciência com a consciência-de-si, mostra-se portanto como efetuada dos dois lados: primeiro, no espírito religioso; outra vez, na própria consciência como tal. Os dois lados se diferenciam, um do outro, por ser o primeiro a reconciliação na forma do *ser-em-si*, e o outro, na forma do *ser-para-si*. Tais como foram considerados, eles incidem inicialmente fora um do outro; a consciência, na ordem em que se apresentavam para nós suas figuras, de uma parte chegou aos momentos singulares dessas, e de outra parte atingiu, há muito, sua unificação; antes que a religião também tivesse dado a seu objeto a figura de consciência-de-si efetiva.

A unificação dos dois lados não está ainda indicada; é ela que conclui essa série de figurações do espírito, já que o espírito chega a saber-se nela não só como é *em si*, ou segundo seu conteúdo absoluto; nem só como é *para si*, segundo sua forma carente-de-conteúdo, ou segundo o lado da consciência-de-si; senão como o espírito é *em si e para si*.

795 [*Diese Vereinigung aber*] Mas essa unificação já aconteceu *em si*: sem dúvida, ocorreu também na religião, – no retorno da representação à consciência-de-si; mas não [se deu] segundo sua forma autêntica, porque o lado religioso é o lado do *Em-si*, que se contrapõe ao movimento da consciência-de-si. A unificação pertence, pois, a esse outro lado, que na oposição é o lado da reflexão sobre si, e assim é aquele que contém a si mesmo e ao seu contrário; e não só *em si*, ou de uma maneira geral, mas *para si* ou de uma maneira desenvolvida e diferenciada. O conteúdo, assim como o outro lado do espírito consciente-de-si, enquanto é o *outro lado*, se fazem presentes e se mostram em sua integralidade; a unificação que ainda falta, é a unidade simples do conceito.

Esse conceito já está também presente no lado da própria consciência-de-si; mas tal como se apresentou no que precede, tem, como todos os demais momentos, a forma de ser uma *figura particular da consciência*. É assim aquela parte da figura do espírito certo de si mesmo, que permanece firme dentro de seu conceito, e que se chama a *bela alma*. É que a bela alma é seu saber sobre si mesma, em sua pura unidade translúcida; é a consciência-de-si que sabe como [sendo] o espírito esse puro saber sobre o *puro ser-dentro-de-si*; não é somente a intuição do divino, mas a auto-intuição do divino. Enquanto esse conceito se mantém oposto à sua realização, ele é a figura unilateral, cujo desvanecer em névoa vazia nós vimos; mas também vimos sua extrusão positiva e movimento para a frente.

Graças a essa realização, suprassume-se o obstinar-se em si dessa consciência-de-si carente-de-objeto, a *determinidade* do conceito contra sua *implementação*. Sua consciência-de-si ganha a forma da universalidade, e o que lhe resta é seu conceito verdadeiro, ou o conceito que ganhou sua realização. É o conceito em sua verdade, isto é, na unidade com sua extrusão: – o saber do saber puro, não como essência abstrata, que é o dever, – mas do saber puro como essência que é *este* saber, *esta* consciência-de-si pura, que assim ao mesmo tempo é o verdadeiro *objeto*, pois é o Si para-si-essente.

796 [Seine Erfüllung gab] Esse conceito se conferiu sua implementação, de uma parte no espírito *operante*, certo de si mesmo; de outra parte, na *religião*. O conceito ganhou na religião o *conteúdo* absoluto, como *conteúdo*; ou seja, na forma da representação, [na forma] do *ser-outro* para a consciência. Ao contrário, na figura do espírito *operante*, a forma é o próprio Si, porque ela contém o espírito *operante*, certo de si mesmo; o Si realiza a vida do espírito absoluto. Essa figura é, como vemos, aquele conceito simples, mas que abandona sua essência eterna, 'é-af', ou opera. Tem, na *pureza* do conceito, o *cindir-se* ou o *emergir*, já que essa pureza é a absoluta abstração, ou negatividade. Igualmente, o conceito tem o elemento de sua efetividade, ou do *ser*, dentro dele: no puro saber mesmo. Com efeito, esse saber puro é a *imediatez* simples, que é tanto *ser* e *ser-af* quanto *essência*. O primeiro, é o pensar negativo; o segundo, é o positivo pensar mesmo. Enfim, esse *ser-af* é também o [ser] refletido sobre si mesmo para fora do puro saber, – seja como *ser-af*, seja como *dever*; é o *ser-mau*.

Esse adentrar-se em si constitui a *oposição do conceito*, e é, por isso, o surgir do saber puro, *inoperante* e *inefetivo*, da essência. Porém esse seu surgir nessa oposição é a participação nela: o saber puro da essência extrusou-se, *em si*, de sua simplicidade, pois é o *cindir-se* ou a negatividade que é o conceito. Na medida em que esse *cindir-se* é o *vir-a-ser para si*, ele é o mal; na medida em que é o *Em-si*, ele é o-que-permanece-bom. Ora, o que de início acontece *em si*, ao mesmo tempo é *para a consciência*, e é também duplo, ele mesmo: tanto é para a consciência quanto é seu *ser-para-si* ou seu próprio agir. O mesmo que *em si* já foi posto, *repete-se*, pois, agora como o saber da consciência sobre ele, e [como] agir consciente. Cada [momento] abdica, em favor do outro, da independência da determinidade em que surge contra ele. Esse abdicar é o mesmo ato-de-renúncia à unilateralidade do conceito, que *em si* constituía o começo; mas de agora em diante, é seu ato-de-renúncia: – como o conceito, ao qual renuncia, é o seu conceito.

Em verdade, aquele *Em-si* do começo é igualmente como negatividade o *Em-si mediatizado*. Agora se põe tal como é em verdade; e o *negativo* é como *determinidade* de cada um para com o outro, e é em si o que suprassume a si mesmo. Uma das duas partes da oposição é a desigualdade do *ser-dentro-de-si* em sua *singularidade*, em contraste com a universalidade; a outra, é a desigualdade de sua universalidade abstrata em contraste com o Si. O primeiro *Em-si* morre ao seu *ser-para-si*, se extrusa e se confessa; este [outro] renuncia à dureza de sua universalidade abstrata, e

morre ao seu Si sem-vida e à universalidade inconcussa; de modo que assim o primeiro Em-si se completou através do momento da universalidade que é a essência, e o segundo, através da universalidade que é [o] Si. Mediante esse movimento do agir, o espírito – que só é espírito porque ‘é-aí’, porque eleva seu ser-aí ao pensamento e por isso à oposição absoluta, e desta, por ela e nela mesma retorna; – [o espírito] surgiu como pura universalidade do saber, que é consciência-de-si. Como consciência-de-si, é a unidade simples do saber.

797 [*Was also in der*] Por conseguinte, o que na religião era conteúdo ou forma do representar de um outro, isso mesmo é aqui agir próprio do Si: o conceito o obriga [ob-ligare, lat.] a que o conteúdo seja o agir próprio do Si; pois esse conceito é, como vemos, o saber do agir do Si dentro de si como saber de toda a essencialidade e de todo o ser-aí: o saber sobre este sujeito como [sendo] a substância, e da substância como [sendo] este saber de seu agir. O que aqui acrescentamos é, de uma parte, somente a reunião dos momentos singulares, cada um dos quais apresenta em seu princípio a vida do espírito todo; e de outra parte, o ‘manter-se-firme’ do conceito na forma do conceito, cujo conteúdo já havia resultado naqueles momentos, e na forma de uma figura da consciência.

798 [*Diese letzte Gestalt*] Essa última figura do espírito – o espírito que ao mesmo tempo dá ao seu conteúdo perfeito e verdadeiro a forma do Si, e por isso tanto realiza seu conceito quanto permanece em seu conceito nessa realização – é o saber absoluto. O saber absoluto é o espírito que se sabe em figura-de-espírito, ou seja: é o saber conceituante. A verdade não é só em si perfeitamente igual à certeza, mas tem também a figura da certeza de si mesma: ou seja, é no seu ser-aí, quer dizer, para o espírito que sabe, na forma do saber de si mesmo. A verdade é o conteúdo que na religião é ainda desigual à sua certeza. Ora, essa igualdade consiste em que o conteúdo recebeu a figura do Si. Por isso, o que a essência mesma, a saber, o conceito, se converteu no elemento do ser-aí, ou na forma da objetividade para a consciência. O espírito, manifestando-se à consciência nesse elemento, ou, o que é o mesmo, produzido por ela nesse elemento, é a ciência.

799 [*Die Natur, Momente*] A natureza, os momentos e o movimento desse saber se mostram, pois, de modo que esse saber é o puro ser-para-si da consciência-de-si; o saber é o Eu, que é este e nenhum outro Eu, e que é igualmente o Eu universal, imediatamente mediatizado ou suprassumido. Tem um conteúdo que

distingue de si, pois é a negatividade pura ou o cindir-se: o Eu é consciência. Esse conteúdo é, em sua diferença mesma, o Eu, por ser o movimento do supracumir-a-si-mesmo; ou essa mesma negatividade pura que é o Eu. O Eu está no conteúdo como diferenciado, refletido sobre si: o conteúdo é conceituado somente porque em seu ser outro está junto de si mesmo. Esse conteúdo, determinado com mais rigor, não é outra coisa que o movimento mesmo que acabamos de expor: pois é o espírito que se percorre a si mesmo, e certamente [o faz] para si como espírito, porque tem a figura do conceito na sua objetividade.

800 [Was aber das] Mas no que concerne o ser aí desse conceito, a ciência não se manifesta no tempo e na efetividade antes que o espírito tenha chegado a essa consciência sobre si mesmo. Como o espírito que sabe o que ele é, não existe antes, aliás não existe em parte alguma, senão depois do cumprimento do trabalho de dominar sua figuração imperfeita, de se criar para a sua consciência a figura de sua essência, e dessa maneira, igualar sua consciência-de-si com sua consciência. O espírito essente em si e para si, diferenciado em seus momentos, é saber para-si-essente, o conceituar em geral, que como tal não atingiu ainda a substância; ou seja, não é saber absoluto em si mesmo.

801 [In der Wirklichkeit ist] Agora na efetividade a substância que-sabe 'é-aí' antes que sua forma ou figura conceitual. Com efeito, a substância é o Em-si ainda não desenvolvido, ou o fundamento e o conceito em sua simplicidade ainda inconcussa; é, pois, a interioridade ou o Si do espírito que ainda não 'é-aí'. O que 'é-aí', está como o ainda não-desenvolvido Simples e Imediato, ou como o objeto da consciência representativa em geral. Inicialmente, o conhecer só tem um objeto pobre, pelo motivo de ser a consciência espiritual, para a qual o que é em si só é enquanto é ser para o Si, e ser do Si ou conceito: em contraste com esse objeto pobre, a substância e a consciência dela são mais ricas.

A manifestabilidade, que a substância tem na consciência, de fato é ocultamento: já que a substância é o ser ainda carente-de-Si, e só a certeza de si mesma é para si manifesta. Portanto de início, da substância, só pertencem à consciência-de-si os momentos abstratos; porém, enquanto esses momentos, como movimentos puros, impelem para diante a si mesmos, a consciência-de-si se enriquece até extrair da consciência a substância toda, a estrutura completa de suas essencialidades. E enquanto esse comportamento negativo para com a objetividade é igualmente positivo, é [um] pôr,

ela engendrou de si esses momentos, e por isso, ao mesmo tempo, os restaurou para consciência.

No conceito que se sabe como conceito, os momentos se apresentam, pois, anteriormente ao *todo implementado*, cujo vir-a-ser é o movimento desses momentos. Na consciência, ao contrário, é anterior a esses momentos o todo, mas o todo não-conceituado. O tempo é o conceito mesmo, que é-aí, e que se faz presente à consciência como intuição vazia. Por esse motivo, o espírito se manifesta necessariamente no tempo; e manifesta-se no tempo enquanto não *apreende* seu conceito puro; quer dizer, enquanto não elimina o tempo. O tempo é o puro Si exterior intuído [mas] não compreendido pelo Si: é o conceito apenas intuído. Enquanto compreende a si mesmo, o conceito suprassume sua forma-de-tempo, conceitua o intuir, e é o intuir concebido e conceituante.

O tempo se manifesta, portanto, como o destino e a necessidade do espírito, que [ainda] não está consumado dentro de si mesmo; como a necessidade de enriquecer a participação que a consciência-de-si tem na consciência, e de pôr em movimento a *imediatez do Em-si* – a forma em que está a substância na consciência. Ou, inversamente – tomando o Em-si como o interior – [como a necessidade] de realizar e de revelar o que é somente interior; isto é, de reivindicá-lo para a certeza de si mesmo.

802 [Es muss aus diesem] Por essa razão deve-se dizer que nada é sabido que não esteja na experiência; – ou, como também se exprime a mesma coisa – que não esteja presente como verdade sentida, como Eterno interiormente revelado, como o sagrado em que se crê, ou quaisquer outras expressões que sejam empregadas. Com efeito, a experiência é exatamente isto: que o conteúdo – e ele é o espírito – seja em si substância, e assim, objeto da consciência. Mas essa substância, que é o espírito, é o seu vir-a-ser para [ser] o que é em si; e só como esse vir-a-ser refletindo-se sobre si mesmo ele é em si, em verdade, o espírito. O espírito é em si o movimento que é o conhecer, – a transformação desse Em-si no Para-si; da substância no sujeito; do objeto da consciência em objeto da consciência-de-si; isto é, em objeto igualmente suprassumido, ou seja, no conceito.

Esse movimento é o círculo que retorna sobre si, que pressupõe seu começo e que só o atinge no fim. Assim, pois, enquanto o espírito é necessariamente esse diferenciar dentro de si, seu todo intuído se contrapõe à sua consciência-de-si simples. E já que esse todo é o diferenciado, diferencia-se em seu conceito puro: no

tempo, e no conteúdo, – ou no *Em-si*. A substância, como sujeito, tem nela a necessidade, inicialmente interior, de apresentar-se nela mesma como o que ela é em si, como espírito. Só a exposição completa e objetiva é, ao mesmo tempo, a reflexão da substância, ou seu converter-se em Si. Portanto, o espírito não pode atingir sua perfeição como espírito *consciente-de-si* antes de ter-se consumado em-si, antes de ter-se consumado como espírito do mundo. Por isso o conteúdo da religião proclama no tempo, mais cedo que a ciência, o que é o espírito; mas só a ciência é o verdadeiro saber do espírito sobre si mesmo.

803 [*Die Bewegung, die*] O movimento, que faz surgir a forma de seu saber de si, é o trabalho que o espírito executa como *história efetiva*. A comunidade religiosa, enquanto é inicialmente a substância do espírito absoluto, é a consciência tosca que tem um ser-aí tanto mais bárbaro e rude, quanto mais profundo é seu espírito interior; e tanto mais duro trabalho [tem] seu Si obtuso com sua essência; com o conteúdo, para ele estranho, de sua consciência. Só depois que renunciou à esperança de suprasumir o ser-estranho de uma maneira exterior, isto é, estranha, é que volta a si, porque a maneira estranha suprasumida é o retorno à consciência-de-si: volta a si mesma, a seu próprio mundo e [a seu] presente; descobre-os como propriedade sua, e assim deu o primeiro passo para descer do *mundo-intelectual*, ou melhor, para vivificar com o Si efetivo o elemento abstrato desse mundo. Por um lado, através da observação encontra o ser-aí como pensamento, e o conceitua; e inversamente, encontra em seu pensar o ser-aí.

Ora, enquanto essa consciência assim exprimia, de início, a unidade imediata do pensar e [do] ser, da essência abstrata e do Si, embora abstratamente, e fazia renascer a luminosidade primeira [sob forma] *mais pura*, a saber, como unidade da extensão e do ser – porque a extensão é a simplicidade mais equivalente que a luz ao puro pensar – ressuscitou com isso no pensamento a *substância* do amanhecer. Ao mesmo tempo, o espírito se horroriza ante essa unidade abstrata, – essa substancialidade *carente-de-si* e afirma contra ela a individualidade.

Contudo, somente depois de ter na cultura extrusado sua individualidade, tornando-a desse modo ser-aí, e fazendo-a prevalecer em todo o ser-aí; [só depois] de ter chegado ao pensamento da utilidade, e de ter captado na liberdade absoluta o ser-aí como sua vontade, – é que o espírito desentranha o pensamento de sua mais íntima profundidade, e enuncia a essência como 'Eu = Eu'. Mas esse "Eu = Eu" é o movimento que se-reflete sobre si mesmo;

pois sendo essa igualdade, como negatividade absoluta, a absoluta diferença, – a igualdade do Eu consigo mesmo se contrapõe a essa diferença pura, – que enquanto diferença pura, é ao mesmo tempo objetiva para o Si que se sabe –, há que exprimir-se como o tempo; de modo que a essência, que antes era expressa como unidade do pensar e da extensão, deveria ser apreendida [agora] como unidade do pensar e do tempo. Mas a diferença deixada a si mesma – o tempo sem repouso e pausa – antes colapsa dentro de si mesma: é a quietude objetiva da extensão. Ora, essa é a pura igualdade consigo mesma, – o Eu.

Em outras palavras: o Eu não é apenas o Si, mas é a igualdade do Si consigo; essa igualdade porém é a perfeita e imediata unidade consigo mesmo, ou seja, *este sujeito é igualmente a substância*. A substância, por si só, seria o intuir vazio-de-conteúdo, ou o intuir de um conteúdo que, como determinado, só teria acidentalidade, e seria sem necessidade. A substância só valeria como o absoluto na medida em que fosse pensada ou intuída como a *unidade absoluta*; e todo o conteúdo, segundo sua diversidade, *devesse* recair fora dela, na reflexão. [Ora], a reflexão não pertence à substância, pois a substância não seria conceituada como sujeito nem como o que-se-reflete dentro de si e sobre si; ou seja, não seria conceituada como espírito. Ora bem, se ainda se *devesse* falar de conteúdo, seria, de uma parte, para lançá-lo no vazio abismo do absoluto, e de outra parte, ele seria recolhido externamente da percepção sensível: o saber pareceria ter chegado às coisas, à diferença dele mesmo e à diferença das coisas múltiplas, – sem que se conceituasse como e onde [chegou lá].

804 [Der Geist aber hat] O espírito porém não se mostrou a nós nem somente como o recolher-se da consciência-de-si para estar na sua pura interioridade, nem como a mera submersão da consciência-de-si na substância e não-ser da sua [própria] diferença. Ao contrário, o espírito é *esse movimento* do Si, que se extrusa de si mesmo e se submerge em sua substância, e que tanto saiu dessa substância como sujeito, e se adentrou em si, convertendo-a em objeto e conteúdo, – quanto suprasseme essa diferença entre a objetividade e o conteúdo. Aquela primeira reflexão, que [parte] da imediatez, é o diferenciar-se do sujeito em relação à sua substância, ou o conceito que se cinde: – o adentrar-se em si e o vir-a-ser do puro Eu. Enquanto essa diferença é o agir puro do 'Eu = Eu', o conceito é a necessidade e o eclodir do *ser-aí*, que tem a substância por sua essência, e subsiste para si.

Ora, o subsistir do ser-aí para si é o conceito posto na determinidade, e por isso é igualmente seu movimento, *nele mesmo*, de ir mais fundo dentro da substância simples, que só é sujeito enquanto [é] esta negatividade e movimento. O eu tampouco tem que aferrar-se à *forma da consciência-de-si*, contra a forma da substancialidade e objetividade, como se tivesse pavor de sua extrusão. A força do espírito consiste, antes, em permanecer igual a si mesmo em sua extrusão, e como o *essente-em-si* e *para-si*, em pôr tanto o *ser-para-si* quanto o *ser-em-si* apenas como momento. O Eu também não é um terceiro [termo] que rejeite as diferenças, [lançando-as] no abismo do absoluto, e que proclame sua igualdade dentro desse abismo. Ao contrário: o saber consiste muito mais nessa aparente inatividade que só contempla como [é que] o diferente se move nele mesmo, e retorna à sua unidade.

805 [In dem Wissen hat] No saber, portanto, o espírito concluiu o movimento de seu configurar-se enquanto esse [configurar-se] é afetado pela diferença não-superada da consciência. O espírito ganhou o puro elemento do seu ser-aí, – o conceito. O conteúdo é, segundo a *liberdade* de seu ser, o Si que se extrusa, ou a unidade *imediate* do saber-se a si mesmo. O puro movimento dessa extrusão, considerado no conteúdo, constitui a *necessidade* desse mesmo conteúdo. O conteúdo diversificado está como *determinado* na relação; não é em si. Sua inquietude é suprasumir-se a si mesmo, ou a *negatividade*: assim é a necessidade ou a diversidade; é tanto o si quanto é o ser livre; e nessa *forma* de-Si, em que o ser-aí é imediatamente pensamento, – o conteúdo é *conceito*.

Quando, pois, o espírito ganhou o conceito, desenvolve o ser-aí e o movimento nesse éter de sua vida, e é *ciência*. Os momentos de seu movimento já não se apresentam na ciência como *figuras determinadas da consciência*, mas, por ter retornado ao Si a diferença da consciência, [apresentam-se] como *conceitos* determinados, e como seu movimento orgânico, fundado em si mesmo. Se na 'fenomenologia do espírito' cada momento é a diferença entre o saber e a verdade, e [é] o movimento em que essa diferença se suprassume; – ao contrário, a ciência não contém essa diferença e o respectivo suprasumir; mas, enquanto o momento tem a forma do conceito, reúne em unidade imediata a forma objetiva da verdade e [a forma] do Si que-sabe. O momento não surge [mais] como esse movimento de ir e vir da consciência ou da representação para a consciência-de-si e vice-versa; mas sua figura pura, liberta de sua manifestação na consciência – o conceito puro e seu movi-

mento para diante – dependem somente de sua pura *determinidade*.

Inversamente, a cada momento abstrato da ciência corresponde em geral uma figura do espírito que-se-manifesta. Como o espírito aí-essente não é mais rico que a ciência, assim também não é mais pobre em seu conteúdo. Conhecer os conceitos puros da ciência, nessa forma de figuras da consciência, constitui o lado de sua realidade segundo o qual sua essência – o conceito – que nela está posto em sua *simples* mediação como *pensar*, dissocia um do outro os momentos dessa mediação, e se apresenta segundo a oposição interna.

806 [Die Wissenschaft enthält] A ciência contém, nela mesma, essa necessidade de extrusar-se [própria] da forma do puro conceito; e [contém] a passagem do conceito à *consciência*. Pois o espírito que se sabe a si mesmo, precisamente porque apreende o seu conceito, é a igualdade imediata consigo mesmo, a qual em sua diferença é a *certeza do imediato*, ou a *consciência sensível*, – o começo donde nós partimos. Esse desprender-se da forma de seu Si é a suprema liberdade e segurança de seu saber de si.

807 [Doch ist diese Entäußerung] Essa extrusão, contudo, é ainda incompleta: exprime a *relação* da certeza de si mesmo com o objeto, que não ganhou sua perfeita liberdade, justamente porque está na relação. O saber conhece não só a si, mas também o negativo de si mesmo, ou seu limite. Saber seu limite significa saber sacrificar-se. Esse sacrifício é a extrusão, em que o espírito apresenta seu [processo de] vir-a-ser o espírito, na forma do *livre* acontecer *contingente*, intuindo seu puro Si como o tempo fora dele, e igualmente seu *ser* como espaço. Esse último vir-a-ser do espírito, a *natureza*, é seu vivo e imediato vir-a-ser. Ora, a natureza – o espírito extrusado – em seu ser-aí não é senão essa eterna extrusão de sua *subsistência*, e o movimento que restabelece o *sujeito*.

808 [Die andere Seite] Mas o outro lado de seu vir-a-ser, a *história*, é o vir-a-ser *que-sabe* e que se *mediatiza*, – é o espírito extrusado no tempo. Mas essa extrusão é igualmente a extrusão dela mesma: o negativo é o negativo de si mesmo. Esse vir-a-ser apresenta um movimento lento e um suceder-se de espíritos, um ao outro; uma galeria de imagens, cada uma das quais, dotada com a riqueza total do espírito, desfila com tal lentidão justamente porque o Si tem de penetrar e de digerir toda essa riqueza de sua substância. Enquanto sua perfeição consiste em *saber* perfeitamente o que *ele* é – sua substância – esse saber é então seu *adentrar-se em si*, no

qual o espírito abandona seu ser-aí e confia sua figura à recordação. No seu adentrar-se-em-si, o espírito submergiu na noite de sua consciência-de-si; mas nela se conserva seu ser-aí que desvaneceu; e esse ser-aí suprassumido – o [mesmo] de antes, mas recém-nascido [agora] do saber – é o novo ser-aí, um novo mundo e uma nova figura-de-espírito. Nessa figura o espírito tem de recomeçar igualmente, com espontaneidade em sua imediatez; e [partindo] dela, tornar-se grande de novo, – como se todo o anterior estivesse perdido para ele, e nada houvesse aprendido da experiência dos espíritos precedentes. Mas a *re-cordação* [Er-innerung] os conservou; a recordação é o interior, e de fato, a forma mais elevada da substância. Portanto, embora esse espírito recomece desde o princípio sua formação, parecendo partir somente de si, ao mesmo tempo é de um nível mais alto que [re]começa.

O reino-dos-espíritos, que desse modo se forma no ser-aí, constitui uma sucessão na qual um espírito sucedeu a um outro, e cada um assumiu de seu antecessor o reino do mundo. Sua meta é a revelação da profundidade, e essa é o *conceito absoluto*. Essa revelação é, por isso, o suprassumir da profundidade do conceito, ou seja, sua *extensão*, a negatividade desse Eu que-em-si-se-adentra: negatividade que é sua extrusão ou [sua] substância. Essa revelação é seu *tempo*, em que essa extrusão se extrusa nela mesma, e desse modo está, tanto em sua extensão quanto em sua profundidade, no Si. A *meta* – o saber absoluto, ou o espírito que se sabe como espírito – tem por seu caminho a recordação dos espíritos como são neles mesmos, e como desempenham a organização de seu reino. Sua conservação, segundo o lado de seu ser-aí livre que se manifesta na forma da contingência, é a história; mas segundo o lado de sua organização conceitual, é a *ciência do saber que-se-manifesta*. Os dois lados conjuntamente – a história conceituada – formam a recordação e o calvário do espírito absoluto; a efetividade, a verdade e a certeza de seu trono, sem o qual o espírito seria a solidão sem vida; somente

“do cálice desse reino dos espíritos
espuma até ele sua infinitude”.

[Schiller]

NOTA FINAL

Agradecemos à UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO, pelo apoio, sob a forma de contrato como pesquisador, para concluir esta tradução.

Nesta segunda parte tivemos a colaboração do Pe. JOSÉ NOGUEIRA MACHADO, que reviu todo o texto, propôs numerosas modificações visando ao mesmo tempo a fidelidade ao pensamento de Hegel e a expressão correta na língua portuguesa. Nossos agradecimentos por sua dedicação e competência.

Já estava pronto este trabalho quando tivemos acesso à recente tradução francesa de JEAN-PIERRE LEFEBVRE, Aubier, Bibliothèque philosophique, Paris, 1991. Ainda conseguimos cotejar nossa tradução com a dele, que muitas vezes confirmou as opções que tínhamos tomado em trechos difíceis. No entanto, ainda preferimos as expressões introduzidas por Hyppolite e Negri à maior parte das novas propostas dessa excelente tradução.

Na apresentação gráfica, recorreremos às maiúsculas para sinalizar, entre dois adjetivos, qual é o substantivo (ex. Universal condicionado), para distinguir Coisa (*Sache*) de coisa (*Ding*), e em algumas palavras como o Eu, o Si, o Em-si, o Para-si. Empregamos hífen quando uma palavra alemã é vertida por várias em português (consciência-de-si), e abusamos de colchetes – [] – para acrescentar palavras que esclareçam o texto; para ajuntar o termo em alemão; ou mesmo para explicitar referências ou citações implícitas de Hegel.

Quanto ao vocabulário, conservamos as equivalências propostas no 1º volume desta tradução: *aufheben*, supprassumir; en-

täusern, extrusar, etc. Chamamos atenção para o *verschwinden*, desvanecer (assim, sem o *se reflexo*), que consideramos ter um sentido peculiar no vocabulário hegeliano; não só por sua frequência (nos 808 parágrafos do texto, 110 vezes, em seus diversos modos e tempos) mas por seu contexto, e oposição com termos afins. Como *se verschwinden* fosse próprio dos *momentos*, que se evaporam no ar, voláteis e evanescentes; quando dos seres e das coisas se diz afundar ou soçobrar (*versinken*), ir por terra (*zu Grunde gehen*) ou então, declinar ou transmuntar (*untergehen*), ou até colapsar (*zusammenfallen*).

Eis outros termos que não constaram de nosso primeiro volume da tradução:

- Allheit, - Todidade
Aufheben, em geral, suprasumir (mas na exposição do pensamento de Kant, na MORALITÄT, traduzimos *suprimir*).
 - Begreifen, - conceituar
Begriffende Denken - o pensar conceituante
 - Dingliche - caráter de coisa; coisismo
Dieselbigheit - Mesmidade
 - Eins - o Uno
Einzelner - o Singular (= o indivíduo)
Entwesung - Desessenciamento
 - Gelten - valer, ser válido, ter vigência
Gewissen - Boa-consciência
 - Leichtsinn - leveza
Lichtwesen - Luminosidade
 - Nichtwesen - inessência
 - Punktualität - Pontilhismo
 - Selbstheit - ipseidade
Selbstische - do Si; que tem caráter de Si
Selbstwesen - essência-do-Si
Selbstwesenheit - auto-essencialidade
 - Unwesentlichkeit - inessencialidade
 - Zusammenfallen - colapsar
Zusammenhalten - manter coeso
- Zusammenschliessen - concluir [o movimento dialético] é visto como um silogismo que, 'encerra juntos' [cum-claudere] numa *conclusão* os dois [termos] *extremos*, que foram mediatizados por um *Mitte* [meio termo].

SEDE

PETRÓPOLIS, RJ

Internet: <http://www.vozes.com.br>
(25689-900) Rua Frei Luís, 100
Caixa Postal 90023
Tel.: (024) 237-5112
Fax: (024) 231-4676
E-mail: vendas@vozes.com.br

UNIDADE DE VENDA NO EXTERIOR

PORTUGAL

Av. Miguel Bombarda, 21 A - Esquina República
1050 - Lisboa
Tel.: (00351.1) 355-1127
Fax: (00351.1) 355-1128
E-mail: vozes@mail.telepac.pt

UNIDADES DE VENDA NO BRASIL

APARECIDA, SP

Varejo
(12570-000) Centro de Apoio aos Romeiros
Setor "A", Asa "Oeste"
Rua 02 e 03 - lojas 111/112 e 113/114
Tel.: (012) 564-1117
Fax: (012) 564-1118

BELO HORIZONTE, MG

Atacado e varejo
(30130-170) Rua Sergipe, 120 - loja 1
Tel.: (031) 226-9010 - atacado
(031) 222-7797 - varejo
Fax: (031) 226-9269
Varejo
(30190-060) Rua Tupis, 114
Tel.: (031) 273-2538
Fax: (031) 222-4482

BRASÍLIA, DF

Atacado e varejo
(70730-516) SCLR/Norte, Q 704, Bl. A, nº 15
Tel.: (061) 223-2436
Fax: (061) 223-2282

CAMPINAS, SP

Varejo
(13015-002) Rua Br. de Jaguará, 1164
Tel.: (019) 231-1323
Fax: (019) 234-9316

CUIABÁ, MT

Atacado e varejo
(78045-750) Rua Marechal Floriano, 611 - sl. 2
Tel.: (065) 623-5307
Fax: (065) 623-5186

CURITIBA, PR

Atacado
(80060-130) Rua Francisco Torres, 733 - Centro
Tel.: (041) 264-9112
Fax: (041) 264-9695
Varejo
(80020-000) Rua Voluntários da Pátria, 41 - loja 39
Tel.: (041) 233-1392
Fax: (041) 233-1570

FLORIANÓPOLIS, SC

Atacado e varejo
(88015-100) Rua Osmar Cunha, 183 - loja 15
Centro
Telefax: (048) 222-4112

FORTALEZA, CE

Atacado e varejo
(60025-100) Rua Major Facundo, 730
Tel.: (085) 231-9321
Fax: (085) 221-4238

GOIÂNIA, GO

Atacado e varejo
(74023-010) Rua 3, nº 291
Tel.: (062) 225-3077
Fax: (062) 225-3994

JUIZ DE FORA, MG

Atacado e varejo
(36010-041) Rua Espírito Santo, 963
Tel.: (032) 215-9050
Fax: (032) 215-8061

LONDRINA, PR

Varejo
(86010-390) Rua Piauí, 72 - loja 1
Tel.: (043) 337-3129
Fax: (043) 325-7167

MANAUS, AM

Varejo
(69010-230) Rua Costa Azevedo, 91 - Centro
Telefax: (092) 233-0154

PORTO ALEGRE, RS

Atacado
(90035-000) Rua Ramiro Barcelos, 386
Tel.: (051) 225-4879
Fax: (051) 225-4977
Varejo
(90010-273) Rua Riachuelo, 1280
Tel.: (051) 226-3911
Fax: (051) 226-3710

RECIFE, PE

Atacado e varejo
(50050-410) Rua do Príncipe, 482
Tel.: (081) 423-4100
Fax: (081) 423-7575
Varejo
(50010-120) Rua Frei Caneca, 12, 16 e 1
Bairro Santo Antônio
Tel.: (081) 224-1380

RIO DE JANEIRO, RJ

Atacado
(22280-060) Rua Elvira Machado, 5 - Botafogo
Tel.: (021) 295-1224
Fax: (021) 543-3621
Varejo
(20031-201) Rua Senador Dantas, 118-I, esquina
com Av. Almirante Barroso
Tel.: (021) 220-8546
Fax: (021) 220-6445

SALVADOR, BA

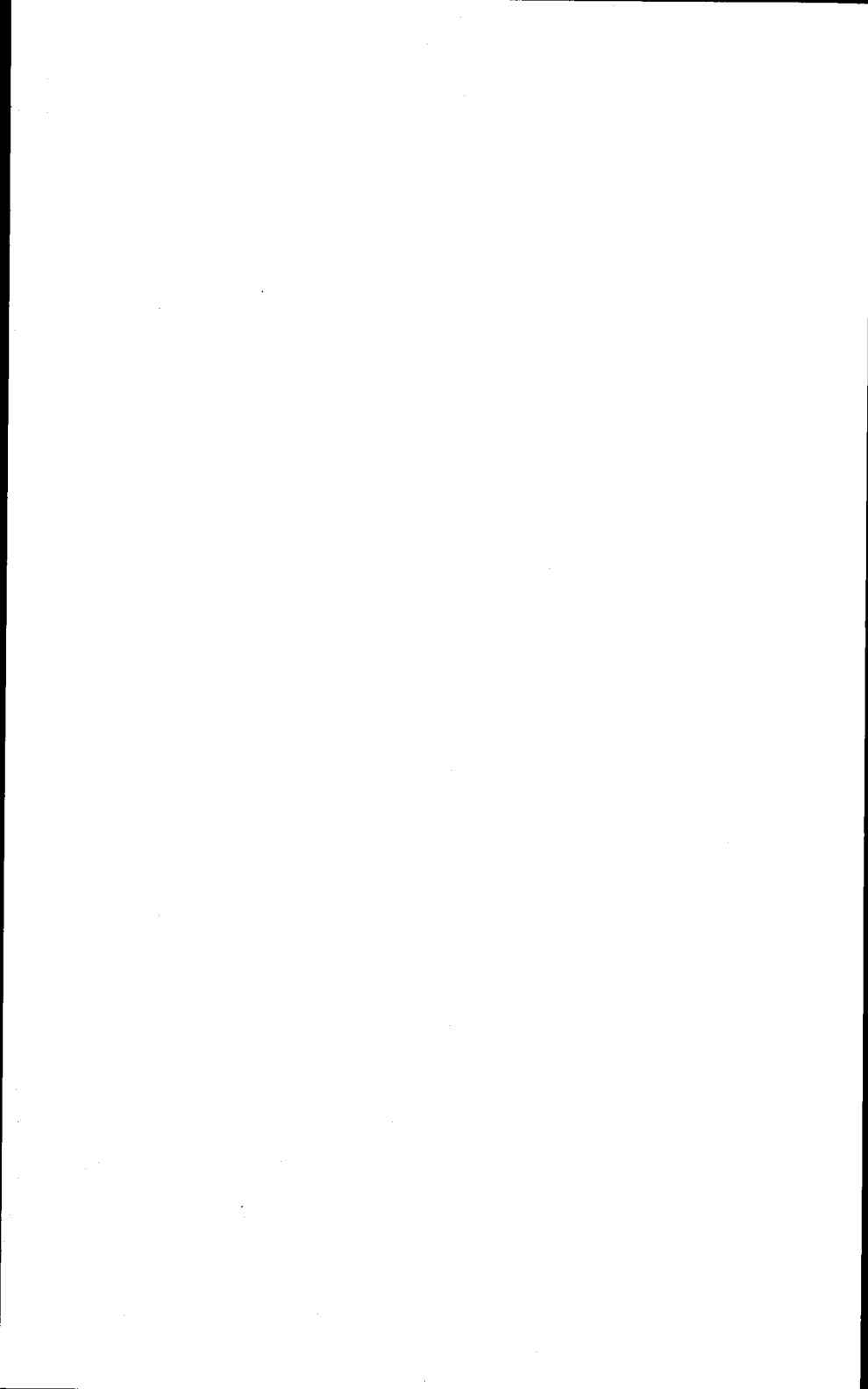
Atacado e varejo
(40060-410) Rua Carlos Gomes, 698-A
Tel.: (071) 329-5466
Fax: (071) 329-4749

SÃO LUÍS, MA

Varejo
(65010-440) Rua da Palma, 502 - Centro
Tel.: (098) 221-5557, ramal 32
Fax: (098) 231-0641

SÃO PAULO, SP

Atacado
Rua dos Parecís, 74 - Cambuci
01527-030 - São Paulo, SP
Tel.: (011) 277-6266
Fax: (011) 242-0829
Varejo
(01006-000) Rua Senador Feijó, 168
Tel.: (011) 3105-7144
Fax: (011) 3107-7948
Varejo
(01414-000) Rua Haddock Lobo, 360
Tel.: (011) 256-0611
Fax: (011) 258-2841
Varejo (PUC/SP)
(05014-001) Rua Monte Alegre, 984 - 1º andar
Perdizes
Telefax: (011) 864-1670
Tel.: (011) 3670-8194



Princípios da Filosofia do Direito

G. W. F. Hegel



Martins Fontes

Princípios da Filosofia do Direito saiu em Berlim em 1918. Trata-se do desenvolvimento de uma seção da Enciclopédia das ciências filosóficas publicada no ano anterior e onde Hegel expõe de maneira dogmática esse pensamento, agora já tendo atingido sua forma definitiva. O que Hegel chama de Direito não é o direito abstrato, que nos vem dos romanos, nem o direito natural. “É a existência da vontade livre”; é a “liberdade consciente de si”, o direito da pessoa, por exemplo, é apenas um momento no devir desta liberdade. No sentido hegeliano, podemos ainda situar o direito na história do espírito.

PRINCÍPIOS DA FILOSOFIA DO DIREITO

PRINCÍPIOS
DA FILOSOFIA
DO DIREITO

Hegel

Tradução
ORLANDO VITORINO

Martins Fontes
São Paulo 1997

*Esta obra foi publicada originalmente em alemão com o título
GRUNDLINIEN DER PHILOSOPHIE DER RECHTS
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, 1997, para a presente edição*

1ª edição
junho de 1997

Tradução

*ORLANDO VITORINO a partir das versões
francesa de André Kaan e italiana de Giuseppe Maggiore*

Preparação da edição brasileira

Maurício Balthazar Leal

Revisão gráfica

Andréa Stahel M. da Silva

Célia Regina Camargo

Produção gráfica

Geraldo Alves

Paginação/Fotolitos

Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Capa

Katia Harumi Terasaka

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

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.
Princípios da filosofia do direito / G.W.F. Hegel ; tradução
Orlando Vitorino. – São Paulo : Martins Fontes, 1997.
(Clássicos)

Título original: Grundlinien der Philosophie der Rechts.
ISBN 85-336-0630-3

1. Direito – Filosofia I. Título. II. Série.

97-2041

CDU-340.12

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia do direito 340.12

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à

Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340

01325-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (011) 239-3677 Fax (011) 605-6867

e-mail: info@martinsfontes.com

http://www.martinsfontes.com

Índice

<i>Prefácio do tradutor à 1ª edição</i>	XIII
<i>Prefácio</i>	XXIII
<i>Introdução</i>	1
[§§ 1-2: O método especulativo]	1
[§ 3: Filosofia e direito]	4
[§§ 4-10: Liberdade]	12
[§§ 11-21: Desenvolvimento da vontade livre] ...	19
[§§ 22-28: A vontade absolutamente livre]	27
[§§ 29-32: O sistema do direito]	31
<i>Plano da obra</i>	35
[§ 33: Subdivisões]	35

Primeira Parte

O DIREITO ABSTRATO

[§§ 34-40: A pessoa]	39
Primeira Seção: A PROPRIEDADE	44
[§§ 41-53: Pessoas e coisas]	44
A. [§§ 54-58] A posseção	53
B. [§§ 59-64] O uso da coisa	57

C. [§§ 65-70] Alienação da propriedade	63
[§ 71] Trânsito da propriedade para o contrato...	69
Segunda Seção: O CONTRATO	70
[§§ 72-75: A relação contratual].....	70
[§§ 76-79: Momentos do contrato].....	73
[§ 80: Tipos de contratos].....	76
[§ 81: Trânsito para a injustiça]	79
Terceira Seção: A INJUSTIÇA	80
[§§ 82-83: O conceito de injustiça].....	80
A. [§§ 84-86] O dano civil.....	80
B. [§§ 87-89] A impostura	82
C. A violência e o crime.....	83
[§§ 90-93: Violência]	83
[§§ 94-96: Crime].....	84
[§§ 97-99: Supressão do crime].....	87
[§§ 100-101: Justiça].....	89
[§§ 102-103: Punição e vingança].....	92
[§ 104] Trânsito do direito à moralidade subjetiva.	93

Segunda Parte
A MORALIDADE SUBJETIVA

[§§ 105-107: Subjetividade].....	97
[§§ 108-112: Subjetividade e objetividade].....	98
[§§ 113-114: Ação]	101
Primeira Seção: O PROJETO E A RESPONSABILIDADE ...	103
[§§ 115-116: Responsabilidade].....	103
[§§ 117-118: Projeto e direito de exame].....	104
Segunda Seção: A INTENÇÃO E O BEM-ESTAR	106
[§§ 119-120: O direito da intenção].....	106

[§§ 121-125: Satisfação subjetiva e bem-estar]....	108
[§§ 126-128: Direito e bem-estar]	112
Terceira Seção: O BEM E A CERTEZA MORAL	114
[§§ 129-131: O bem].....	114
[§ 132: Direito de examinar o bem]	115
[§§ 133-135: Dever moral].....	118
[§§ 136-138: A verdadeira certeza moral].....	120
[§§ 139-140: Mal].....	123
[§ 141] Trânsito da moralidade subjetiva à moralidade objetiva	138

Terceira Parte
A MORALIDADE OBJETIVA

[§§ 142-143: A moralidade objetiva como idéia de liberdade]	141
[§§ 144-145: Objetividade da moralidade objetiva]	141
[§§ 146-147: Subjetividade da moralidade objetiva]	142
[§§ 148-149: Dever moral].....	143
[§§ 150-151: Verdade]	145
[§§ 152-155: Direito moral]	147
[§§ 156-157: Espírito moral objetivo].....	148
Primeira Seção: A FAMÍLIA	149
[§ 158: Amor].....	149
[§§ 159-160: Momentos da família].....	149
A. O casamento.....	150
[§§ 161-163: A relação de casamento].....	150
[§ 164: A cerimônia do casamento]	153
[§§ 165-166: Diferença de sexos].....	155

a. O poder do príncipe	251	[§ 319: Liberdade da comunicação pública] ..	291
[§ 275: Três elementos do poder do príncipe]	251	[§ 320: Da soberania para o interior à soberania para o exterior]	294
i. Universalidade].....	252	II. A soberania para o exterior	295
[§§ 276-278: 1. Unidade da soberania] ..	252	[§§ 321-324: O Estado como indivíduo]	295
[§ 279: 2. O príncipe como pessoa e sujeito individual].....	254	[§§ 325-328: O Estado militar e a guerra].....	298
[§§ 280-281: 3. O príncipe como indivíduo natural].....	259	[§ 329: O poder do príncipe sobre as relações com o exterior].....	301
[§ 282: O direito de graça].....	262	B. O direito internacional.....	301
ii. §§ 283-284: Particularidade: o direito do soberano a escolher oficiais] 263		[§§ 330-331: O <i>status</i> do direito internacional] ..	301
iii. §§ 285-286: Individualidade: a estabilidade do poder do príncipe].....	264	[§§ 332-333: Contratos entre Estados]	302
b. O poder do Governo	266	[§§ 334-339: As relações entre Estados em tempo de guerra].....	304
[§§ 287-290: A estrutura do serviço civil] ...	266	[§ 340: Do Estado à história universal]	306
[§§ 291-292: Qualidade para o serviço público].....	268	C. A história universal.....	307
[§§ 293-297: Os deveres dos servidores civis	269	[§§ 341-344: A história universal como história do espírito]	307
c. O poder legislativo	273	[§ 345: O ponto de vista da história universal está acima de julgamentos morais].....	309
[§§ 298-299: A função de legislação].....	273	[§§ 346-351: Os períodos da história universal como princípios nacionais].....	309
[§ 300: O papel do monarca e do Governo na legislação]	275	[§§ 352-354: Os quatro impérios da história universal].....	312
[§§ 301-304: As assembleias de ordem].....	275	1. [§ 355] O império do oriente	313
[§§ 305-307: A câmara alta]	281	2. [§ 356] O império grego.....	314
[§ 308: A câmara baixa]	282	3. [§ 357] O império romano	315
[§§ 309-310: A tarefa dos deputados]	284	4. [§§ 358-360] O império germânico	316
[§ 311: A eleição dos deputados].....	286	<i>Notas do prefácio do tradutor à 1ª edição</i>	319
[§§ 312-313: O sistema bicameral]	287	<i>Nota do prefácio</i>	321
[§§ 314-315: A função da assembleia de ordem]	287	<i>Nota do plano da obra</i>	323
[§§ 316-318: Opinião pública].....	288	<i>Notas da 1ª, 2ª e 3ª partes</i>	325

Prefácio do Tradutor à 1ª Edição

Da filosofia do direito hegeliana que se expõe neste livro se pode começar por dizer que é reconhecida como a chave das perturbadas formas e especulações do pensamento jurídico contemporâneo. Mas se pode, ao mesmo tempo, acrescentar que é aquela filosofia que não obteve ainda nem a interpretação, nem a exegese, nem a hermenêutica que fariam o trânsito dela para a cultura, para a política e, até, para o mesmo direito que é seu conteúdo e objeto. Reveladora das mais sugestivas e luminosas vias, dela se pode, finalmente, asseverar que permanece impenetrável no segredo da sua totalidade. Quem, com o simples desejo de informação ou o mais profundo intento de compreender, percorrer a bibliografia cultural que esta obra de Hegel tem suscitado, quer nos capítulos que lhe dedicam as histórias e os panoramas do pensamento jurídico, quer nos raros escritos que diretamente dela se ocupam, poderá verificar o caráter muito parcial e, portanto, sectário de tais considerações, a oposição e contradição que uns perante os outros esses escritos apresentam na compreensão dos mesmos princípios e da relação deles com as respectivas doutrinas.

Quase só em nossos dias este livro de Hegel foi séria e conseqüentemente reconhecido como obra decisiva na evolução da filosofia do direito, apesar do profundo sulco que aparentemente terá deixado em todo o século XIX. Livro de múltiplas leituras, começou por ser visto pelo liberalismo novecentista apenas no que dele pode revelar a leitura mais superficial: uma filosofia do direito especialmente elaborada para a monarquia prussiana, o que decerto não deixava de se justificar pelo caráter monarquista que Hegel atribui ao Estado, pela determinação do último elemento da história universal do império germânico, pela crítica, aliás sempre compreensiva, que contém àqueles pensadores que se encontram na ordem do liberalismo político e estadual, como Kant, Rousseau e Montesquieu. Tal apreciação, ao lado da preponderância do positivismo nos domínios mais estritamente jurídicos, explica que o livro de Hegel tenha sido primeiro repudiado, depois esquecido e por fim ignorado.

Mas simultaneamente a esta apreciação liberalista, a filiação que o marxismo proclamava no hegelianismo mais deixou suspeitar do que considerar e desenvolver a importância que estes Princípios da filosofia do direito teriam para um pensamento político que, desde meados do século passado, não tem feito senão expandir-se.

A filiação do marxismo em Hegel é, declaradamente, uma relação quanto ao método dialético ou, para evitar mal-entendidos, quanto ao caráter dialético da realidade e do pensamento¹. Também na filosofia do direito se encontra, sem dúvida, a mesma estrutura dialética que, no entanto, é noutras obras que está mais diretamente exposta e, até, mais adequadamente ligada a uma relação (não só formal mas substancial) com o marxismo, como

acontece, por exemplo, na impressionante especulação sobre a dialética do senhor e do servo. A filosofia do direito terá contribuído, para este pensamento sobremaneira pragmático, mais através da refutação do intelectualismo abstrato dominante nas instituições e no pensamento liberal ou burguês, do que, nem sequer parcialmente, através da sua estrutura e finalidades próprias. Para aquele grupo berlinense de "jovens hegelianos", não era decerto na filosofia do direito que residia o mais importante pensamento de Hegel. Se nem em Marx, nem em Feuerbach está presente este livro, também do anarquismo (ou, como se queira, do existencialismo) de Max Stirner estes Princípios estão ausentes: a angústia de Stirner afigura-se-nos ter o ponto de partida hegeliano naquilo que da Fenomenologia do espírito e da Enciclopédia os Princípios da filosofia do direito recebem como já tratado: o conceito ou a idéia do Espírito em sua realidade universal.

Na reação que, durante o último período do século, se manifestou contra o positivismo jurídico, nada representou a filosofia de Hegel. Os pensadores que, como Stammler ou Cohen, se recusaram ao positivismo fundamentaram-se em Kant, não em Hegel. Regressando a Kant, já se observou que os novos pensadores também teriam regressado a Hegel. A verdade, porém, é que só tardiamente isso aconteceu. Podendo datar-se o neokantismo de 1860, ainda em 1920, quando pela primeira vez aparece na Alemanha um pensador como Kohler, que se declara hegeliano², dele foi possível afirmar o seguinte: "Na época em que apareceu a Filosofia do Direito de Kohler, a filosofia de Hegel era quase desconhecida até dos próprios filósofos alemães."³ O mesmo

neokantismo começou por só atender à Crítica da razão pura, assim cindindo a obra e o pensamento de Kant. Mais estranho isso se afigura quando aplicado à filosofia do direito que pertence aos domínios kantianos da Razão Prática. Sem considerar o que há de contraditório nesta separação (embora logo Stammler tenha distinguido a autonomia da ciência jurídica e a autonomia das ciências naturais, a ambos sujeitas ao mesmo genérico conhecimento categorial), tentou-se elaborar a Filosofia do Direito sobre os mesmos processos de conhecimento que na Crítica da razão pura se limitam à natureza: como no sujeito de conhecimento residem, antes da apreensão do objeto, as formas, intuições, categorias e sínteses a priori que o hão de tornar cognoscível, assim se admitiu que o mesmo processo se podia estabelecer para o conhecimento do Direito.

Como se viria a verificar, se há nesta concepção algo de decisivo para que o Direito seja possível como Filosofia do Direito, isto é, para que o Direito se afirme como sujeito ou capacidade formal de pensamento, não poderia ela ter lugar dentro de uma filosofia que se apresente como kantiana. Aceitando, como não podia deixar de o fazer, a distinção entre os domínios da Razão Pura, a que pertencem as questões sobre a possibilidade do conhecimento, e os domínios da Razão Prática, a que pertencem as determinações reais da vontade, foi em vão que os neokantianos a procuraram sujeitar aos mesmos processos de conhecimento através da definição daquilo a que se chamava ciências da natureza e daquilo que se pôde designar por ciências do espírito. Aqui, porém, já é a filosofia hegeliana que começa a reaparecer⁴.

O neokantismo jurídico não podia, pois, ter resistido a esta crítica e ao que por ela se representava de perdu-

ração, no pensamento do direito, do positivismo de que os neokantianos pretendiam libertar o direito. Com efeito, tratar o que era objeto resultante do pensamento especulativo, ou da criação do homem como espírito, segundo o mesmo processo de conhecimento adequado aos objetos naturais, ou extrínseca e imediatamente dados na sensibilidade, equivalia a remeter para o plano do simples evento, do simples fato positivo, da imediateidade, o que, em princípio, aí se reconhecera que não estava.

A distinção entre mundo da natureza e mundo da cultura, ou entre ciências da natureza e ciências do espírito, era assim uma distinção que, logo ao pensar-se, se diluía. Alguma coisa ou algum abismo tinha, todavia, de separar o real da natureza e o real do espírito, e a questão que então surge é a realidade ou ontologia do mundo do espírito, ou do conceito, ou da idéia. É assim que, uma vez situado o pensamento filosófico perante a realidade da idéia, o regresso a Kant promove o regresso a Hegel.

Neste crucial momento da evolução do pensamento jurídico, a interpretação dos Princípios da filosofia do direito aparece, pois, como aquilo de que tudo depende.

Deve ser reconhecido que se verifica, sempre que um pensador aborda o hegelianismo ou se atreve a alguma interpretação pessoal, uma inibitória atitude de temor e respeito pela vastidão e profundidade da obra do grande filósofo. Não foi esta, no entanto, a atitude daquelas reações ou epigonias que o hegelianismo imediatamente promoveu: o existencialismo de Kierkegaard, o socialismo de Feuerbach, Marx e Stirner, bem como a chamada “direita hegeliana” com Michelet, Rosenkranz e Vera, uns e outros se propondo prosseguir, refutar ou superar Hegel, com resultados que não resistiram, na adequação

a esse proposto fim, às primeiras críticas. Não sabemos até que ponto tais críticas terão contribuído para a timorata e inibitória atitude que o hegelianismo passou a provocar. Entretanto, outros motivos vieram pesar sobre aquela inibição.

Na Alemanha, a exigência de um regresso a Hegel foi brevemente seguida – tão brevemente que ele ainda não obtivera os primeiros frutos – pelo despertar do nacional-socialismo que, com o seu absorvente caráter doutrinário, logo englobou as primeiras afirmações do pensamento jurídico neo-hegeliano. Alguns aspectos dos Princípios da filosofia do direito, quase os mesmos da superficial interpretação liberalista a que aludimos, justificariam tal absorção, mas, como em geral acontece com as doutrinas jurídicas e políticas abonadas em Hegel, passaram-se em silêncio aqueles outros aspectos que contradiriam tal absorção como, por exemplo, a refutação hegeliana de tudo o que fosse distinções raciais dentro do Estado ou, em geral, a salvaguarda do individualismo.

Esta absorção política do hegelianismo não só o tornou suspeito e proibido – mais do que o permite a seriedade do pensamento – aos pensadores de outros países, como impediu uma interpretação de tipo individualista, no sentido a que teria pertencido aquela, a que aludimos, de Joseph Kohler. Se não pudemos ler o livro deste escritor, as várias referências com que deparamos suscitam-nos no entanto uma fundada curiosidade por essa interpretação que será, na espontaneidade inicial do regresso da cultura alemã a Hegel, a primeira feita de um ponto de vista que não sabemos ter sido mais adotado ou desenvolvido e que nos parece sobremaneira justi-

ficado. Com efeito, não só a primeira parte dos Princípios da filosofia do direito, aquela que Hegel designou por *Direito Abstrato*, é a que se ocupa do direito do indivíduo, como ainda o próprio Hegel observa que todo o livro deve ser lido e compreendido tendo sempre presente, como ele o teve na sua elaboração, esse mesmo *Direito Abstrato*.

Todavia, enquanto o pensamento alemão se dispersava na multiplicidade de escolas neokantianas, na generalidade dos países o sentido do pensamento especulativo subsumia-se no predomínio do positivismo provocando, até nos melhores espíritos, uma incompreensão da filosofia que era especialmente representada pelo paradoxal prestígio e ignorância que envolviam a obra de Hegel. “Nas revoluções do século XIX e em especial na de 1848” – diz-nos Benedetto Croce – “todas as facções participaram variamente da escola hegeliana”⁵ mas, por outro lado, Hegel nem sequer era lido “e a sua pátria alemã, tão esquecida do grande filho, nem mesmo tornou a imprimir-lhe as obras e profere freqüentemente juízos acerca dele que nos espantam, a nós que estamos nos limites extremos da Itália, a nós que não chegamos a esquecê-lo de todo e em certa medida o havemos feito nosso, unindo-o ao nolano Bruno e ao partenopeu Vico”⁶.

Quando, em 1932, se comemorou o centenário de Hegel, não foi sem espanto que, refletindo, os pensadores alemães verificaram como o grande filósofo estava esquecido entre eles. Ao lado deste esquecimento, como vimos já em 1906 denunciado por Croce, podia o pensador italiano assinalar a perduração do hegelianismo não só na Itália mas sobretudo na Inglaterra. Sobretudo na Inglaterra, dizia ele, por motivos que revelam a sua admira-

ção pelo livro de Stirling, O segredo de Hegel, mas também porque não contava ainda com a sua mesma obra nem com a cultura hegelianista que a Escola de Nápoles ia desenvolver na península. Várias razões poderão explicar o êxito do hegelianismo na Itália; duas delas apresentam significativa importância:

Ao contrário do que aconteceu na Alemanha e, depois, na França, o hegelianismo não foi, na Itália, resultado da reação contra o positivismo. Antes a introdução do hegelianismo coincide com a introdução do positivismo. Com efeito, ao mesmo tempo que Roberto Ardigó difundia na Itália o positivismo, fundava Bertrando Spaventa a escola neo-hegeliana de Nápoles, de onde haviam de sair pensadores como o mesmo Croce, Gentile, Maggiore e Ugo Spirito. Esta independência de qualquer finalidade, esta autonomia perante os imediatos interesses da cultura, deu aos estudiosos de Hegel aquela liberdade, aquele desinteresse que, segundo o próprio Hegel, é condição de todo o pensamento especulativo.

Outra razão radica-se nas características da cultura italiana, naquelas que podem ver-se representadas no pensamento, a muitos títulos precursor do de Hegel (na concepção da história, na determinação do espírito do povo, por exemplo) de João Batista Vico. Foi significativamente um hegeliano, esse mesmo Croce, que, por assim dizer, arrancou do olvido a obra de Vico e quem, ao mesmo tempo que desenvolvia o neo-hegelianismo italiano, a fazia reconhecer como obra essencial da cultura européia. Dir-se-á, talvez, que ao olvido de uma obra assim precursora não poderia corresponder a predisposição dos espíritos para a compreensão do que lhe é afim; mas o que, por outro lado, se tem de reconhecer é que quanto

alguma vez foi pensado e expresso na cultura de um povo, se nessa expressão porventura se olvidou, não deixará de permanecer através de uma espécie de sabedoria infusa.

Entretanto, também no hegelianismo italiano estes Princípios da filosofia do direito foram unilateralmente considerados e interpretados, segundo uma aceitação parcelar não só da doutrina mas ainda do valor jurídico e até filosófico deste livro. É assim que Giuseppe Maggiore pôde pôr de lado toda a primeira e segunda partes – O Direito Abstrato e a Moralidade Subjetiva –: “Um dos obstáculos mais difíceis da filosofia jurídica hegeliana é, sem dúvida, a infelicíssima especulação sobre o direito abstrato. Este direito, como anterior ao Estado e até a Sociedade Civil, não pode ser outro senão o antigo Direito Natural.” E, mais adiante, o jurista italiano acentua: “Só há um direito concreto: o que se realiza no Estado. Qualquer outro direito – extra-estadual ou pré-estadual – é portanto abstrato, é um não-ser. Dialectizar um direito privado (direito da pessoa, da coisa ou contratual), abstrato, ao mesmo tempo que um direito público concreto é absurdo.”

O livro que apresentamos agora aos leitores de língua portuguesa será, talvez, o mais difícil dos livros de Hegel; é, decerto, um livro de penosa leitura e de muito complexo entendimento. Pode o leitor ter apreendido, por quanto dissemos, como o pensamento filosófico, político e jurídico contido nestes Princípios da filosofia do direito, além de se haver imposto como aquele que todas as doutrinações se obrigam a ter considerado, se apresenta também como origem e fundamento das mais diversas e até contrapolares doutrinas do nosso tempo e, ainda, da

mesma evolução, transformação ou atualização delas. Não pode deixar de suscitar um impressionante espanto que a este mesmo livro e uno pensamento de um filósofo possam ir buscar seus princípios movimentos tão diferentes como o individualismo e o fascismo, o corporativismo e o estatismo, o marxismo e o monarquismo.

Se algum conselho não for desprezível darmos aos leitores, será o de não utilizarem este livro como um tratado de consulta nem de o quererem entender a partir daqueles pontos que lhes sejam mais afins, mas que, antes, penosamente (e com a deslumbrante elucidação de todo o pensar) o procurem compreender desde o seu início até o seu termo, caso se possa falar, quanto a um livro de Hegel, em algo de terminal.

Em matérias como esta de Filosofia do Direito – e no que ela envolve de pensamento político, de fundamento ético, de pragmatismo convivente – a nossa cultura tem andado entregue a uma ingênua ignorância e seu conseqüente, perturbante desamparo logo que, pela dinâmica da razão, pela deslocação dos interesses, pela apreensão e pelas apreensões quanto ao destino nacional, se têm de abandonar aquelas instituições e regimes ou aquelas doutrinas extrínsecas que conosco perderam relações ou se esvaziaram de conteúdo. Oscilamos, por isso, nos vendavais da opinião, entre a geral irreflexão de um anarquismo informe e os particulares interesses de um estatismo formal. Um e outro extremo têm, decerto, a sua verdade, mas não a têm separada e absoluta. Indivíduo e Estado são o princípio e o fim deste livro, na sua união está a totalidade desta Filosofia do Direito.

ORLANDO VITORINO

Prefácio

O primeiro motivo que me levou a publicar este esboço foi a necessidade de oferecer aos meus ouvintes um fio condutor para as lições que oficialmente ministro sobre a Filosofia do Direito. Este manual é o desenvolvimento mais completo e mais sistemático das idéias fundamentais sobre o mesmo assunto expostas na *Enciclopédia das ciências filosóficas* que dediquei também ao ensino (Heidelberg, 1817).

Um segundo motivo explica que este esboço apareça impresso e, assim, atinja também o grande público: o desejo de que as notas, que primitivamente não deviam passar de breves alusões a concepções mais próximas ou mais divergentes, a conseqüências longínquas, etc., e ulteriormente seriam explicadas nas lições, nesta redação se tenham desenvolvido umas vezes para esclarecer o conteúdo mais abstrato do texto, outras para tornarem mais explícita a referência a idéias atualmente correntes.

Disso nasceu uma série de observações mais extensas do que as habitualmente abrangidas nos limites e no estilo de um resumo. No seu sentido próprio, um resumo tem por objeto uma ciência que se dá por acabada, e a sua singularidade reside essencialmente, a não ser algu-

ma breve indicação suplementar aqui e ali, na composição e ordem dos momentos essenciais de um conteúdo dado, há muito admitido, conhecido e apresentado segundo regras e processos definitivos. Ora, de um esboço filosófico não se pode esperar esse caráter de definitivo, que mais não seja porque a filosofia, como obra, pode imaginar-se um manto de Penélope que à noite se desfia e todos os dias recomeça desde o princípio.

O que, desde logo, diferencia este ensaio de um resumo é o método que o dirige. Supomos, porém, admitido que a maneira como a filosofia passa de uma matéria para outra ou fornece uma demonstração científica, que o que é conhecimento especulativo em geral se distingue de qualquer outro modo de conhecimento. Só reconhecendo a necessidade deste caráter singular se poderá arrancar a filosofia à vergonhosa decadência em que a vemos nos nossos dias. É certo ter-se já reconhecido, ou, antes, ter-se sentido em vez de reconhecer-se, que as regras da antiga lógica, da definição, da classificação e do raciocínio que contêm as regras da intelecção não convêm à ciência especulativa. Rejeitaram-se essas regras, é certo, mas como se fossem simples cadeias, para se passar a dissertar arbitrariamente, de acordo com o sentimento e a imaginação e ao sabor das intuições. Como, por isso, não se pôde ir além da reflexão e das relações intelectuais, obedece-se inconscientemente aos desdenhados processos habituais de dedução e raciocínio. Na minha *Ciência lógica* desenvolvi completamente a natureza do saber especulativo. Neste presente ensaio, apenas acrescento, num ou noutro ponto, alguns esclarecimentos sobre a marcha das idéias e o método. E, como a matéria é tão concreta e contém tanta diversidade, não

cuidei de sublinhar em todos os pormenores a continuidade lógica. Poderia isso ser considerado como supérfluo pois, por um lado, supõe-se conhecido o método científico e, por outro lado, será por si mesmo evidente que tanto o conjunto como o desenvolvimento das partes se fundam no espírito lógico. Queria eu, todavia, que se considerasse e julgasse este tratado tendo em especial atenção esse aspecto, pois aquilo de que se trata é a ciência e na ciência o conteúdo encontra-se essencialmente ligado à forma.

Aqueles que parecem mais preocupados com o que há de mais profundo, esses poderão decerto dizer que a forma é algo de exterior e alheio à natureza da coisa, e esta é tudo o que importa; poderão dizer que a missão do escritor, e sobretudo do filósofo, é descobrir verdades, afirmar verdades, divulgar verdades e conceitos válidos. Mas, se depois de os ouvir, formos verificar como na realidade cumprem essa missão, o que encontraremos será sempre o mesmo velho palavreado, cozido e recozido. Terá esta ocupação o mérito de formar e despertar sentimentos, mas antes deverá considerar-se como uma agitação supérflua. “Têm eles Moisés e os profetas; ouçam-nos” (Lc 16, 29). O que sobretudo nos espanta é o tom e a pretensão que assim se manifestam, como se o que sempre tivesse faltado no mundo fossem esses zelosos propagadores de verdades, como se a velha sopa recozida trouxesse novas e inauditas verdades, como se fosse sempre “precisamente agora” a ocasião de as ouvir. Por outro lado, verifica-se que um lote de tais verdades propostas aqui é submergido e abafado por outras verdades da mesma espécie divulgadas ali. Como é que se pode distinguir dessas considerações informes

e infundadas o que nesse turbilhão de verdades não é velho nem novo, mas permanente? Como isso se pode distinguir e assegurar, senão pela ciência?

Aliás, no direito, na moralidade e no Estado, a verdade é tão antiga como o seu aparecimento e reconhecimento nas leis, na moral pública e na religião. Uma vez que o espírito que pensa não se limita a possuí-la nessas formas, imediatas, só pode ter para com ela a atitude de a conceber e de encontrar uma forma racional para um conteúdo que já o é em si. Em consequência, este conteúdo ficará justificado para o pensamento livre que, em vez de se encerrar no que é dado – esteja este dado apoiado na autoridade positiva do Estado ou no acordo entre os homens ou na autoridade do íntimo sentimento e do testemunho imediato da aprovação do espírito –, só a si mesmo toma como princípio e por isso tem de estar intimamente unido à verdade.

A atitude do sentimento ingênuo é simplesmente a de se limitar à verdade publicamente reconhecida, com uma confiante convicção, e de, sobre esta firme base, estabelecer a sua conduta e a sua posição na vida. A esta atitude simples desde logo se opõe a dificuldade que resulta da infinita diversidade de opiniões, que não permite distinguir e determinar o que nelas poderá haver de universalmente válido; facilmente se pode, no entanto, imaginar que esta dificuldade, verdadeira e seriamente, provém da natureza das coisas. Mas, na realidade, aqueles que julgam tirar partido desta dificuldade ficam na situação de não ver a floresta por causa das árvores: estão em face de um obstáculo e de uma dificuldade que eles mesmos ergueram. Mais ainda: tal obstáculo é a prova de que o que pretendem não é o que é reconhe-

cido e válido universalmente, não é a substância do direito e da moralidade objetiva. Pois se disso verdadeiramente se tratasse, e não da vaidade e da individualidade da sua opinião e do seu ser, não se afastariam do direito substancial, das regras da moralidade objetiva e do Estado, e a elas conformariam suas vidas. Mas o homem pensa e é no pensamento que procura a sua liberdade e o princípio da sua moralidade. Este direito, por mais nobre e divino que seja, logo se transforma em injustiça se o pensamento só a si mesmo reconhece e apenas se sente livre quando se afasta dos valores universalmente reconhecidos, imaginando descobrir algo que lhe seja próprio.

Dir-se-ia que, atualmente, é nas questões que se referem ao Estado que se encontra a mais forte raiz daquelas representações segundo as quais a prova de que um pensamento é livre seria o inconformismo e até a hostilidade contra os valores publicamente reconhecidos e, por conseguinte, uma filosofia do Estado deveria ser especialmente formulada para inventar e expor mais uma teoria mas, bem entendido, uma teoria nova e particular. Quando se considera tal concepção, bem como os processos que dela resultam, chega a parecer-nos que nunca houve ainda sobre a Terra, como ainda não haverá hoje, nenhum Estado nem nenhuma Constituição Política. Seria a partir de “agora” (e este “agora” renova-se sempre indefinidamente) preciso recomeçar tudo desde o princípio, pois o mundo moral teria esperado até o momento presente que fosse profundamente pensado e se lhe desse uma base. Quanto à natureza, concede-se que a filosofia deve conhecê-la tal como ela é, que, se em algum lugar se oculta a pedra filosofal, sem-

pre será na natureza que se encontra, que ela contém em si a sua razão, razão que a natureza deve conceber, não nas formas contingentes que à superfície se mostram, mas na sua harmonia eterna; é a sua lei imanente e a sua essência que a ciência deverá investigar. Pelo contrário, o mundo moral, o Estado, a razão tal como existe no plano da consciência de si nada ganhariam em ser realmente aquilo onde a razão se ergue ao poder e à força, se afirma imanente a essas instituições. O universo espiritual deveria ser abandonado à contingência e à arbitrariedade, ser abandonado de Deus, embora, segundo este ateísmo do mundo moral, a verdade se encontre fora deste mundo, de onde resulta que também a razão se encontra fora dele e que, portanto, a verdade tem uma existência problemática. Daí provém o direito e também o dever de cada pensamento levantar o seu vôo, mas não para procurar a pedra filosofal, pois na filosofia do nosso tempo a investigação é dispensável e todos têm a certeza de sem esforço poderem dispor daquela pedra. Acontece, então, que aqueles que vivem na realidade efetiva do Estado e nisso encontram a satisfação do seu saber e da sua vontade (e esses são muitos mais do que os que disso têm consciência pois, no fundo, todos aí vivem) ou, pelo menos, aqueles que conscientemente encontram a sua satisfação no Estado, desdenham de tanta presunção e segurança, tomam-nas como uma brincadeira sem sentido, mais ou menos séria, mais ou menos perigosa. Esta inquieta agitação da reflexão e da vaidade, o acolhimento e o favor de que goza seriam coisa sem importância que se manifestaria no seu ambiente e à sua maneira, se, por causa dela, a filosofia não se expusesse ao desprezo e ao descrédito. A forma mais

grave de tal desprezo consiste, como se disse, em cada um estar convencido de saber, de uma vez por todas, algo sobre a filosofia em geral e estar em condições de discutir. Nenhuma arte, nenhuma ciência está exposta a tão fundo grau de desprezo como quando qualquer um pode julgar dominá-la.

Efetivamente, quando vemos o que, sobre o Estado, a filosofia contemporânea produziu com toda sua pretensão, temos de admitir que quem tiver a fantasia de se meter nesses assuntos com boas razões se pode persuadir de que facilmente tira de si mesmo qualquer coisa de semelhante, e assim concluir que está na posse da filosofia. Aliás, essa chamada filosofia expressamente declarou que a verdade não pode ser conhecida, ou é o que cada um ergue de dentro de si, do seu sentimento e do seu entusiasmo sobre os objetos morais, particularmente sobre o Estado, o Governo, a Constituição.

O que não se disse a este respeito, sobretudo no gosto da juventude e que a juventude escuta de bom grado! A frase da Escritura: “Ele dá aos eleitos durante o sono” foi aplicada à ciência e não houve sonhador que não se contasse entre os eleitos. Os conceitos que assim recebem enquanto dormem deveriam, pois, construir a verdade. Um corifeu desta vil doutrina, que dá a si mesmo o nome de filósofo, um tal Fries, não se envergonhou de, numa solenidade pública que ficou célebre, fazer um discurso sobre o projeto do Estado e da Constituição, em que propunha esta idéia: “No povo onde reina um verdadeiro espírito comum, as funções de interesse público devem possuir uma vida que lhes vem de baixo, do povo. A tudo o que for obra de cultura popular e de serviço do povo se devem consagrar as sociedades, indisso-

livelmente unidas pelos sagrados laços da amizade”, e assim sucessivamente.

Esta sensaboria consiste essencialmente em fundamentar a ciência não no desenvolvimento dos pensamentos e dos conceitos, mas no sentimento imediato e na imaginação contingente, e em dissolver no fervilhar do coração, da amizade e do entusiasmo a rica articulação íntima do mundo moral que é o Estado, a sua racional arquitetura, que, pela nítida distinção do que é a vida pública e sua respectiva legitimidade, pelo rigor do cálculo que segura cada pilar, cada arco, cada contraforte, constrói a força do todo, a harmonia dos seus membros. Como Epicuro faz com o mundo em geral, esta concepção abandona, ou, antes, deveria abandonar, o mundo moral à contingência subjetiva da opinião e da arbitrariedade.

Este remédio caseiro, que consiste em tornar dependente do sentimento o trabalho muitas vezes milenar do pensamento e do intelecto, talvez sirva para dispensar todo o esforço de cognição e inteligência racional dirigidos pelos conceitos do pensamento. Em Goethe (uma boa autoridade), Mefistófeles diz o que já citei noutra livro: “Se desdenhares da inteligência e da ciência, que são os dons mais altos da humanidade, entregas-te ao diabo e estás perdido.”

Àquela concepção só faltava vestir também as roupagens da piedade. E que processos procuraram para se autorizar? Na santidade divina e na Bíblia julgaram encontrar a mais alta justificação para desprezar a ordem moral e a objetividade das leis. É que é, sem dúvida, a piedade que relaciona a verdade, que no mundo se explicita num domínio organizado, com a intuição mais

simples do sentimento. Mas, se ela for de uma pura espécie, abandona a forma própria a esta região e logo sai do domínio interior para entrar na luz da renúncia, onde a riqueza da Idéia se revela. O que conserva da prática do serviço divino é o respeito por uma verdade e uma lei existentes em si e para si e elevadas acima da forma subjetiva do sentimento.

Podemos também aqui observar a forma particular de má consciência que se manifesta na eloquência com que aquela vulgaridade se enfatua. Em primeiro lugar, onde é menos espiritual é que fala mais do espírito; onde a sua linguagem é mais morta e coriácea é onde mais pronuncia as palavras “vida” e “vivificar”; onde manifesta mais amor-próprio e orgulhosa vaidade é onde tem sempre na boca a palavra “povo”.

Mas o mais característico sinal que traz na fronte é o ódio à lei. O direito, a moralidade e a realidade jurídica e moral concebem-se através de pensamentos, adquirem a forma racional, isto é: universal e determinada, por meio de pensamento. É isso o que constitui a lei, e esta sentimentalidade que se arroga o arbitrário, que faz consistir o direito na convicção subjetiva, tem bons motivos para considerar a lei como o seu pior inimigo. A forma que o direito assume no dever e na lei aparece-lhe como letra morta e fria, como uma prisão. Nela não se pode reconhecer, nela não se pode encontrar a sua liberdade, pois a lei é a razão em cada coisa e não permite que o sentimento se exalte na sua própria particularidade. A lei é também, como se verá no decurso deste manual, a pedra de toque com que se distinguem os falsos amigos e os pretensos irmãos daquilo a que chamam o povo.

Ora, como estes trapaceiros do livre-arbítrio se aposaram do nome da filosofia e conseguiram convencer uma grande parte do público de que tal maneira de pensar é a filosofia, tornou-se quase uma desonra falar filosoficamente da natureza do Estado, e não podemos queixar-nos das pessoas honestas que manifestam a sua impaciência ao ouvir falar de uma ciência filosófica do Estado. Menos nos admiraremos de ver os governos acabarem por se acautelar de tal filosofia, tanto mais que entre nós a filosofia não é cultivada, à maneira dos gregos, como uma arte privada, mas possui uma existência pública ao serviço, principalmente, da coletividade ou até, exclusivamente, do Estado.

Os governos que afirmaram a sua confiança nos sábios consagrados a esta disciplina, à responsabilidade deles, entregando completamente o desenvolvimento e a continuidade da filosofia, ou aqueles que, menos por confiança do que por indiferença para com esta ciência, certas cadeiras mantiveram por tradição (como, ao que sei, se mantiveram na França as cadeiras de metafísica), tais governos viram-se mal pagos da confiança que os moveu; e se, em um ou outro caso, foi a indiferença que os terá movido, o resultado obtido, que é a decadência de todo o conhecimento profundo, poderá ser considerado como o castigo dessa indiferença. É certo que, à primeira vista, aqueles pensamentos vulgares serão perfeitamente conciliáveis com a ordem e a tranquilidade exteriores, pois não chegam a aflorar, nem sequer a pressentir a substância das coisas e, do ponto de vista policial, de nada se poderão acusar. Mas o Estado contém em si a exigência de uma cultura e de uma inteligência mais profundas e carece da satisfação da ciência.

Além disso, depressa aquele gênero de pensamentos por si mesmo cai, quando considera o direito, a moralidade e o dever, nos princípios que, em cada um desses domínios, constituem precisamente o erro superficial, os princípios dos sofistas que Platão nos transmitiu, os princípios que fundamentam o direito em finalidades e opiniões subjetivas, no sentimento e na convicção particulares, os princípios de que provêm não só a destruição da moralidade interior, da consciência jurídica, do amor e do direito entre pessoas privadas, como também a da ordem pública e das leis do Estado.

Não podemos iludir-nos sobre a significação que tais fenômenos são suscetíveis de adquirir para os governos que podem deixar-se transviar pelo prestígio de títulos com os quais, e apoiando-se na confiança concedida e na autoridade das funções, se exige do Estado que feche os olhos à corrupção dos princípios gerais, origem substancial dos atos, e que alimente assim a revolta como se isso não fosse contraditório. Um velho gracejo diz que “a quem Deus dá uma função dá também a competência”; hoje ninguém o tomará a sério.

Se as circunstâncias despertaram nos governos o sentido da importância dos métodos e do espírito da filosofia, é preciso não desconhecer a proteção e o auxílio de que, em muitos outros aspectos, o estudo da filosofia hoje carece. Efetivamente, quando se lêem as produções de ciência positiva ou religiosas ou literárias, não só se verifica como o desprezo da filosofia se manifesta em pessoas que, completamente desatualizadas quanto ao desenvolvimento das idéias e visivelmente estrangeiras à filosofia, a tratam como algo ultrapassado, mas também como abertamente se encarniçam contra ela e declaram

que o seu conteúdo – o conhecimento conceitual de Deus e da natureza física e espiritual, o da verdade – é uma presunção louca ou pecaminosa. Sempre e incessantemente, a razão é acusada, diminuída e condenada. Sempre, pelo menos, se dá a entender que, na prática científica ideal, as reivindicações do conceito são incômodas. Quando nos vemos em face de tais fenômenos, é lícito perguntarmos se a tradição ainda terá suficiente força para honrosamente assegurar ao estudo da filosofia a tolerância e a existência públicas¹. Tais declarações e tais ataques, hoje correntes, contra a filosofia oferecem-nos pois este curioso espetáculo: por um lado, só são possíveis devido à degenerescência e degradação desta ciência, por outro lado têm a mesma base que essas idéias que assim atacam com ingratidão.

Com efeito, essa chamada filosofia, ao dizer que o conhecimento da verdade é uma tentativa insensata, torna idênticos a virtude e o vício, a honra e a desonra, a sabedoria e a ignorância, nivelando todos os pensamentos e todos os objetos de modo análogo ao que o despotismo imperial de Roma utilizou para a nobreza e os escravos.

Assim, os conceitos de verdade, as leis morais nada mais serão do que opiniões e convicções subjetivas e, enquanto convicções, os princípios criminosos são colocados na mesma categoria das leis. Não haverá, por conseguinte, objeto que, por mais pobre ou mais particular, nem matéria que, por mais vazia, não possa ter a mesma dignidade daquilo que constitui o interesse de todos os homens que pensam e dos laços do mundo moral.

Todavia, devemos considerar como foi uma felicidade para a ciência (aliás, é isso que está de acordo com a necessidade das coisas) que tal filosofia, que podia ter se

desenvolvido em si mesma como uma doutrina escolar, viesse se apresentar na mais íntima relação com a realidade, onde os princípios do direito e do dever acabam sempre por se afirmar com seriedade e onde sempre reina a luz da consciência. Aí a ruptura tinha, desde logo, de se manifestar. É por causa desta situação da filosofia perante a realidade que os erros se evidenciam, e repito o que já antes observei: porque é precisamente o fundamento do racional, a filosofia é a inteligência do presente e do real, não a construção de um além que só Deus sabe onde se encontra ou que, antes, todos nós sabemos onde está – no erro, nos raciocínios parciais e vazios.

No decurso desta obra indicarei que *A República* de Platão, imagem proverbial de um ideal vazio, se limita essencialmente a apreender a natureza da moralidade grega. Teve Platão a consciência de um princípio mais profundo cuja falta era uma brecha nessa moralidade mas que, na consciência que dele assim possuía, apenas podia consistir numa aspiração insatisfeita e tinha portanto de aparecer como um princípio corrupto. Arrebatado por esta aspiração, procurou Platão um recurso contra isso; mas tal recurso, tal socorro só podia vir do alto e, por isso, nada mais podia fazer do que procurá-lo numa forma exterior e particular daquela moralidade. Julgando que assim se tornava senhor da corrupção, o que alcançava era apenas ferir intimamente o que havia de mais profundo: a personalidade livre infinita. No entanto, mostrou Platão o grande espírito que era pois, precisamente, o princípio em volta do qual gira tudo o que há de decisivo na sua idéia é o princípio em volta do qual gira toda a revolução mundial que então se preparava:

O que é racional é real e o que é real é racional

Esta é a convicção de toda consciência livre de preconceitos e dela parte a filosofia tanto ao considerar o universo espiritual como o universo natural. Quando a reflexão, o sentimento e em geral a consciência subjetiva de qualquer modo consideram o presente como vão, o ultrapassam e querem saber mais, caem no vazio e, porque só no presente têm realidade, eles mesmos são esse vazio.

Quanto ao ponto de vista inverso, o daqueles para quem a Idéia só vale no sentido restrito de representação da opinião, a esses opõe a filosofia a visão mais verdadeira de que só a idéia, e nada mais, é real, e então do que se trata é de reconhecer na aparência do temporal e do transitório a substância que é imanente e o eterno que é presente.

Com efeito, o racional, que é sinônimo da Idéia, adquire, ao entrar com a sua realidade na existência exterior, uma riqueza infinita de formas, de aparências e de manifestações, envolve-se, como as sementes, num caroço onde a consciência primeiro se abriga mas que o conceito acaba por penetrar para surpreender a pulsação interna e senti-la bater debaixo da aparência exterior. São infinitas as diversas situações que surgem nesta exterioridade durante a aparição da essência, mas não cumpre à filosofia regulá-las. Se o fizesse, misturar-se-ia com assuntos que não lhe pertencem, e pode portanto dispensar-se de dar conselhos sobre eles. Bem podia Platão ter-se dispensado de recomendar às amas que nunca estivessem quietas com as crianças e incessantemente as embalsassem nos braços, como Fichte de querer aperfei-

çoar o policiamento das identificações a ponto de pretender que se pusesse nos bilhetes de identidade dos suspeitos não apenas os seus sinais, mas também os seus retratos. Em tais declarações não há o menor traço de filosofia, que antes deve despreocupar-se de tão extrema prudência, precisamente porque lhe cumpre mostrar-se liberal para com essa imensa espécie de pormenores. Assim se apresentará imune daquela hostilidade que uma crítica vazia dirige às circunstâncias e às instituições, hostilidade em que a mediocridade quase sempre se compraz porque nela obtém a satisfação de si mesma.

É assim que este nosso tratado sobre a ciência do Estado nada mais quer representar senão uma tentativa para conceber o Estado como algo de racional em si. É um escrito filosófico e, portanto, nada lhe pode ser mais alheio do que a construção ideal de um Estado como deve ser. Se nele está contida uma lição, não se dirige ela ao Estado, mas antes ensina como o Estado, que é o universo moral, deve ser conhecido: *Hic Rhodus, bic saltus*.

A missão da filosofia está em conceber o que é, porque o que é é a razão. No que se refere aos indivíduos, cada um é filho do seu tempo; assim também para a filosofia que, no pensamento, pensa o seu tempo. Tão grande loucura é imaginar que uma filosofia ultrapassará o mundo contemporâneo como acreditar que um indivíduo saltará para fora do seu tempo, transporá *Rhodus*. Se uma teoria ultrapassar estes limites, se construir um mundo tal como entenda dever ser, este mundo existe decerto, mas apenas na opinião, que é um elemento inconsciente sempre pronto a adaptar-se a qualquer forma.

Um pouco modificada, a fórmula expressiva seria esta:

Aqui está a rosa, aqui vamos dançar.

O que há entre a razão como espírito consciente de si e a razão como realidade dada, o que separa a primeira da segunda e a impede de se realizar é o estar ela enleada na abstração sem que se liberte para atingir o conceito.

Reconhecer a razão como rosa na cruz do sofrimento presente e contemplá-la com regozijo, eis a visão racional, medianeira e conciliadora com a realidade, o que procura a filosofia daqueles que sentiram alguma vez a necessidade interior de conceber e de conservar a liberdade subjetiva no que é substancial, de não a abandonar ao contingente e particular, de a situar no que é em si e para si.

Isso é também o que constitui o sentido concreto do que já designamos, de maneira abstrata, como unidade da forma e do conteúdo. Com efeito, em sua mais concreta significação, a forma é a razão como conhecimento conceitual e o conteúdo é a razão como essência substancial da realidade moral e também natural.

A identidade consciente do conteúdo e forma é a Idéia filosófica. Uma grande obstinação, mas que dá honra ao homem, a de recusar reconhecer o que quer que seja dos nossos sentimentos que não esteja justificado pelo pensamento, obstinação característica dos tempos modernos. É esse, aliás, o princípio do protestantismo. O que Lutero começara a apreender, como crença, no sentimento e no testemunho do espírito é o que o espírito, posteriormente amadurecido, se esforçou por conceber na forma de conceito para assim no presente se libertar e reencontrar. Uma frase célebre

ensina que meia filosofia afasta de Deus (é aquela metade que atribui ao saber uma aproximação da verdade), mas que a verdadeira filosofia conduz a Deus, e o mesmo acontece com o Estado. Assim também a razão não se contenta com uma aproximação, que não é nem quente nem fria e portanto tem de ser vomitada (Ap 3, 16). Tampouco se contenta com aquele frio desespero que, reconhecendo que neste mundo tudo está mal, mais ou menos mal, acrescenta que nada pode haver de melhor, e conclui que o que é preciso é viver em paz com a realidade; ora, a paz que nasce do verdadeiro conhecimento é uma paz mais calorosa.

Para dizermos algo mais sobre a pretensão de se ensinar como deve ser o mundo, acrescentaremos que a filosofia cega sempre muito tarde. Como pensamento do mundo, só aparece quando a realidade efetuou e completou o processo da sua formação. O que o conceito ensina mostra-o a história com a mesma necessidade: é na maturidade dos seres que o ideal se ergue em face do real, e depois de ter apreendido o mundo na sua substância reconstrói-o na forma de um império de idéias. Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta vôo o pássaro de Minerva.

É tempo de terminar este prefácio. Como prefácio, apenas pretendeu indicar, exterior e subjetivamente, o ponto de vista do escrito que precede. Se filosoficamente se tem de falar de um assunto, o único método ade-

quando é o científico e objetivo e, por isso, o autor considerará como acréscimo subjetivo, comentário arbitrário e, portanto, indiferente toda a refutação que não assuma a forma de um estudo científico do objeto.

Berlim, 25 de junho de 1820

Introdução

1 – O objeto da ciência filosófica do direito é a Idéia do direito, quer dizer, o conceito do direito e a sua realização.

Nota – Do que a filosofia se ocupa é de Idéias, não do conceito em sentido restrito; mostra, pelo contrário, que este é parcial e inadequado, revelando que o verdadeiro conceito (e não o que assim se denomina muitas vezes e não passa de uma determinação abstrata do intellecto) é o único que possui realidade justamente porque ele mesmo a assume. Toda a realidade que não for a realidade assumida pelo próprio conceito é existência passageira, contingência exterior, opinião, aparência superficial, erro, ilusão, etc. A forma concreta que o conceito a si mesmo se dá ao realizar-se está no conhecimento do próprio conceito, o segundo momento distinto da sua forma de puro conceito.

2 – A ciência do direito faz parte da filosofia. O seu objeto é, por conseguinte, desenvolver, a partir do conceito, a Idéia, porquanto esta é a razão do objeto, ou, o que é o mesmo, observar a evolução imanente própria da matéria. Como parte da filosofia, tem um ponto de

partida definido que é o resultado e a verdade do que precede e do qual constitui aquilo a que se chama prova. Quanto à sua gênese, o conceito do direito encontra-se, portanto, fora da ciência do direito. A sua dedução está aqui suposta e terá de ser aceita como dado.

É o método formal e não filosófico que exige e procura antes de tudo a definição, para possuir ao menos a forma exterior da exposição científica. Aliás, a ciência positiva do direito pouco tem a ver com tal exigência, pois o que sobretudo lhe importa é formular o que é de direito, ou seja, as disposições legais particulares. Por isso se diz: *omnis definitio in jure civili periculosa*. Com efeito, quanto mais incoerência e contradições houver no conteúdo das regras de um direito, menos possíveis serão as definições que devem conter as regras gerais, e estas tornam imediatamente visível, em toda a sua crueza, a contradição que é, aqui, a injustiça. É assim que, por exemplo, nenhuma definição do homem seria possível no direito romano porque ela não poderia se estender ao escravo, cuja existência era uma ofensa ao conceito daquela definição; igualmente perigosa seria, em muitas situações, a definição da propriedade e do proprietário. A dedução da definição é feita muitas vezes pela etimologia, mas é quase sempre extraída dos casos particulares e, então, funda-se no sentimento e na representação dos homens. A correção da definição passa, por isso, a consistir no acordo com as representações existentes. Com este método, põe-se de lado aquilo que unicamente importa: do ponto de vista do conteúdo, a necessidade do objeto (aqui, do direito) em si para si; do ponto de vista da forma, a natureza do conceito. Ora, no conhecimento filosófico, a necessida-

de de um conceito é, de longe, a coisa principal, e a prova e a dedução disso estão no caminho por onde ela se atinge como resultado de um processo. Uma vez assim atingido um conteúdo necessário para si, chega a ocasião de, em segundo lugar, se procurar o que lhe corresponde na representação e na linguagem. Quanto à forma abstrata e à configuração, não só podem como devem ser diferentes, por um lado a maneira de ser deste conceito para si e em sua verdade, por outro lado o seu aspecto na representação. Se a representação não é falseada no seu próprio conteúdo, pode sem dúvida acontecer que o conceito seja dado à luz, uma vez que em sua essência está implicado e presente naquela representação. Então a representação assume a forma do conceito. Mas, longe de ser a medida e o critério do conceito necessário e verdadeiro para si, a representação recebe dele a sua verdade, por ele se corrige e se conhece.

Se, hoje, este primeiro método de conhecimento por meio de formalismo das definições, silogismos e demonstrações já mais ou menos desapareceu, não tem dignidade a afetação que o subsistiu e que consiste em afirmar e apreender imediatamente como dados da consciência as Idéias em geral e, em particular, a do direito e suas determinações, e em situar a origem do direito na natureza ou num sentido exaltado de amor ou entusiasmo. É um método mais cômodo mas também menos filosófico (para não falarmos de outros aspectos desta concepção que se referem não só ao conhecimento teórico mas ainda, e imediatamente, ao conhecimento prático). Enquanto o primeiro método, formal sem dúvida, tem pelo menos a vantagem de exigir a forma do conceito na definição e a forma da necessidade na demonstra-

ção, já pelo contrário a maneira da consciência imediata e do sentimento transforma em princípios o que é contingente, subjetivo e arbitrário.

3 – O direito é positivo em geral:

- a – Pelo caráter formal de ser válido num Estado, validade legal que serve de princípio ao seu estudo: a ciência positiva do direito;
- b – Quanto ao conteúdo, o direito adquire um elemento positivo: 1) pelo caráter nacional particular de um povo, o nível do seu desenvolvimento histórico e o conjunto de condições que dependem da necessidade natural; 2) pela obrigação que todo sistema de leis tem de implicar a aplicação de um conceito geral à natureza particular dos objetos e das causas, que é dada de fora (aplicação que já não é pensamento especulativo nem desenvolvimento do conceito mas absorção do intelecto); 3) pelas últimas disposições necessárias para decidir na realidade.

Nota – Pode opor-se ao direito positivo e às leis a sentimentalidade, a inclinação e o livre-arbítrio, mas, pelo menos, não se venha pedir à filosofia que reconheça tais autoridades; a violência e a tirania podem constituir um elemento do direito positivo, mas trata-se de um acidente que nada tem a ver com a sua natureza. Mostraremos mais adiante, nos §§ 211^o a 214^o, o trânsito em que o direito se torna positivo. Se aqui introduzimos já as determinações que aí se irão encontrar, fazemo-lo para traçar os limites do direito filosófico e para afastar desde

já a idéia eventual ou, até, a exigência de que um código positivo, como o de que todos os Estados precisam, possa provir do desenvolvimento sistemático da filosofia do direito. Grave erro seria extrair, da afirmada diferença entre o direito natural ou filosófico e o direito positivo, a conclusão de que se opõem ou contradizem. Antes estão um para o outro como as Instituições para as Pandectas.

Quanto ao elemento histórico em primeiro lugar mencionado no parágrafo (fatores históricos do direito positivo), foi Montesquieu quem definiu a verdadeira visão histórica, o verdadeiro ponto de vista filosófico, que consiste em não considerar isolada e abstratamente a legislação geral e suas determinações, mas vê-las como elemento condicionado de uma totalidade e correlacionadas com as outras determinações que constituem o caráter de um povo e de uma época; nesse conjunto adquirem elas o seu verdadeiro significado e nisso encontram portanto a sua justificação.

O estudo da origem e desenvolvimento das regras jurídicas tais como aparecem no tempo, trabalho puramente histórico, bem como a descoberta da sua coerência lógica formal com a situação jurídica já existente constituem investigações que, no seu domínio próprio, não deixam de ter valor e interesse. Mas ficam à margem da investigação filosófica, pois o que se desenvolve sobre bases históricas não pode se confundir com o desenvolvimento a partir do conceito, nem a legitimação e explicação históricas atingem jamais o alcance de uma justificação em si e para si. Esta diferença, que é tão importante e útil manter, é também muito reveladora: uma determinação jurídica pode apresentar-se plena-

mente fundamentada e coerente com as circunstâncias e instituições existentes e ser, no entanto, irracional e injusta em si e para si, como por exemplo uma infinidade de regras do direito privado romano que são inteiramente conseqüentes de instituições tais como o poder paternal e o direito conjugal. Mesmo que essas regras fossem justas e racionais, ainda haveria uma grande diferença entre demonstrar que possuem esse caráter, o que na verdade só se pode fazer pelo conceito, e contar a história da sua origem, das circunstâncias, casos particulares, exigências e oportunidades que levaram a estabelecer-las. A tal descrição ou conhecimento prático segundo as causas históricas próximas ou remotas se chama muitas vezes uma explicação ou, até, uma concepção, e julga-se ter atingido assim, com esse relato do aspecto histórico, o que é essencial e unicamente importa para compreender a instituição legal ou jurídica, quando na realidade o que é verdadeiramente essencial, o conceito da coisa, não foi sequer apercebido. Criou-se assim o hábito de falar em conceitos jurídicos romanos ou germânicos tal como estariam definidos neste ou naquele código, quando não se fala de nada que se pareça com conceitos mas apenas de regras jurídicas gerais, princípios abstratos, axiomas, leis, etc. Se não se atender a esta diferença, acaba-se por falsear o ponto de vista e põe-se a máscara de uma busca da verdadeira legitimação no que não passa de uma justificação pelas circunstâncias e pela coerência com hipóteses que são também impróprias para obter esse fim; de um modo geral, põe-se o relativo no lugar do absoluto, o fenômeno exterior no lugar da natureza da coisa. E este esforço de legitimação pela história, quando confunde a gênese temporal com a

gênese conceitual, acaba por fazer inconscientemente aquilo mesmo que é o contrário do que visa. Com efeito, quando uma instituição aparece em circunstâncias determinadas e plenamente adequada e necessária, e uma vez cumprida a missão que o ponto de vista histórico lhe definia, então, ao generalizar-se este gênero de justificação, o que resulta é o contrário, pois as circunstâncias deixam de ser as mesmas e a instituição perdeu todo o sentido e todo o direito. É isso, por exemplo, o que acontece quando se discute a conservação da vida monacal e se fazem valer os benefícios que trouxe aos desertos que povoou e desvendou, à cultura que transmitiu pelas cópias e pelo ensino, invocando-se tais benefícios como razão e condição da sua conservação, assim se obrigando a concluir, ao contrário do que se pretendia, que sendo as circunstâncias completamente alteradas aquela vida se tornou, pelo menos na medida desta alteração, supérflua e inútil.

Se de um e de outro lado, se a exposição e explicação históricas do dever e a visão filosófica do conceito não saírem dos domínios que lhes são próprios, poderá observar-se uma recíproca neutralidade. Como, porém, até no domínio científico, nem sempre esta atitude foi observada, vou acrescentar ainda algumas indicações da sua posição, tais como as que nos apareceram no *Manual de história do direito romano*, de Hugo. Delas podemos tirar, ao mesmo tempo, alguns esclarecimentos sobre a pretensão de as opor.

Declara Hugo (5ª edição, § 53º) que Cícero faz o elogio das XII tábuas com certo desdém pelos filósofos e que o filósofo Favorinus as trata exatamente como, mais tarde, muitos grandes filósofos trataram o direito positi-

vo. Na mesma passagem, Hugo fundamenta a condenação de tal método no motivo de Favorinus ter compreendido as XII tábuas tão mal quanto os filósofos compreenderam o direito positivo.

No que se refere à reprimenda dada ao filósofo Favorinus pelo jurista Sextus Caecilius (Aulo Gélío, *Noites áticas*, XX, I), aí se encontra o princípio, que continua a ser verdadeiro, da justificação do que é puramente filosófico segundo o seu conteúdo. Muito acertadamente diz Caecilius a Favorinus: *“Non ignoras legum opportunitates et medelas uro utilitatum rationibus, proque vitiorum quibus medendum est fervoribus mutari al flecti neque uno statu consistere, quin, ut facies coeli et maris ita rerum atque fortunae tempestatibus varientur. Quid salubrius visum este rogatione illa Solonis, etc., quid utilius plebiscito Voconio, etc. omnia tamen haec oblitterata ea operta sunt civitatis opulentia.”*

São estas leis positivas na medida em que o seu significado e a sua utilidade residem nas circunstâncias. Apenas possuem, portanto, um valor histórico e são de uma natureza transitória. A sabedoria dos legisladores e dos governos nas legislações referentes às circunstâncias presentes e às situações da época constitui uma questão à parte, pertence à justificação da história, que lhe dará uma consagração tanto mais sólida quanto mais apoiada estiver num ponto de vista filosófico. Quanto às outras justificações das XII tábuas apresentadas contra Favorinus, vou dar um exemplo no qual Caecilius manifesta a perpétua impostura do método do intelecto e seus raciocínios. Este método alega um bom motivo para uma coisa má e entende que com isso a justificou.

O exemplo reside na horrível lei que dá ao credor, depois de ter passado um certo prazo, o direito de matar

o devedor ou de o vender como escravo ou, até, caso os credores sejam vários, de o cortar em pedaços e dividi-los entre eles com um requinte tal que aquele que cortou de menos ou de mais não pode por isso ser objeto de uma instância judiciária (cláusula que o Shylock de Shakespeare, em *O mercador de Veneza*, não deixaria de aproveitar e aceitar com reconhecimento). O motivo que Caecilius apresenta é o de que a fidelidade e a confiança são asseguradas por esta lei que, em virtude do seu próprio horror, jamais devia ter sido aplicada. Tão grande pobreza de espírito nem sequer foi capaz de refletir que tal condição é o que faz frustrar esse mesmo fim de assegurar a fé e a confiança, e o próprio Caecilius dá a seguir um outro exemplo da inutilidade de uma lei sobre os falsos testemunhos que ficou sem efeito por causa da desproporção das penas.

É preciso, porém, não esquecer o que Hugo quis dizer quando afirma que Favorinus não compreendeu a lei. Qualquer estudante seria capaz de a compreender e, em particular, Shylock imediatamente teria visto as vantagens que lhe dava a cláusula que citamos. Devia Hugo pensar que a compreensão é uma habilidade do intelecto quando, a propósito de tal lei, se tranquiliza formulando um bom motivo. Há outra passagem em que Caecilius também acusa Favorinus de não ter compreendido aquilo que um filósofo pode sem vergonha confessar que não compreendeu. Dizia a lei que, para levar um doente como testemunha ao tribunal, se lhe devia fornecer um “jumentum” e não um “arcera”. E “jumentum” significaria não apenas um cavalo mas também uma carroça ou qualquer veículo. A propósito dessas regras, encontraria Caecilius novas provas da excelência e da perfei-

ção das antigas leis, que chegavam ao ponto de prever, para a convocação de uma testemunha doente, a distinção não apenas entre cavalo e veículo, mas ainda, como diz Caecilius, entre viatura particular coberta e almofadada e viatura menos confortável. Assim se pode escolher entre a severidade da lei precedente e a insignificância dessas cláusulas; insignificância apenas dessas cláusulas, pois não vamos falar da insignificância do assunto e dos sábios comentários de que eles são objeto, o que seria uma falta de consideração pelos eruditos e outras pessoas do mesmo gênero.

No citado manual, também Hugo chega a falar, ao estudar o direito romano, da racionalidade. O que nisso me chocou foi o seguinte:

Diz ele, primeiro, no capítulo em que trata do período que vai desde a origem do Estado até a Lei das XII tábuas (§§ 38º e 39º), “que havia em Roma muitas carências e era-se forçado a trabalhar, que isso obrigava a recorrer à ajuda de animais de tração e de carga semelhantes aos que hoje utilizamos, que o terreno era uma sucessão de colinas e vales, que a cidade estava sobre uma colina, etc.” (indicações a que pretende dar o mesmo sentido de Montesquieu mas sem o mesmo talento). Depois, no § 40º, declara que “o estado jurídico ainda estava longe de satisfazer as mais altas exigências da razão” (o que está muito certo: o direito de família romano, a escravidão, etc., estão até muito longe de satisfazer as mais modestas exigências da razão), mas ao ocupar-se das épocas posteriores esquece-se de nos dizer em qual delas o direito romano satisfaz as mais altas exigências da razão. No entanto, no § 289º, Hugo declara, a propósito dos juristas clássicos da época de

maior perfeição do direito romano como ciência, que “há muito tempo se sabe que os juristas clássicos foram formados pela filosofia; o que pouca gente sabe (mas agora o número aumentou graças às numerosas edições do manual de Hugo) é que há raros escritores que, como os juristas romanos, mereçam ser postos ao lado dos matemáticos, pelo rigor lógico dos raciocínios, e dos fundadores da metafísica moderna, pela extraordinária originalidade e desenvolvimento dos conceitos”. O que prova este último ponto é o fato de em nenhum escritor se encontrarem tantas tricotomias como nos juristas clássicos e em Kant. Esta conseqüência lógica, definida por Leibnitz, é sem dúvida uma propriedade essencial do direito bem como das matemáticas e de qualquer outra ciência de razão, mas, conseqüência do intelecto que é, nada tem a ver com a satisfação das exigências da razão nem com a ciência filosófica. Aliás, o que, pelo contrário, se deve admirar como uma das suas maiores virtudes é a inconseqüência dos juristas romanos e dos pretores. Graças a ela se libertaram de instituições injustas e horríveis e eram obrigados a inventar *callide* distinções verbais vazias (como a de designar por *bonorum possessio* o que na realidade não passa de uma herança) ou até a refugiar-se na parvoíce (e a parvoíce é também uma inconseqüência) para salvar a letra da lei. Assim acontece com a *fictio* ou ὑπόκρισις de uma *filia* ser um *filius* (Heinecius, *Antiguidades romanas*, livro I, § 24º). Estulto será, no entanto, pensar que, por causa de algumas distinções tricotômicas (como as dos exemplos dados na nota 5), se possam aproximar os juristas clássicos de Kant e chamar a isso desenvolvimento de conceitos.

4 – O domínio do direito é o espírito em geral; aí, a sua base própria, o seu ponto de partida está na vontade livre, de tal modo que a liberdade constitui a sua substância e o seu destino e que o sistema do direito é o império da liberdade realizada, o mundo do espírito produzido como uma segunda natureza a partir de si mesmo.

Nota – No estudo da liberdade, poderemos lembrar quais eram, outrora, as fases da investigação: pressupunha-se, primeiro, a representação da vontade e sobre isso se tentava, depois, estabelecer uma definição. O método da antiga psicologia empírica fundava-se, a seguir, nas diferentes impressões e manifestações da consciência corrente, tais como o remorso ou o sentimento da responsabilidade, que, explicados tão-só pela vontade livre, apareciam como sendo as chamadas provas da liberdade da vontade. É no entanto mais cômodo aceitar simplesmente que a liberdade é um dado da consciência em que é forçoso acreditar. A liberdade da vontade, a natureza de uma e de outra só se podem deduzir na correlação com o todo (como já se disse no § 2º). Na *Enciclopédia das ciências filosóficas* expus já, e espero um dia concluí-lo, o esquema destas premissas: o Espírito é, de início, inteligência, e as determinações através das quais, pela representação, efetua o seu desenvolvimento desde o sentimento até o pensamento são as jornadas para alcançar produzir-se como Vontade, que, enquanto espírito prático em geral, é a verdade próxima da inteligência. A contribuição que assim espero vir a poder dar a um conhecimento mais profundo da natureza do espírito é, pois, tanto mais necessária quanto é certo (como já observei no § 367º daquela obra) que dificilmente se

encontrará uma ciência que esteja num estado tão lamentável e de tanto abandono como a teoria do espírito comumente designada por psicologia. Na consideração dos elementos do conceito de vontade apresentado neste e nos parágrafos seguintes e que são o desenvolvimento daquelas premissas, poderá evocar-se, como auxiliar da representação, a consciência reflexa de cada um. Pode cada qual encontrar em si o poder de se abstrair de tudo o que cada qual é, bem como o de se determinar a si mesmo, de dar a si mesmo, e por si mesmo, não importa que conteúdo, e ter, portanto, na sua consciência de si, um exemplo para as determinações que vamos apresentar.

5 – Contém a vontade:

a) O elemento da pura indeterminação ou da pura reflexão do eu em si mesmo, e nela se evanesce toda a limitação, todo o conteúdo fornecido e determinado ou imediatamente pela natureza, as carências, os desejos e os instintos, ou por qualquer intermediário; a infinitude ilimitada da abstração e da generalidade absolutas, o puro pensamento de si mesmo.

Nota – Os que consideram o pensamento como uma faculdade particular, independente, separada da vontade que é por sua vez concebida também como isolada, e que, além disso, ainda têm o pensamento como perigoso para as vontades, sobretudo para a boa vontade, esses mostram assim, radicalmente, que nada sabem da natureza da vontade (muitas vezes teremos de ter em conta, ao ocuparmo-nos do mesmo assunto, esta observação).

É certo que o aspecto da vontade aqui definido – esta possibilidade de me abstrair de toda a determina-

ção em que me encontro ou em que estou situado, esta fuga diante de todo o conteúdo como diante de toda a restrição – é aquele em que a vontade se determina. É isso o que a representação põe para si como liberdade e não passa, portanto, de liberdade negativa ou liberdade do intelecto.

É a liberdade do vazio. Pode ela manifestar-se como uma figura real, e torna-se uma paixão. Caso se mantenha, então, simplesmente teórica, temos o fanatismo da pura contemplação hindu; caso se volte para a ação, teremos, tanto em política como em religião, o fanatismo de destruição de toda a ordem social existente, a excomunhão de todo indivíduo suspeito de querer uma ordem, o aniquilamento de tudo o que se apresente como organização. Só na destruição esta vontade negativa encontra o sentimento da sua existência. Pensa que quer um estado positivo, o estado, por exemplo, da igualdade universal ou da vida religiosa universal, mas não pode querer efetivamente a realidade positiva pois esta sempre introduz uma ordem qualquer, uma determinação singular das instituições e dos indivíduos, e é, precisamente, negando esta especificação e determinação objetiva que a liberdade negativa se torna consciente de si. O que julga querer talvez não seja mais do que uma representação abstrata, a realização do que julga querer talvez não seja mais do que uma fúria destruidora.

6 – b) Ao mesmo tempo, o Eu é a passagem da indeterminação indiferenciada à diferenciação, a delimitação e a posição de uma determinação específica que passa a caracterizar um conteúdo e um objeto. Pode este conteúdo ser dado pela natureza ou produzido a partir do con-

ceito do espírito. Com esta afirmação de si mesmo como determinado, o Eu entra na existência em geral; é o momento absoluto do finito e do particular no Eu.

Nota – Este segundo elemento da determinação é, tanto como o primeiro, negatividade e abolição. É a abolição da primeira negatividade abstrata. Assim como o particular está contido no universal assim também, e pela mesma razão, o segundo elemento está contido no primeiro e constitui uma simples posição do que o primeiro já em si é. O primeiro elemento não é com efeito, como primeiro para si, a verdadeira infinitude ou universal concreto (quer dizer: conceito), mas apenas algo de determinado, de unilateral; uma vez que é abstração de toda a determinação, não é ele mesmo indeterminado pois o seu ser abstrato e unilateral constitui a sua específica determinação, a sua insuficiência, a sua finitude.

A separação e a determinação dos dois elementos indicados encontram-se na filosofia de Fichte e também na de Kant. Para nos limitarmos àquela, vejamos que o Eu como ilimitado (no primeiro princípio da doutrina da ciência) é tomado apenas como positivo (é assim que é a generalidade e a identidade do intelecto), de tal modo que este Eu abstrato, para si, deve ser o verdadeiro e, portanto, a limitação (ou como obstáculo exterior ou como atividade própria do Eu) aparece como acrescentada (no 2º princípio). Conceber a negatividade imanente no universal ou no idêntico, como no Eu, era o progresso que à filosofia especulativa ainda faltava fazer, necessidade de que não suspeitam aqueles que, como Fichte, não se apercebem do dualismo do finito e do infinito no íntimo da imanência e da abstração.

7 – c) A vontade é a unidade destes dois momentos: é a particularidade refletida sobre si e que assim se ergue ao universal, quer dizer, a individualidade. A autodeterminação do Eu consiste em situar-se a si mesmo num estado que é a negação do Eu, pois que determinado o limitado, e não deixar de ser ele mesmo, isto é, deixar de estar na sua identidade consigo e na sua universalidade, enfim, em não estar ligado senão a si mesmo na determinação.

O Eu determina-se enquanto é relação de negatividade consigo mesmo, e é o próprio caráter de tal relação que o torna indiferente a essa determinação específica, pois sabe que é sua e ideal. Concebe-a como pura virtualidade à qual não se prende, mas onde se encontra porque ele mesmo lá se colocou.

Tal é a liberdade que constitui o conceito ou substância ou, por assim dizer, a gravidade da vontade, pois do mesmo modo a gravidade constitui a substância dos corpos.

Nota – Toda consciência se concebe como um universal – como possibilidade de se abstrair de todo o conteúdo – e como um particular que tem um certo objeto, um certo conteúdo, um certo fim. No entanto, estes dois momentos são apenas abstrações; o que é concreto e verdadeiro (tudo o que é verdadeiro é concreto) são o universal que tem no particular o seu oposto, mas num particular que, graças à reflexão que em si mesmo faz, está em concordância com o universal. A respectiva unidade é a individualidade, não na sua imediateidade como unidade (tal a individualidade na representação), mas como o seu próprio conceito (*Enciclopédia das ciências filosóficas*, 112-114).

Os dois primeiros momentos (o de que a vontade se possa abstrair e o de que, ao mesmo tempo, seja determinada por si mesma ou por algo de alheio) facilmente se conjugam e concebem pois, considerados cada um em separado, são momentos abstratos, sem verdade, ao passo que o terceiro, o que é verdade, o que é especulativo (e o que é verdade, para ser concebido, só pode ser pensado especulativamente), é aquele que o intelecto sempre se recusa a penetrar, ele que sempre chama de inconcebível o conceito.

É à lógica como filosofia puramente especulativa que pertence a demonstração e a discussão deste nóculo da especulação, do infinito como negatividade que se refere a si, desta origem última de toda a atividade, de toda a vida e de toda a consciência. Aqui, apenas se pode observar que ao dizer-se que a vontade é universal, que a vontade se determina, se exprime a vontade como sujeito ou substrato já suposto; não é ela, porém, algo de acabado e de universal antes da determinação, pois só, pelo contrário, é vontade como atividade que estabelece sobre si mesma uma mediação a fim de regressar a si.

8 – O que se determina acompanhando a particularização constitui a diferenciação pela qual a vontade adquire forma:

a) Na medida em que a determinação específica se opõe formalmente ao subjetivo e ao objetivo como existência exterior imediata, está-se perante a forma da violação como conscientização de si. Esbarra ela com um mundo exterior e, enquanto se mantém em tal determinação específica, a individualidade regressa a si, consti-

tui o processo que realiza o fim subjetivo mediante a atividade e intermediários. No espírito, tal como é em si e para si, a determinação específica torna-se sua propriedade a sua verdade (*Enciclopédia*, 363), e a relação com o exterior, que está na simples consciência do exterior, apenas constitui o lado fenomênico da vontade que, por si, já aqui não estudamos.

9 – b) Na medida em que as determinações são o produto próprio da vontade, particularização refletida em si, pertencem ao conteúdo.

Enquanto conteúdo da vontade, tal conteúdo é, para ela, segundo a forma do parágrafo anterior, um fim: por um lado, um fim interior e subjetivo na vontade que imagina; por outro lado, um fim realizado por intermédio da ação que transpõe o sujeito no objeto.

10 – Este conteúdo, isto é, as diferentes determinações da vontade começam por ser imediatas. É assim que a vontade só em si, ou para nós, é livre ou, em outros termos, só no seu conceito é vontade. É a partir do momento em que se toma a si mesma por objeto que passa a ser para si o que é em si.

Nota – Segundo esta determinação, o finito consiste no seguinte: a realidade em si ou realidade conceitual de algo é uma existência ou um fenômeno diferente do que é para si; assim, por exemplo, a exterioridade abstrata da natureza é em si o espaço e é, para si, o tempo.

Uma dupla observação deve ser feita aqui:

1º – Uma vez que o que é verdade é idéia, se um objeto ou uma determinação forem concebidos apenas

como são em si, conceitualmente, ainda não se tem a sua verdade;

2º – Com um ser em si ou conceitual, qualquer objeto possui ao mesmo tempo uma existência e esta existência é um dos seus aspectos (como, vimos há pouco, o espaço).

A separação entre o ser em si e o ser para si que no finito se produz constitui, simultaneamente, a sua existência bruta e a sua aparência (como no exemplo que mais adiante encontraremos a propósito da vontade natural e do direito formal). Limitando-se à pura existência em si, o intelecto chama à liberdade uma faculdade pois, para aquela espécie de ser, ela apenas constitui efetivamente uma possibilidade. Ora, o intelecto considera esta determinação como absoluta e definitiva, encerra-a na relação ao que ela quer, à realidade em geral, como aplicação a uma matéria dada que não pertenceria à essência da mesma liberdade. Assim se limita o intelecto ao que há de abstrato na liberdade sem alcançar a sua idéia e a sua verdade.

11 – A vontade que ainda só em si é vontade livre é a vontade imediata ou natural. As determinações diferenciadoras que o conceito, ao determinar-se a si mesmo, situa na vontade surgem na vontade imediata como um conteúdo imediato, são os instintos, os desejos, as tendências, nos quais a vontade se encontra determinada por sua natureza. Este conteúdo e o seu desenvolvimento provêm sem dúvida do que há de racional na vontade e são, portanto, racionais em si, mas, abandonados a esta forma imediata, não adquirem a forma da

racionalidade. Para mim tal conteúdo constitui decerto o meu em geral, mas forma e conteúdo são ainda diferentes. A vontade é assim finita em si mesma.

Nota – A psicologia empírica narra e descreve aqueles instintos, tendências e desejos tais como os descobre ou julga descobrir na experiência e procura classificá-los com o seu modo habitual. Ver-se-á mais adiante o que há de objetivo nesses instintos e o que é essa objetividade em sua verdade, sem aquela forma de irracionalidade que a faz instinto, e, ao mesmo tempo, o aspecto que ela assume na existência.

12 – A estrutura deste conteúdo, tal como imediatamente se apresenta na vontade, apenas consiste num conjunto e numa diversidade de instintos; cada um deles é absolutamente o meu ao lado de outros, e é ao mesmo tempo geral e indeterminado, dispondo de toda a espécie de objetos e de meios para se satisfazer. Quando a vontade a si mesma dá, nesta dupla indeterminação, a forma da individualidade (§ 7º), torna-se decisão e é como vontade decisiva que é vontade real.

Nota – Em vez da expressão “decidir algo”, quer dizer, suprimir a indeterminação onde tanto este como aquele conteúdo são possíveis, a nossa língua tem também a expressão “decidir-se”, que significa que a indeterminação da vontade, indiferente mas infinitamente fecundada, germe primitivo de toda a existência, contém em si as determinações e os fins e só a partir de si mesma os produz.

13 – Pela decisão, afirma-se a vontade como vontade de um indivíduo determinado e como diferenciando-

se fora dele em relação a outrem. Mas além de ser assim finita, como fato de consciência (§ 8º), a vontade imediata é também formal por causa da distinção entre a sua forma e o seu conteúdo (§ 11º). Apenas lhe pertence a decisão abstrata como tal e o conteúdo ainda não é o conteúdo e a obra da sua liberdade.

Nota – Para a inteligência que pensa, o conteúdo e o objeto são o universal, e ela mesma se comporta como atividade universal. Na vontade, o universal tem a significação do meu enquanto individualidade, e na vontade imediata, portanto formal, esta individualidade é abstrata e ainda não está penetrada da universalidade livre. Por conseguinte, é na vontade que começa a limitação da *inteligência que lhe é própria, e só erguendo-se de novo* ao pensamento e dando aos seus fins a generalidade imanente é que ultrapassa a diferença da forma e do conteúdo e se transforma em vontade objetiva infinita. Enganam-se, pois, sobre a natureza do pensamento e da vontade os que crêem que na vontade em geral o homem é infinito e que no pensamento estaria limitado pelo menos pela razão. Antes o inverso é verdade, enquanto pensamento e querer estiverem separados, e, como vontade, o pensamento racional é antes o poder de decisão no finito.

14 – A vontade é finita quando o Eu, embora infinito (§ 5º), não se reflete sobre si mesmo e só formalmente está junto de si. Mantém-se, portanto, acima do conteúdo, dos diferentes instintos e de todas as espécies de realização e satisfação, ao mesmo tempo que, porque apenas formalmente é infinita, se encontra presa a este conteúdo que constitui as determinações da sua vontade

e da sua realidade exterior. Todavia, como está indeterminada, não se pronuncia mais por isto do que aquilo (§§ 6º e 11º).

Para a reflexão do Eu, aquele conteúdo é apenas um possível, suscetível de se tornar ou não meu, e o Eu é a possibilidade de me determinar tal ou tal, de escolher entre tais determinações que, deste ponto de vista formal, lhe são exteriores.

15 – De acordo com essa definição, a liberdade da vontade é o livre-arbítrio onde se reúnem os dois aspectos seguintes: a reflexão livre, que vai se separando de tudo, e a subordinação ao conteúdo e à matéria dados interior ou exteriormente. Porque, ao mesmo tempo, este conteúdo, necessário em si e enquanto fim, se define como simples possibilidade para a reflexão, o livre-arbítrio é a contingência na vontade.

Nota – A representação mais vulgar que se faz da liberdade é a do livre-arbítrio, meio-termo que a reflexão introduz entre a vontade simplesmente determinada pelos instintos naturais e a vontade livre em si e para si. Quando ouvimos dizer, de um modo absoluto, que a vontade consiste em poder fazer o que se queira, podemos considerar tal concepção como uma total falta de cultura do espírito, nela não se vê a mínima concepção do que sejam a vontade livre em si e para si, o direito, a moralidade, etc.

A reflexão, generalidade e unidade formais da consciência de si, é a certeza abstrata que a vontade tem da sua liberdade, mas essa não é ainda a verdade pois ela ainda não se tem a si mesma como fim e como conteúdo e o aspecto subjetivo ainda é diferente do aspecto

material. O conteúdo desta determinação ainda está, por conseguinte, simplesmente limitado; longe de construir a vontade em sua verdade, o livre-arbítrio é antes a vontade enquanto contradição.

A célebre querela que se travou na escola de Wolf para saber se a verdade era realmente livre ou se a crença na liberdade não passava de uma ilusão refere-se ao livre-arbítrio. À certeza desta determinação abstrata de si com razão opôs o determinismo o conteúdo dela que, sendo dado, não está implícito nesta certeza e lhe vem, portanto, de fora. Tal fora é, sem dúvida, instinto, representação, e em geral pertence à consciência de um modo qualquer, mas sempre tal que o conteúdo dela não resulta da atividade de autodeterminação. Se, portanto, só há de interior ao livre-arbítrio o elemento formal da livre determinação e se o outro elemento é para ele um dado, pode bem ser dito que o livre-arbítrio, que pretende ser a liberdade, não passa de uma ilusão.

Em toda a filosofia da reflexão (desde a de Kant à de Fries, que é a degradação daquela), a liberdade é essa atividade autônoma formal.

16 – O que se escolhe pela decisão (§ 14º) logo a vontade pode abandonar de novo (§ 5º). Mas esta possibilidade de ultrapassar, do mesmo modo, qualquer outro conteúdo que se substitua ao primeiro e de assim continuar indefinidamente não liberta a vontade do seu caráter finito, pois cada um daqueles conteúdos é algo de diferente da forma, portanto finito, e o contrário da determinação, a indeterminação – indecisão ou abstração –, aparece como um outro momento, também unilateral.

17 – A contradição implícita no livre-arbítrio (§ 15º) manifesta-se na dialética dos instintos e das tendências: destroem-se eles reciprocamente, a satisfação de um arrasta a subordinação e o sacrifício de outro, etc.; e como o instinto não tem outra direção que não seja o seu próprio determinismo, e não possui em si mesmo um moderador, a determinação que o sacrifica e subordina só pode ser a decisão contingente do livre-arbítrio, até quando este emprega um raciocínio para calcular qual o instinto que possa trazer maior satisfação ou se coloque em qualquer outro ponto de vista.

18 – Na apreciação dos instintos, a dialética manifesta-se do seguinte modo:

Como imanentes e positivas, as determinações da vontade imediata são boas, e o homem é caracterizado como naturalmente bom. Mas na medida em que tais determinações são naturais, e portanto opostas à liberdade e ao conceito do espírito, e negativas têm de ser eliminadas. O homem merece então o título de naturalmente mau. O que decide entre as duas afirmações é também, deste ponto de vista, o livre-arbítrio.

19 – Com o nome de purificação dos instintos, representa-se em geral a necessidade de os libertar da sua forma de determinismo natural imediato, da subjetividade e da contingência do seu conteúdo, para os referir à essência que lhes é substancial. O que há de verdade nesta aspiração imprecisa é que os instintos devem reconhecer-se como o sistema racional de determinação voluntária. Apreendê-los assim conceitualmente constitui o conteúdo da ciência do direito.

Nota – O conteúdo desta ciência pode ser exposto segundo todos os elementos separados, como, por exemplo, direito, propriedade, moralidade, família, Estado, e de acordo com a seguinte forma: por natureza, tem o homem um instinto do direito, da propriedade, da moralidade, bem como um instinto sexual e um instinto social. Para obter uma apresentação mais distinta e uma expressão mais filosófica do que a desta forma da psicologia empírica, é fácil consegui-lo seguindo o processo ainda em vigor na filosofia moderna (como já vimos) e dizendo que o homem descobre em si, como dado da consciência, que quer o direito, a sociedade, o Estado, etc. Mais tarde, aparecerá uma outra forma do mesmo conteúdo; agora, o seu aspecto é o do instinto, mais tarde será o do dever.

20 – Aplicada aos instintos, a reflexão traz-lhes a forma da generalidade representando-os, medindo-os, comparando-os uns com os outros, também com as suas condições e suas conseqüências e ainda com a satisfação total deles (felicidade). Assim os purifica exteriormente de sua ferocidade e barbárie. Ao produzir-se esta universalidade do pensamento, a cultura adquire um valor absoluto (§ 187º).

21 – Ora, a verdade deste universal formal, que é indeterminado para si e só na matéria encontra a sua específica determinação, é o universal que a si mesmo se determina, a vontade, a liberdade. A partir do momento em que o conteúdo, o objeto e o fim do querer passam a ser ele mesmo, o universal, como forma infinita, o querer deixa de ser apenas a vontade livre em si, para ser também a vontade livre para si: é a Idéia em sua verdade.

Nota – A consciência de si da vontade enquanto desejo e instinto é sensível e, como todo o sensível, significa a exterioridade e, por conseguinte, a exterioridade para si da consciência de si. A vontade reflexiva contém o duplo elemento sensível e universal do pensamento; a vontade que existe em si e para si tem por objeto a mesma vontade como tal, quer dizer, ela mesma em sua universalidade. A universalidade é precisamente isso de a imediatez da natureza e da particularidade que se lhe acrescenta, quando produzidas pela reflexão, serem nela ultrapassadas. Tal supressão e tal passagem ao plano do universal é o que se chama a atividade do pensamento. A consciência de si que purifica o seu objeto, o seu conteúdo e o seu fim e o ergue àquela universalidade atua como pensamento que se estabelece na vontade. Eis o momento em que se torna evidente que a vontade só é verdadeira vontade como inteligência que pensa. O escravo não conhece a sua essência, a sua infinitude, a sua liberdade, não se conhece como essência e, portanto, não se conhece, não pensa. Esta consciência de si que se apreende como essência pelo pensamento e assim se separa do que é contingente e falso constitui o princípio do direito, da moralidade subjetiva e objetiva.

Os que, ao falarem filosoficamente do direito e da moralidade subjetiva e objetiva, querem afastar o pensamento desse domínio e nos remetem para o sentimento, para o coração, para o furor e o entusiasmo mostram-nos como é profundo o desprezo em que caíram o pensamento e a ciência, pois a própria ciência sucumbe de desespero e lassidão e aceita como princípio a barbárie e a ausência de pensamento; tanto quanto pode, arrebatada, então, ao homem tudo o que seja valor, dignidade e verdade.

22 – A vontade que existe em si é verdadeiramente infinita porque é ela própria o seu objeto e não constitui, portanto, para si nem um outro nem um limite mas, antes, um regresso a si. Ela não é, pois, pura possibilidade, disposição, potência (*potencia*), mas o infinito atual (*infinitum actu*) porque a existência do conceito ou o seu objeto exterior é a própria interioridade.

Nota – Compreende-se assim que, quando apenas se fala de vontade livre sem especificar que se trata da vontade livre em si e para si, fala-se apenas da disposição da liberdade ou da vontade natural e finita (§ 11^o), e assim se designa precisamente (a despeito da linguagem e da convicção) algo que não é a vontade livre.

Ao conceber o infinito somente como negativo, e portanto como um além, julga o intelecto honrá-lo tanto mais quanto mais o afasta de si como um estranho. Na vontade livre, o verdadeiro infinito é real e presente. Ela mesma é esta idéia em si mesma.

23 – É nessa liberdade que a vontade se pertence, pois só ela se referencia a si mesma e põe de lado tudo o que seja dependência de algo alheio. Não é só verdadeira mas é a própria verdade, pois a sua definição consiste em ser na sua existência (isto é: como oposta a si mesma) o que o seu conceito é, ou ainda porque o fim e a realidade do seu puro conceito é a intuição de si mesma.

24 – É a liberdade universal porque nela toda limitação e singularidade individual ficam suprimidas; consistem estas, com efeito, na diferença do conceito e do seu objeto ou conteúdo, isto é, na diversidade do seu objeti-

vo ser para si e do seu ser em si, da sua individualidade que decide e exclui e da sua universalidade.

Nota – Aquilo que constitui os diferentes caracteres do universal encontra-se na “Lógica” (*Enciclopédia*, §§ 118º-126º). Com este termo começa por ocorrer ao espírito a idéia de universal abstrato e exterior, mas o universal que existe em si e para si, tal como aqui é definido, não deve levar a pensar nem na universalidade da reflexão (caráter comum a muitos ou a todos), nem na universalidade abstrata, que é um análogo extrínseco do individual; esta última é a identidade do intelecto (cf. § 6º).

A universalidade concreta em si mesma e, por conseguinte, existente para si é a substância, o gênero imanente ou a idéia da consciência de si; é o conceito da vontade livre como universal que vai além do seu objeto e, ao percorrer as determinações deste, nela é idêntico a si. O universal em si e para si é aquilo a que se chama o racional e só pode ser concebido de um modo especulativo.

25 – Ao considerar-se a vontade em geral, o subjetivo significa o aspecto da consciência de si, da sua individualidade (§ 7º), na diferença que apresenta com o conceito em si dela mesma.

A subjetividade designa portanto:

a) A pura forma da unidade absoluta da consciência de si consigo mesma; só em si mesma se funda, na sua interioridade e na sua abstração (enquanto o Eu é o mesmo que o Eu); é a pura certeza de si mesma, que é diferente da verdade;

b) A particularidade da vontade como livre-arbítrio e conteúdo contingente de quaisquer fins;

c) De um modo geral, o aspecto unilateral (§ 8º), no sentido de que aquilo que se quer, seja qual for o seu conteúdo, começa por ser apenas um conteúdo que pertence à consciência de si e um fim por realizar.

26 – A vontade:

a) É simplesmente vontade objetiva no sentido de que se tem a si mesma como destino e está portanto conforme com o seu conceito;

b) Mas a vontade objetiva, enquanto desprovida da consciência de si, é também a vontade mergulhada no seu objetivo e no seu estado, qualquer que seja o seu conteúdo (a vontade da criança ou dos hábitos, bem como a dos escravos e das superstições);

c) A objetividade é, finalmente, a forma unilateral que se opõe à determinação subjetiva da vontade, é portanto a imediateidade da existência como realidade exterior; neste sentido, a vontade só se torna objetiva no momento de realizar os seus fins.

Nota – Introduzimos aqui essas definições lógicas da objetividade e da subjetividade para que se note, ao considerá-las (e dado que serão muitas vezes empregadas), que com elas acontece o que ocorre com as opostas diferenças e definições da reflexão: transformarem-se no que lhes é oposto por causa do seu caráter finito e da natureza dialética que dele lhes advém. Todavia, noutros planos da oposição, mantém-se fixo para a imaginação e para o intelecto o sentido que possuem, pois a sua identidade ainda se mantém como algo de intrínseco. Na vontade, porém, tais oposições são simultaneamente abstrações e determinações reais da vontade que só como concreta se pode conhecer; tais determinações le-

vam à sua própria identidade e à confusão do sentido que possuem (confusão que, embora lhe seja contrária, o intelecto tem de aceitar). É assim que a vontade, enquanto liberdade que existe em si mesma, é a própria subjetividade. Esta é, ao mesmo tempo, o seu conceito e, portanto, a sua objetividade. Por outro lado, a sua subjetividade, enquanto oposta à objetividade, é limitação; ora, por esta oposição, a vontade, em vez de permanecer em si mesma, vê-se comprometida no objeto e a sua limitação consiste também em não ser subjetiva, etc. O que, daí por diante, poderá significar o objetivo e o subjetivo da vontade terá, pois, de ser esclarecido pelas relações decorrentes da posição ocupada no conjunto.

27 – O destino absoluto ou, se se quiser, o instinto absoluto do espírito livre, que é o de ter a sua liberdade como objeto (objetividade dupla pois será o sistema racional de si mesma e, simultaneamente, realidade imediata) (§ 26º), a fim de ser para si, como idéia, o que a vontade em si – uma palavra, o conceito abstrato da idéia da vontade – é, em geral, a vontade livre que quer a vontade livre.

28 – A atividade da vontade para suprimir a contradição da subjetividade e da objetividade, para conduzir os seus fins de um ao outro domínio e para permanecer em si embora objetivando-se constitui – a não ser na modalidade formal da consciência imediata (§ 8º) em que a objetividade apenas é a realidade exterior imediata – o desenvolvimento essencial do conteúdo substancial (§ 21º). Neste desenvolvimento, o conceito conduz a idéia, que começou por ser abstrata, à realização da tota-

lidade do seu sistema, que, em ambas as formas, se mantém idêntica como substância estranha ao contraste de um fim puramente subjetivo e da sua realização.

29 – O fato de uma existência em geral ser a existência da vontade livre constitui o Direito. O Direito é, pois, a liberdade em geral como Idéia.

Nota – A definição kantiana geralmente admitida (Kant, *Doutrina do direito*), em que o elemento essencial é “a limitação da minha liberdade (ou do meu livre-arbítrio) para que ela possa estar de acordo com o livre-arbítrio de cada um segundo uma lei geral”, apenas constitui uma determinação negativa (a de limitação). Por outro lado, o positivo que há nela, a Lei da razão universal ou como tal considerada, o acordo da vontade particular de cada um com a de cada outro, leva à bem conhecida identidade formal e ao princípio da contradição.

A citada definição contém a idéia muito divulgada desde Rousseau de que a base primitiva e substancial deve estar não na vontade como existente e racional em si e para si, não no espírito como espírito verdadeiro, mas na vontade como indivíduo particular, como vontade do indivíduo no livre-arbítrio que lhe é próprio.

Uma vez aceito tal princípio, o racional só pode aparecer para essa liberdade como uma limitação, não, portanto, como razão imanente mas como um universal exterior, formal. Não precisa o pensamento filosófico recorrer a qualquer consideração especulativa para repelir este ponto de vista desde que ele produziu, nas cabeças e na realidade, acontecimentos cujo horror só tem igual na vulgaridade dos pensamentos que os causaram.

30 – Só porque é a existência do conceito absoluto da liberdade consciente de si, só por isso o Direito é algo de sagrado. Mas a diversidade das formas do Direito (e também do Dever) tem origem nas diferentes fases que há no desenvolvimento do conceito de liberdade. Em face do direito mais formal e portanto mais abstrato e mais limitado, o domínio e a fase do espírito em que os ulteriores elementos contidos na idéia de liberdade alcançam a realidade possuem um direito mais elevado porque mais concreto, mais rico e mais verdadeiramente universal.

Nota – Cada fase do desenvolvimento da idéia de liberdade tem o seu direito particular porque é existência da liberdade numa das determinações que lhe são próprias. Quando se fala de oposição entre a moralidade subjetiva ou objetiva e o direito, apenas se entende por direito o direito formal da personalidade abstrata. A moralidade, subjetiva ou objetiva, o interesse do Estado constituem, cada um, um direito particular pois cada um deles é uma determinação e uma realização da liberdade. Só podem entrar em conflito quando, por serem direitos, se colocam na mesma linha; se o ponto de vista moral subjetivo do espírito não fosse também um direito, não fosse também uma das formas da liberdade, de modo algum poderia esta entrar em conflito com o direito da personalidade ou com qualquer outro. Com efeito, um direito contém o conceito da liberdade, a mais alta determinação do espírito em face da qual tudo o que lhe é alheio não possui existência substancial.

Mas o conflito contém ainda este outro aspecto: é limitado e, portanto, é algo que se subordina a outro elemento. Só o direito do Espírito do mundo é absoluto e sem limites.

31 – Teremos como suposto o conhecimento, que pertence à Lógica, daquele método segundo o qual, na ciência, o conceito se desenvolve a partir de si mesmo, progride e produz as suas determinações de maneira imanente, em vez de se enriquecer pela gratuita afirmação de que há outros aspectos e pela aplicação da categoria do universal.

Nota – O princípio motor do conceito – enquanto não é simplesmente análise mas também produção das particularidades do universal – é o que eu chamo dialética. Não se trata de uma dialética que dissolve, confunde, perturba um princípio ou um objeto apresentado ao sentimento ou à consciência imediata e apenas cuida em deduzir um contrário; em suma, não se trata de uma dialética negativa como quase sempre se encontra, até em Platão. Poderá ela considerar como seu último fim o atingir o contrário de uma representação, que lhe aparece quer como sua contradição num ceticismo concludente, quer, de maneira mais amável, como aproximação da verdade, meio-termo muito moderno.

A dialética superior do conceito consiste em produzir a determinação, não como um puro limite e um contrário, mas tirando dela, e concebendo-o, o conteúdo positivo e o resultado; só assim a dialética é desenvolvimento e progresso imanente. Tal dialética não é, portanto, a ação extrínseca de um intelecto subjetivo, mas sim a alma própria de um conteúdo de pensamento de onde organicamente crescem os ramos e os frutos. Enquanto objetivo, o pensamento apenas assiste ao desenvolvimento da idéia como atividade própria da sua razão e nenhum complemento lhe acrescenta da sua parte. Considerar algo racionalmente não é vir trazer ao objeto uma

Plano da Obra

razão e com isso transformá-lo, mas sim considerar que o objeto é para si mesmo racional. Assim é o espírito em sua liberdade, a mais alta afirmação da razão consciente de si, que a si mesma se dá a realidade e se produz como mundo existente. A ciência apenas se limita a trazer à consciência este trabalho que é próprio da razão da coisa.

32 – No desenvolvimento do conceito, as determinações são, por um lado, os próprios conceitos; por outro lado, dado que o conceito tem a sua essência na idéia e possui também a forma da existência, sendo a série de conceitos assim obtida uma série de figuras concretas, é a este título que elas devem ser consideradas na ciência.

Nota – No seu sentido especulativo, o modo de existência de um conflito e a sua determinação constituem uma e a mesma coisa. Deve, porém, notar-se que os fatores cujo resultado é uma forma mais adiantada precedem este resultado, não como instituições na evolução do tempo, mas como determinação de conceitos no desenvolvimento científico da idéia. É assim que a forma da idéia constituída pela família é condicionada pelas determinações conceituais de que ela é, como se vai mostrar, o resultado. Que estas anteriores condições já, porém, existiam para elas como realidade (por exemplo; o direito da propriedade, o contrato, a moralidade subjetiva, etc.) é o outro aspecto da evolução que só nas civilizações mais adiantadas e perfeitas chega a realizar tal existência própria e bem definida dos seus fatores.

33 – Segundo as fases do desenvolvimento da idéia da vontade livre em si e para si, a vontade é:

a) Imediata. O seu conceito é portanto abstrato: a personalidade; e a sua existência empírica é uma coisa exterior imediata, é o domínio do direito abstrato ou formal;

b) A vontade que da existência exterior regressa a si é aquela determinada como individualidade subjetiva em face do universal (sendo este em parte, como bem, interior, e em parte, como mundo dado, exterior), sendo estes dois aspectos da idéia obtidos apenas um por intermédio do outro; é a idéia dividida na sua existência particular, o direito da vontade subjetiva em face do direito do universo e do direito da idéia que só em si existe ainda, é o domínio da moralidade subjetiva;

c) Unidade e verdade destes dois fatores abstratos: a pensada idéia do Bem realizada na vontade refletida sobre si e no mundo exterior, embora a liberdade como substância exista não só como real e necessária mas ainda como vontade subjetiva. É a idéia na sua existência universal em si e para si, é a moralidade objetiva.

Por sua vez, a substância é simultaneamente:

- a) Espírito natural, família;
- b) Espírito dividido e fenomênico, sociedade civil;
- c) O Estado como liberdade que, na livre autonomia

da sua vontade particular, tem tanto de universal como de objetiva; tal espírito orgânico e real (*a*) de um povo torna-se real em ato e revela-se através (*b*) de relações entre os diferentes espíritos nacionais (*c*) na história universal como espírito do mundo cujo direito é o que há de supremo.

Nota – De acordo com a lógica teórica, supomos que uma coisa ou um conteúdo que começa por se apresentar segundo o seu conceito ou tal como é em si tem o aspecto da imediateidade ou do ser; outra coisa será o concreto que é para si na forma do conceito; esse já não é imediato. Do mesmo modo se supõe admitido o princípio que preside à classificação. Pode esta ser considerada como uma nomenclatura histórica, pois os diferentes graus devem produzir-se segundo a natureza do conteúdo como fatores da evolução da idéia. Uma divisão filosófica não é, de modo nenhum, uma classificação exterior que obedece a um ou vários princípios particulares aplicados a uma matéria dada, mas constitui a diferenciação imanente do próprio conceito. *Moralität* e *Sittlichkeit*¹, termos habitualmente empregados no mesmo sentido, são por nós tomados com significados essencialmente diferentes. Aliás, também a representação corrente costuma distingui-los. A linguagem kantiana prefere utilizar a palavra *Moralität*, o que explica por que os princípios práticos desta filosofia limitam-se completamente àquele conceito e tornam até impossível o ponto de vista da mora-

lidade objetiva que anulam e procuram fazer desaparecer. Mas mesmo que, pela sua etimologia, estas palavras sejam equivalentes isso não obsta a empregá-las como diferentes, uma vez que necessariamente o serão ao designarem conceitos diferentes.

O Direito Abstrato

34 – A vontade livre em si e para si, tal como se revela no seu conceito abstrato, faz parte da determinação específica do imediato. Neste grau, é ela realidade atual que nega o real e só consigo apresenta uma relação apenas abstrata. É a vontade do sujeito, vontade individual, encerrada em si mesma. O elemento de particularidade que há na vontade é que ulteriormente vem oferecer um conteúdo de fins definidos; como, porém, ela é uma individualidade exclusiva, tal conteúdo constitui para ela um mundo exterior e imediatamente dado.

35 – Nesta vontade livre para si, o universal, ao apresentar-se como formal, é a simples relação, consciente de si embora sem conteúdo, com a sua individualidade própria. Assim é o sujeito uma pessoa. Implica a noção de personalidade que, não obstante eu ser tal indivíduo complementar determinado e de todos os pontos de vista definido (no meu íntimo livre-arbítrio, nos meus instintos, no meu desejo, bem como na minha extrínseca e imediata existência), não deixo de ser uma relação simples comigo mesmo e no finito me conheço como infinitude universal e livre.

Nota – A personalidade só começa quando o sujeito tem consciência de si, não como de um eu simplesmente concreto e de qualquer maneira determinado, mas sim de um eu puramente abstrato e no qual toda limitação e valor concretos são negados e invalidados. É assim que na personalidade existe o conhecimento de si como de um objeto exterior mas elevado pelo pensamento à infinitude simples e, portanto, puramente idêntico a ela. Não têm os indivíduos e os povos personalidade enquanto não alcançam este pensamento e este puro saber de si. O espírito que em si e para si exige distingue-se do espírito fenomênico por isso, na determinação em que o último só é consciência de si segundo a vontade natural e suas contrariedades extrínsecas (*Fenomenologia do espírito*, p. 101, ed. 1807, e *Enciclopédia das idéias filosóficas*, § 334^o), o primeiro se apreende a si mesmo, eu abstrato e livre, como objeto e como fim, e é, portanto, uma pessoa.

36 – 1^o É a personalidade que principalmente contém a capacidade do direito e constitui o fundamento (ele mesmo abstrato) do direito abstrato, por conseguinte formal. O imperativo do direito é portanto: sê uma pessoa e respeita os outros como pessoas.

37 – 2^o A particularidade da vontade constitui, sem dúvida, um momento da consciência de querer no seu todo, mas ainda não faz parte da personalidade abstrata como tal. Está certo, pois, que ela se apresente (na forma de desejo, carência, instinto, volição arbitrária) mas como diferente da personalidade que é determinação da liberdade. Também no direito formal não se considera o

interesse particular (o que me é útil ou agradável) nem o motivo particular da determinação do meu querer, nem a minha intenção nem o meu conhecimento de causa.

38 – Em relação à ação concreta e aos fatos da moralidade subjetiva e objetiva, o direito abstrato apenas constitui uma possibilidade perante o conteúdo deles; a regra jurídica só é, portanto, uma faculdade ou uma permissão. A necessidade deste direito limita-se (sempre por causa da sua abstração) a algo de negativo: não ofender a personalidade e tudo o que lhe é consequente. Só há, portanto, interdições jurídicas e a forma positiva dos imperativos de direito funda-se, em última análise, numa interdição.

39 – 3^o A individualidade da pessoa que decide e é imediata relaciona-se com uma natureza dada à qual a personalidade da vontade se opõe como algo de subjetivo; como, porém, a vontade é infinita em si mesma e universal, tal limitação da personalidade como objetiva contradiz-se e anula-se. Constitui ela a atividade que suprime esse limite e a si mesma se dá a realidade ou, o que é o mesmo, que afirma como sua essa existência da natureza.

40 – O direito começa por ser a existência imediata que a si se dá a liberdade de um modo também imediato nas formas seguintes:

a) A posse, que é propriedade; aqui, a liberdade é essencialmente liberdade da vontade abstrata ou, em outros termos, de uma pessoa particular que só se relaciona consigo mesma;

b) A pessoa que se diferencia de si se relaciona com outra pessoa e ambas só como proprietárias existem uma para a outra; a identidade delas, que existe em si (virtual), adquire a existência pelo trânsito da propriedade de uma para outra, com mútuo consentimento e permanência do comum direito. Assim se obtém o contrato;

c) A vontade como diferenciada na relação consigo mesma, (a) não porque se relacione com outra pessoa, mas (b) porque é em si mesma vontade particular que se opõe ao seu ser em si e para si, constitui a injustiça e o crime.

Nota – A divisão do direito em direito real e pessoal e em processo, bem como as outras muitas classificações, têm por fim dar uma ordem superficial ao amálgama de matéria inorganizada que se apresenta. Tal divisão implica, antes de tudo, uma confusa mistura dos direitos cuja condição está nas realidades substanciais, como o Estado e a família, e dos direitos que apenas se reportam à simples personalidade abstrata. Tal confusão concentra-se na divisão kantiana dos direitos em reais, pessoais e reais-pessoais. Muito longe nos levaria o desenvolvimento do que há de errôneo e de mal analisado nesta classificação, que constitui a base do direito romano, de direitos pessoais e reais (o processo é já a aplicação e não se deve pois considerar nessa classificação).

Já hoje está suficientemente esclarecido que só a personalidade confere o direito sobre as coisas e que, portanto, o direito pessoal é essencialmente um direito real (entendendo-se a coisa no sentido mais geral, como o que é exterior à minha liberdade, onde se pode incluir

também o meu corpo, a minha vida). O direito real é o direito da personalidade como tal.

Quanto àquilo que, em direito romano, se chama direito pessoal, diremos que o homem tem de ser considerado com um certo *status* para ser uma pessoa (*Heineccii, Elem. Jur. Civ.*, § 15^o). No direito romano, a personalidade é uma situação, um estado que se opõe à escravatura. O conteúdo do direito romano chamado pessoal vai além do direito sobre os escravos, de que também dependem as crianças e sobre os que estão à margem da lei (*capitis diminutio*), estendendo-se às relações familiares. Em Kant, as relações familiares constituem os direitos pessoais de modalidade exterior. O direito romano pessoal não é, pois, o direito da pessoa como tal mas apenas o da pessoa particular. Mais adiante mostraremos que o fundamento substancial da relação familiar é, antes, o abandono da personalidade. Parece-nos pois contrário à ordem devida tratar o direito geral da personalidade. Em Kant, os direitos pessoais são aqueles que têm origem num contrato pelo qual eu dou ou forneço qualquer coisa: é o *jus ad rem* do direito romano, que provém de uma *obligatio*. Certo é que só uma pessoa tem qualquer coisa para fornecer segundo um contrato e que só uma pessoa pode obter o direito a uma tal prestação, mas por isso mesmo é que tal direito não pode ser chamado de pessoal. Toda espécie de direito se refere a uma pessoa; e, objetivamente, o direito que tem origem num contrato não é direito sobre uma pessoa, mas sobre uma coisa que lhe é extrínseca, que é sempre uma coisa.

A Propriedade

41 – Deve a pessoa dar-se um domínio exterior para a sua liberdade a fim de existir como idéia. Porque nesta primeira determinação, ainda completamente abstrata, a pessoa é a vontade infinita em si e para si, tal coisa distinta dela, que pode constituir o domínio da sua liberdade, determina-se como o que é imediatamente diferente e separável.

42 – O que é imediatamente diferente do espírito livre, e considerado este como em si, é a extrinsecidade em geral: uma coisa, qualquer coisa de não livre, sem personalidade e sem direito.

Nota – A coisa, como a objetividade, tem duas significações opostas: por um lado, quando se diz “é a mesma coisa, trata-se da coisa e não da pessoa”, isso significa algo substancial; por outro lado, porém, a coisa aparece em relação à pessoa (não no sentido de sujeito particular) como o contrário do que é substancial, como aquilo que por definição é apenas extrinsecidade. O que é extrínseco para o espírito livre (que se deve distinguir da simples consciência), o é de uma maneira absoluta, em si e para si, tal como a definição conceitual da natureza é a de ser a extrinsecidade em si mesma.

43 – Como conceito imediato essencialmente individual, tem a pessoa uma existência natural que, por um lado, lhe está ligada mas para com a qual, por outro lado, ela se comporta como para com um mundo exterior. A propósito da pessoa em sua primeira imediateida-

de, apenas se trata aqui de coisas em seu caráter ele mesmo imediato e não de determinações suscetíveis de se tornarem coisas por intermédio da vontade.

Nota – São objetos de contrato, assemelháveis a objetos de compra e venda, qualidades do espírito, ciência, arte, até poderes religiosos (prédicas, missas, orações) e descobertas. Pode-se perguntar se o artista, o sábio, etc., têm a posse jurídica da sua arte, da sua ciência, da sua faculdade de pregar, de celebrar missa, etc., isto é, se tais objetos são coisas, e hesitar-se-á em chamar-lhes propriedades, conhecimentos e faculdades das coisas. Se, por um lado, tal posse é objeto de negociação e de contrato, é ela, por outro lado, interior e espiritual, e o intelecto pode ver-se embaraçado para qualificá-la juridicamente, pois tem sempre diante dos olhos a alternativa de um objeto ser ou não uma coisa (tal como algo é ou não infinito). O espírito livre tem, decerto, como conhecimentos próprios, saber, talentos que lhe são interiores e não exteriores, mas pode dar-lhes uma existência exterior mediante a expressão e assim aliená-los (cf. mais adiante). Passam eles então à categoria de coisas. Não aparecem, pois, de repente como imediatos mas vêm a sê-lo por intermédio do espírito que passa para a imediateidade e a extrinsecidade o que é intrínseco. Segundo uma cláusula injusta e imoral do direito romano, os filhos, não obstante a relação objetiva do amor (que, aliás, tinha de ser enfraquecida por essa injustiça), eram para o pai uma união (mas antijurídica) dos dois caracteres da coisa e da não-coisa.

A matéria do direito abstrato é a pessoa como tal; por conseguinte o particular que pertence ao domínio da

sua liberdade só é objeto deste direito como separável e imediatamente diferente da pessoa, quer este caráter de objetividade imediata lhe pertença essencialmente, quer o receba de um ato de vontade subjetiva. É por isso que as qualidades intelectuais, o saber, etc., só são tomados em consideração como objeto de posse jurídica. A posse do corpo e do espírito que se obtém por meio da cultura, do estudo, do trabalho, etc., constitui uma propriedade íntima do espírito e não deve ser aqui tratada. A passagem de tal propriedade para o terreno onde ela fica sujeita à determinação de uma propriedade jurídica exterior será considerada a propósito da alienação.

44 – Tem o homem o direito de situar a sua vontade em qualquer coisa; esta torna-se, então, e adquire-a como fim substancial (que em si mesma não possui), como destino e como alma, a minha vontade. É o direito de apropriação que o homem tem sobre todas as coisas.

Nota – Aquela filosofia que atribui às coisas particulares imediatas, ao impessoal, uma realidade no sentido de independência e de íntimo e verdadeiro ser para si, bem como aquela outra que afirma não poder o espírito conhecer ou atingir a verdade sobre a natureza da coisa em si, imediatamente se vêem refutadas pelo comportamento da vontade livre para com tais coisas. Se, para a consciência, para a intuição sensível e imaginativa, aquelas coisas exteriores têm a aparência de independentes, é, porém, a vontade livre, que é o idealismo, que constitui a verdade de uma tal realidade.

45 – Há alguma coisa que o Eu tem submetida ao seu poder exterior. Isso constitui a posse; e o que cons-

titui o interesse particular dela reside nisso de o Eu se apoderar de alguma coisa para a satisfação das suas exigências, dos seus desejos e do seu livre-arbítrio. Mas é aquele aspecto pelo qual Eu, como vontade livre, me torno objetivo para mim mesmo na posse e, portanto, pela primeira vez real, é esse aspecto que constitui o que há naquilo de verídico e jurídico, a definição da propriedade.

Nota – Do ponto de vista da carência, e caso esta seja colocada em primeiro plano, ter uma propriedade aparece como um meio. Mas é noutro ponto de vista que reside a verdadeira situação, o da liberdade que na propriedade tem a sua primeira existência, o seu fim essencial para si.

46 – É a minha vontade pessoal, e portanto como individual, que se torna objetiva para mim na propriedade; esta adquire por isso o caráter de propriedade privada, e a propriedade comum, que segundo a sua natureza pode ser ocupada individualmente, define-se como uma comunidade virtualmente dissolúvel e na qual só por um ato do meu livre-arbítrio eu cedo a minha parte.

Nota – Não pode o uso dos elementos naturais, de acordo com a essência deles, ser suscetível de se particularizar na forma de propriedade privada. As leis agrárias de Roma representam um combate entre o espírito da comunidade e o caráter privado dos bens de raiz; este último, como elemento mais racional, acabou por vencer, embora sacrificando o outro direito. A propriedade familiar por fideicomisso contém um elemento que se opõe ao direito da personalidade e, portanto, à propriedade privada. Mas as regras referentes à propriedade pri-

vada podem subordinar a esferas mais elevadas do direito, a um ser coletivo, ao Estado, como acontece com o caráter privado da propriedade de uma pessoa moral, a propriedade de mão-morta. No entanto, não é no acaso, na fantasia individual ou na utilidade privada que se podem fundamentar tais exceções, mas sim no organismo racional do Estado.

A idéia platônica do Estado contém uma injustiça para com a pessoa ao torná-la incapaz, por uma lei geral, de propriedade privada. É fácil, a uma mentalidade que desconheça a natureza da liberdade, do espírito e do direito e a não apreenda nos seus momentos definidos, é fácil representar-se a fraternidade dos homens, estabelecida por piedade, por amizade ou até por coação, como inseparável da comunidade dos bens e da supressão da propriedade privada. Do ponto de vista religioso ou moral, até Epicuro desviava os seus amigos de estabelecer, como eles pareciam desejar, uma aliança na comunidade dos bens, pois isso seria, precisamente, a prova de uma desconfiança e quando há desconfiança entre as pessoas não podem elas ser amigas (Dióg. Laércio, X, VI).

47 – Como pessoa, eu mesmo sou uma individualidade imediata, o que, numa definição mais rigorosa do Eu, significa que sou vivente neste corpo orgânico que é a minha existência extrínseca, indivisa, universal em seu conteúdo e possibilidade real de qualquer posterior determinação. Como pessoa, também eu, no entanto, possuo a minha vida e o meu corpo como coisas estranhas e dependentes da minha vontade.

Nota – Nisso de eu ser um ser vivente e possuir um corpo, do ponto de vista em que sou, não espírito que

existe para si, mas espírito imediato, é nisso que se funda o conceito da vida e do espírito como alma, momentos que pertencem à Filosofia da natureza (*Encicl.*, §§ 259º e ss.; cf. §§ 161º, 164º e 298º) e à antropologia (*ib.*, § 318º).

Só na medida em que o quero é que possuo esta minha vida e este meu corpo. Ao contrário do homem, não pode o animal mutilar-se ou suicidar-se.

48 – Enquanto existência imediata, não é o corpo adequado ao espírito. Para vir a ser um órgão dócil e um instrumento animado, é preciso que seja possuído por ele (§ 57º). Para os outros, porém, eu sou essencialmente livre no meu corpo, tal como imediatamente o possuo.

Nota – Basta que o Eu como livre esteja vivente no meu corpo, para que seja proibido degradar esta viva existência ao nível de besta de carga. Enquanto eu estiver vivo, a minha alma (que é conceito e até liberdade) e o meu corpo não estarão separados; o último é a existência da liberdade e é nele que eu sinto. Será pois um intelecto sem idéia, sofisticado, o que pode estabelecer aquela distinção que afirma que a coisa em si, a alma e a idéia, não é atingida quando o corpo é maltratado e quando a existência da pessoa está submetida ao poder de outrem. Poderei, decerto, retirar-me da minha existência, torná-la exterior a mim, afastar de mim a sensação particular e ser livre estando a ferros. Mas isso só tem relação com a vontade que é minha. Para os outros, eu sou no meu corpo, sou livre para os outros só enquanto sou livre na minha existência empírica (*Ciência da lógica*, I, p. 49; é uma proposição idêntica). Violência feita ao meu corpo por outrem é violência feita a mim.

Como sou um ser sensível, a violência feita ao meu corpo atinge-me imediatamente como real e presente. É isso que constitui a diferença entre o dano à propriedade exterior, pois nesta a minha vontade não possui aquele grau de realidade e de presença imediatas.

49 – O que há de racional na relação com as coisas exteriores é que eu possuo uma propriedade; o aspecto particular abrange os fins subjetivos, as carências, a fantasia, o talento, as circunstâncias exteriores (§ 45º). Só disso depende a posse. Mas neste aspecto particular ainda não é, neste domínio da personalidade abstrata, idêntica à liberdade. É, pois, contingente, do ponto de vista jurídico, a natureza e a quantidade do que possuo.

Nota – Enquanto pessoas, são equivalentes as múltiplas unidades (se é que se pode falar de multiplicidade onde ainda não há uma diferença de tal natureza). Isso não passa, porém, de um princípio tautológico e vazio, pois a pessoa, enquanto abstrata, é precisamente o que ainda não se particularizou e situou nas determinações que a diferenciam.

A igualdade é a identidade abstrata do intelecto; sobre ela se funda a mediocridade do espírito, sempre que depara com a relação da unidade a uma diferença. Aqui, a igualdade só poderia consistir na igualdade das pessoas abstratas como tais; ora, tudo o que se refere à posse, domínio de desigualdade, fica à margem da pessoa abstrata.

A reivindicação algumas vezes apresentada da igualdade na divisão das propriedades de raiz e até de todo o gênero de fortunas é uma concepção vaga e superficial, tanto mais que neste caso intervêm não só a contingên-

cia exterior da natureza mas ainda todo o domínio da natureza do espírito com o que ela tem de particular, de diversidade infinita e de sistematização racional.

Não se pode falar de uma injustiça da natureza a propósito da desigual repartição da riqueza e da fortuna, pois a natureza, não sendo livre, não é justa nem injusta. Desejar que todos os homens tenham proventos para satisfazer as suas exigências não é mais do que um desejo da moralidade subjetiva e, nesta sua vaga expressão, constitui uma idéia corrente que, como todo lugar-comum, não possui objetividade. Aliás, os proventos são coisa diferente da posse e deverão portanto ser estudados na parte em que nos ocuparmos da sociedade civil.

50 – Que a coisa pertença àquele que foi cronologicamente o primeiro a tomar posse dela é uma regra supérflua que se compreende por si mesma, pois um segundo não poderia tomar posse do que já é propriedade de outro.

51 – Para a propriedade como existência da personalidade, não são suficientes a minha representação interior e a minha vontade de que algo deva ser meu, mas é ainda preciso um ato de posse. A existência que esta vontade assim adquire implica a possibilidade da sua manifestação a outrem. Que a coisa de que eu possa apropriar-me não tenha dono ou é uma condição negativa que por si mesma se compreende (§ 50º) ou reporta-se a uma antecipada relação com outrem.

52 – O ato de posse faz parte da matéria da coisa que é minha propriedade, pois a matéria não é, por si, própria de si mesma.

Nota – Oferece-me a matéria uma resistência (só, aliás, é matéria pela resistência que me oferece), o que significa que me apresenta o seu ser-para-si abstrato, a mim como espírito abstrato, isto é, sensível (para a representação sensível, pelo contrário, o ser sensível do espírito é o concreto, e o racional abstrato); mas em relação à vontade e à propriedade o ser-para-si da matéria não tem verdade.

O ato de posse, como ato exterior pelo qual se realiza o direito universal de apropriação das coisas da natureza, recorre às condições de força física, de astúcia, de habilidade e, em geral, depende do conjunto de intermediários que tornam o possessor corporalmente capaz de posse. Conforme a diversidade qualitativa das realidades naturais, assim o domínio e o ato de posse delas têm um sentido infinitamente múltiplo e, portanto, uma multiplicação e uma contingência infinitas. Aliás, não podem o gênero e o elemento, como tais, constituir objetos para a individualidade pessoal; para que se tornem tais e assim possam ser apropriados, têm de ser individualizados (um sopro de ar, um gole de água). Nesta impossibilidade de apropriação de um gênero exterior ou de uma realidade elementar, o que é decisivo não é a impossibilidade física material mas o fato de a pessoa, como vontade, se definir como individualidade e de, como pessoa, ser também individualidade imediata, assim entrando em relação com o mundo exterior na forma de individualidades (§ 13º, nota, e § 43º). O domínio e o ato de posse exterior tornam-se pois, de maneira indefinida, mais ou menos imperfeitos. Sempre, porém, a matéria possui uma forma essencial e só por ela é alguma coisa. Quanto mais me aproprio dessa

forma, tanto mais atinjo a posse efetiva da coisa. Consumir objetos de alimentação é penetrar e alterar a natureza qualitativa que faz que eles sejam o que são antes de se aniquilarem. Exercitar o meu corpo orgânico em certas atitudes bem como, sobretudo, cultivar o meu espírito são também atos de posse e penetração mais ou menos perfeitos. É o espírito que eu mais completamente posso fazer meu. Mas esta realidade do ato de posse é diferente da propriedade como tal, que é completada pela vontade livre. Perante esta, a coisa deixa de conservar a sua originalidade para si, ao passo que uma exterioridade perdura sempre na posse como relação exterior. O pensamento tem de ultrapassar a vazia abstração de uma matéria sem qualidades que, na propriedade, deveria continuar fora de mim e própria à coisa.

53 – Nas relações da vontade à coisa é que a propriedade tem as suas próximas determinações. Tais relações são:

- a) Ato de posse imediata, quando a vontade tem a sua existência na coisa como algo de positivo;
- b) Quando a coisa é uma negação em face da vontade, esta tem a sua existência nela como em algo que tem de negar: é o uso.

A - A Posse

54 – A posse é, por um lado, o ato corporal e imediato de apropriar-se, e, por outro, o fabrico ou, enfim, a simples assinatura.

55 – a) O ato corporal de apropriar-se é, do ponto de vista sensível, pois estou presente nessa possessão e assim é manifesta a minha vontade, a mais perfeita maneira de possessão. Em geral, porém, é um ato subjetivo, temporário e limitado tanto na sua extensão quantitativa como na natureza qualitativa dos objetos. O nexos de continuidade que posso estabelecer entre uma coisa que adquiro e outras que já me pertencem ou que por si mesmo, por acaso ou por outras mediações, se estabelece é suscetível de ampliar um tanto o alcance da possessão.

Nota – O domínio do meu poder pode ser ampliado pelas forças mecânicas, armas e instrumentos. Existem também relações de continuidade como entre o mar ou um rio que banhe um terreno de caça ou de pastagens e a minha propriedade fixa, entre pedras ou outros minérios e o campo onde eles estão depositados, entre tesouros e a minha propriedade, ou ainda conexões que se estabeleçam no tempo e de uma maneira acidental como uma parte daquilo a que se chama acessões naturais (como os aumentos de terras por aluvião e os direitos àquilo cujo dono se desconhece). A *foetura* constitui, sem dúvida, uma acessão ao que me pertence mas apenas como relação orgânica; não é um acréscimo que advém do exterior à coisa possuída por mim e define-se, portanto, como uma espécie muito diferente das outras acessões. Todos estes laços representam ou possibilidades de apropriação que excluem outros meios reais em proveito de um proprietário e com dano de outro, ou um acidente inseparável da coisa a que se acrescentam. Constituem, em geral, relações extrínsecas que não são forjadas nem pela noção nem pela vida. Cabem portanto na jurisdição do intelecto que considera e aprecia

argumentos opostos e elabora uma legislação positiva pronunciando-se sobre o caráter mais ou menos essencial das relações.

56 – b) Pelo fabrico, a determinação de que algo é meu adquire uma realidade exterior que existe para si e deixa de se condicionar à minha presença no lugar e no tempo, na medida em que eu sou saber e querer.

Nota – Até certo ponto, o fabrico é a possessão mais conforme com a idéia, pois em si une ele o subjetivo e o objetivo sem que deixe de ser infinitamente diverso pela natureza qualitativa dos objetos e pela variedade dos fins subjetivos.

Este é também o lugar em que devemos considerar a formação orgânica na qual aquilo que eu faço ao objeto não lhe fica extrínseco mas é por ele assimilado: trabalho da terra, cultura de plantas, guarda e criação de animais e, bem assim, os meios que tornam utilizáveis forças ou matérias-primas – aproveitamento da ação de um material sobre outro.

57 – Na existência imediata que nele se manifesta, o homem é um ser natural, exterior ao seu conceito; só pela plenitude do seu corpo e do seu espírito, pela conscientização de si como livre, é que o homem entra na posse de si e se torna a propriedade de si mesmo por oposição a outrem. A possessão é aqui, por outro lado e inversamente, o ato de o homem realizar aquilo que é como conceito (como possibilidade, faculdade, disposição), ato pelo qual é ao mesmo tempo dado como seu e como objeto separado da simples consciência de si e, portanto, suscetível de receber a forma da coisa.

Nota – A justificação da escravatura (como fundada na força física, na presa de guerra, na proteção, na manutenção, na educação, na beneficência, no consentimento próprio), e bem assim do domínio como simples direito do senhor, em suma a justificação de todos os aspectos históricos oferecidos pelo direito de escravatura e de domínio, assenta no ponto de vista de que o homem é um ser natural segundo um modo de existência em que também está compreendida a vontade arbitrária, e que é um ponto de vista inadequado ao conceito. Pelo contrário, é a afirmação de que a escravatura é absolutamente injusta que se funda no conceito do homem como espírito, como o que é em si mesmo livre, e que mostra como é incompleto o conceito, a que a escravatura recorre, do homem como ser livre por natureza ou, o que é o mesmo, como ela toma por verdadeiro, não a idéia, mas o conceito imediato. Como todas as antinomias, também esta assenta no pensamento formal que encerra no seu isolamento os dois separados momentos de uma idéia, e assim os mantém, por conseguinte, na sua não-verdade inadequada à idéia. O espírito livre é precisamente (§ 21º) aquele que não se limita a existir como puro conceito ou em si, mas que ultrapassa tal representação formal de si mesmo e, com ela, a existência imediata, e que toma a existência como apenas sua, como existência livre.

O aspecto da antinomia que afirma o conceito da liberdade tem a vantagem de conter o ponto de partida absoluto, mas ponto de partida apenas para a verdade, ao passo que o outro aspecto, o da existência sem conceito, de modo nenhum contém o ponto de vista da racionalidade e do direito. O ponto de vista da vontade

livre, que é onde começam o direito e a ciência do direito, está além deste ponto de vista incompleto que admite que o homem possa ser escravo porque o considera como ser natural e como conceito apenas virtual. Esta antiga e falsa representação reporta-se ao espírito que ainda está encerrado no ponto de vista da sua consciência imediata, da liberdade, travando então um combate que é o do seu reconhecimento e o da relação de senhor e servo (*Enciclopédia das ciências filosóficas*, §§ 430º e ss., e *Fenomenologia do espírito*, p. 115). Mas para que o espírito objetivo, o conteúdo do direito deixem de ser concebidos através das correspondentes noções subjetivas, para que, por conseguinte, se deixe de conceber como um puro dever-ser isto de o homem em si e para si não estar destinado à escravatura, é preciso reconhecer-se que a idéia da liberdade só existe verdadeiramente na realidade do Estado.

58 – c) A possessão que não é efetiva para si mas constitui simplesmente uma representação para a minha vontade é um sinal que está sobre a coisa, um sinal que significa que nela eu pus a minha vontade. Tal possessão varia infinitamente em extensão e significação reais.

B - O Uso da Coisa

59 – Com a possessão, a coisa recebe o predicado de ser minha e a vontade estabelece com ela uma relação positiva. Ao mesmo tempo, a coisa é, nesta identidade, apresentada como negativa e a minha vontade determinada como vontade particular: exigência, gosto, etc.

Ora, quando a minha exigência aparece como modalidade particular de uma vontade, o que se satisfaz é o lado positivo, e a coisa, enquanto negativa em si, apenas é para tal exigência, servindo-a. Esta satisfação da minha exigência por meio da modificação, destruição, consumo da coisa, que nisso manifesta a sua estranheza dependente e assim cumpre o seu destino, é o que constitui o uso.

Nota – Quando se considera a propriedade como abandonada e sem dono e quando, para se justificar uma posse ilegal, se alega que os proprietários não se servem dela, assim se forma uma representação em que o uso aparece como o lado efetivo, a realidade da propriedade. No entanto, a primeira base substancial da propriedade é a vontade do proprietário de que uma coisa seja sua; num posterior desenvolvimento, o uso é apenas fenômeno e modalidade particular e só se afirma depois daquele fundamento universal.

60 – A utilização de uma coisa no ato da apropriação apenas é, para si, a posse de um objeto individual. Se, porém, tal utilização se fundar numa exigência perdurável e for utilização repetida de um produto que se renova ou, até, se limitar a assegurar as condições para que esse produto se renove, tais circunstâncias conferem àquele ato o valor de uma marca, dão-lhe o sentido de uma posse geral que, no mesmo passo, se torna posse da base física ou orgânica ou das outras condições de uma tal produção.

61 – Tal como a substância da coisa, que é minha propriedade, é para si mesma a sua extrinsecidade, isto

é, a sua não-substancialidade (perante mim não aparece ela como um fim em si) (§ 42º), e tal como esta extrinsecidade se realiza precisamente na utilização que dela faço, assim equivale à coisa em toda a sua extensão a plena disponibilidade dela. Desde o momento em que o seu uso me pertença, eu sou proprietário da coisa pois, fora da sua integral utilização, nada existe que possa ser propriedade de outrem.

62 – Só quando o uso ou a posse são temporários ou parciais (nos casos em que a posse é apenas uma possibilidade de uso parcial e temporário) é que podem se distinguir da propriedade. Se o pleno uso fosse meu e, no entanto, a propriedade abstrata pertencesse a outrem, então a coisa como minha estaria completamente sujeita à minha vontade e, no entanto, algo nela se me apresentaria insujeitável: a vontade de um outro, vontade que, bem entendido, seria vazia. Nessa coisa eu estaria como vontade positiva simultaneamente objetiva e não-objetiva.

Eis o que constituiria uma relação absolutamente contraditória. A propriedade, portanto, é essencialmente a propriedade plena e livre.

Nota – A distinção entre a propriedade e o direito ao uso pleno é uma distinção que pertence ao intelecto vazio. Não possui este a idéia de que se trata aqui da unidade entre a propriedade ou entre a vontade pessoal em geral e a sua realidade, e antes se lhe representam estes dois momentos como sendo, no seu isolamento, verdadeiros. Tal distinção, enquanto situação real, é pois a de um domínio vazio que poderia chamar-se delírio da personalidade (se a palavra delírio não devesse reservar-

se para os casos em que uma representação e a sua realidade se encontram em imediata e instantânea contradição), porquanto considera que o que é meu num objeto deveria ser, em mediação, a minha vontade particular exclusiva e a de um outro.

Nas *Institutiones*, liv. II, tít. IV, lê-se: “*Usufructus est jus alienis rebus utendi, ruendi, salva rerum substantia.*” E mais adiante: “*ne tamen in universum inutiles essent proprietatis, semper abscedente usufructus: placuit certis modis extingui usumfructum et ad proprietatem reverti.*” Placuit, como se se tratasse apenas de uma referência ou decisão para dar sentido a tal separação por meio desta cláusula. Uma *proprietas semper abscedente usufructu* não seria apenas inútil mas deixaria de ser uma propriedade. Não tem aqui lugar, pois não se refere ela ao desenvolvimento do conceito da propriedade e apenas constitui sutileza histórica do direito, a discussão de outras distinções feitas a propósito da propriedade como a de *in res mancipi* e de *nec mancipi* ou *dominium Quiritarium et Bonitarium*.

Quanto às instituições do *dominium directum*, do *dominium utile*, da enfiteuse e todos os foros com rendas hereditárias e estipulações de toda a espécie, caem elas, sempre que estes encargos são perpétuos, dentro da distinção de que nos ocupamos, mas, de um outro ponto de vista, saem dela na medida precisamente em que os encargos ligados ao *dominium utile* fazem do *dominium directum* um *dominium utile*. Se tais distinções nada mais contivessem do que esta distinção em sua nua abstração, não haveria já dois donos, mas um proprietário e um dono vazio. Mas por causa dos encargos trata-se de dois proprietários entre os quais se estabelece uma

relação sem que, no entanto, ambos estejam na posse de uma propriedade comum. Tal situação constitui o trânsito do *directum* ao *utile*, trânsito já iniciado quando se começou a considerar que, no *dominium directum*, o provento era o inicial e quando, por conseguinte, o domínio sobre a propriedade, antes tido como nobre e inapreciável, cedeu o passo ao *utile* que é o racional.

É que, há mais de mil e quinhentos anos, graças ao cristianismo, começou a desenvolver-se e a tornar-se um princípio geral, numa parte aliás pequena da humanidade, a liberdade da pessoa. Mas só desde ontem, e pode dizer-se que esporadicamente, é que a liberdade da propriedade é reconhecida como um princípio. Eis um exemplo histórico de como o espírito carece do tempo para progredir na consciência de si... e contra a impaciência da opinião.

63 – É a coisa individual no uso, e quantitativa e qualitativamente determinada em relação a uma exigência específica. No entanto, dado que esta utilidade específica é definida quantitativamente, pode ela ao mesmo tempo comparar-se com outros objetos da mesma utilidade, bem como se pode considerar aquela exigência específica como exigência em geral e, portanto, na sua particularidade, comparar-se com outras exigências. Por conseguinte, a coisa também pode ser comparada àquelas que satisfazem outras exigências. Esta possibilidade simples de ser definida universalmente, que provém da particularidade da coisa com abstração das suas qualidades específicas, é ao que se chama valor da coisa e aí a verdadeira substancialidade dela se define e é objeto de consciência. Como proprietário pleno da coisa, sou-o também do seu valor e do seu uso.

Nota – O arrendatário possui uma propriedade que é a do uso e não a do valor da coisa.

64 – A forma e o sinal dados à posse são circunstâncias exteriores onde não se encontra a presença subjetiva da vontade, única que confere significação e valor. Mas tal presença, que é o uso, a utilização ou qualquer outra manifestação da vontade, produz-se no tempo. Deste ponto de vista, a objetividade exige que tal manifestação se perpetue. Sem ela, a coisa, como que abandonada pelo querer e pela posse efetiva, fica sem dono: perco ou adquiero a propriedade por prescrição.

Nota – Não foi, pois, por uma simples consideração exterior, em contradição com o direito estrito e para resolver os conflitos e confusões que com velhas reivindicações perturbariam a segurança da propriedade, não foi por isso que a prescrição foi introduzida no direito. A prescrição funda-se na definição do que há de real na propriedade, na necessidade de que a vontade se manifeste para ter alguma coisa. Os monumentos públicos são propriedade nacional ou valem como obras de arte em geral do ponto de vista da sua utilização, como fins vivos e independentes pela alma de lembrança e homenagem que os habita; se perdem tal alma, ficam sem dono, propriedade privada contingente como, por exemplo, as obras de arte gregas ou egípcias. Pela mesma razão prescreve o direito de propriedade que a família de um escritor tem sobre as suas obras. Estas obras ficam sem proprietário no sentido de que (ao contrário dos monumentos) passam para a propriedade geral e são objeto de apropriações contingentes conforme a utilização da coisa.

Uma terra que é abandonada, ou naturalmente entregue a um pousio perpétuo, apenas contém uma arbitrária vontade vazia, sem presença, e a sua violação não causa dano a nada de real nem é assegurado o respeito dela.

C - Alienação da Propriedade

65 – Posso eu desfazer-me da minha propriedade (porquanto ela só é minha na medida em que nisso tenho a minha vontade), ou abandoná-la como se não tivesse dono (*derelinquo*), ou transmiti-la à vontade de outrem – mas só o posso fazer na medida em que a coisa é, por natureza, exterior.

66 – São, portanto, inalienáveis e imprescritíveis, como os respectivos direitos, os bens ou, antes, as determinações substanciais que constituem a minha própria pessoa e a essência universal da minha consciência de mim, como sejam a minha personalidade em geral, a liberdade universal do meu querer, a minha moralidade objetiva, a minha religião.

Nota – O que o espírito é como conceito e em si, também o deve ser em existência e para si (ser, portanto, uma pessoa, capaz de propriedade, ter uma moralidade objetiva e uma religião). Esta Idéia é ela própria o seu conceito (como causa de si – quer dizer: como causa livre – é aquilo cuja natureza só pode ser concebida como existente) (Espinoza, *Ética*, I). Tal conceito, que é somente para si e que, num regresso contínuo da imediateidade a si mesmo, é o que é, cria a possibilidade da oposição entre aquilo que ele é apenas em si e o que é

quando não para si (§ 57º), e inversamente entre o que é para si e o que é quando não em si (na vontade do mal), bem como a possibilidade de alienação da personalidade e do seu ser substancial, quer esta alienação se produza de um modo inconsciente, quer explícito.

Exemplos de alienação da personalidade são a escravatura, a propriedade corporal, a incapacidade de ser proprietário ou de dispor livremente da sua propriedade. A alienação da racionalidade inteligente, da moralidade subjetiva e objetiva, da religião aparece na superstição, na autoridade e nos plenos poderes que eu concedo a outrem para determinar e prescrever as ações que devo realizar (como quando alguém se obriga expressamente a roubar, a matar ou a qualquer outro crime) ou para me ditar o que é o meu dever de consciência, a verdade religiosa, etc. O direito a uma tal inalienabilidade é imprescindível, pois o ato por que me aproprio da minha personalidade e da sua substancial essência e me torno pessoa jurídica responsável, ser moral e religioso, suprime todas aquelas condições de extrinsecidade que só essa extrinsecidade tornava suscetíveis de serem possuídas por outrem. Com esta supressão da extrinsecidade, desaparece a condição de tempo e todas as razões provindas do meu consentimento e abandono anterior. Este regresso de mim mesmo a mim mesmo que me restitui a existência como Idéia, como pessoa jurídica e moral, suprime a anterior situação e a injustiça que eu e outro tínhamos cometido contra o meu conceito e a minha razão ao tratarmos e deixarmos tratar como algo de extrínseco a existência infinita da consciência de si. Este regresso a mim revela a contradição que havia em ter dado a outros a posse da minha moralidade, da minha religião, coisas

que, embora alguma vez eu não as tenha possuído, são, desde que as possuo, essencialmente minhas e não extrínsecas.

67 – Posso ceder a outrem aquilo que seja produto isolado das capacidades e faculdades particulares da minha atividade corporal e mental ou do emprego delas por um tempo limitado, pois esta limitação confere-lhe uma relação de extrinsecidade com a minha totalidade e universalidade. Mas se eu alienasse todo o meu tempo de trabalho e a totalidade da minha produção, daria a outrem a propriedade daquilo que tenho de substancial, de toda a minha atividade e realidade, da minha personalidade.

Nota – A relação é aqui a mesma que se estabelece entre a substância da coisa e a sua utilização (§ 61º). Assim como o uso só se distingue da substância quando é limitado, assim o uso das minhas forças só se distingue das minhas forças, e portanto de mim, quando é quantitativamente limitado. A totalidade das manifestações de uma força é essa mesma força, como o conjunto dos acidentes é a substância e o conjunto das particularidades é o universal.

68 – O que há de original na produção intelectual pode, graças à expressão, transformar-se num objeto exterior e, desde então, ser também produzido por outrem. É assim que, ao adquirir esta coisa, o novo proprietário não adquire apenas as idéias ou a descoberta técnica desse modo comunicadas (possibilidade que em certos casos, como o da produção literária, constitui o único valor da compra) mas também o processo geral

para desse modo se exprimir ou para produzir uma multidão de objetos semelhantes.

Nota – Quanto às obras de arte, a forma que figura as idéias numa matéria exterior, como coisas, de tal modo constitui aquilo que é próprio do indivíduo criador que até a imitação é o resultado de uma habilidade técnica e pessoal. No caso da obra literária, tal como na invenção de um dispositivo técnico, é de natureza mecânica a forma que dela faz uma realidade exterior (numa, porque a idéia é apresentada por meio de sinais abstratos isolados e não por uma imagética concreta; na outra, porque possui sempre qualidades vulgares que são as exigidas para dominar o processo de produção destas coisas como tais). Entre os dois extremos representados pela obra de arte e pela produção mecânica, há todos os termos intermediários, cada qual tendo mais ou menos afinidades com um ou com outro.

69 – Quem adquire um tal produto possui, em relação ao exemplar particular isolado, todo o valor e pleno uso. Plena e livremente é, pois, proprietário do objeto particular, embora o autor do escrito, ou o inventor do dispositivo técnico, continue proprietário do processo universal que permite multiplicar tais produtos pois ele não alienou tal processo, antes o reservou como expressão que conserva sua.

Nota – É preciso não começar por procurar a substância do direito do escritor ou do inventor numa condição arbitrariamente posta no momento da alienação do exemplar isolado, na qual a possibilidade de produzir objetos semelhantes continuaria a ser propriedade do inventor. É preciso perguntar primeiro se tal separação da

propriedade da coisa e da possibilidade com ela dada de a reproduzir é logicamente admissível e não suprime a livre e plena propriedade (§ 62º), e só depois é que pode depender da vontade do primeiro produtor intelectual conservar para si esta possibilidade ou vendê-la como um valor ou não lhe atribuir valor para si e entregá-la com o objeto particular. Ora, o que distingue esta possibilidade é conferir ao objeto, além da qualidade de posse, a de capital (§ 170º). Consiste este no processo particular de utilização da coisa e é diferente e separável do uso a que esta coisa imediatamente se destina (não é aquilo a que se chama uma *accessio naturalis* como a *foetura*). Como, portanto, a diferença se aplica ao que é naturalmente divisível, ao uso exterior, a reserva que de uma parte do uso se faz no momento de alienação da outra parte não constitui simples restrição de uma soberania sem *utile*. É uma maneira puramente negativa, mas primordial, de proteger as ciências e as artes, de assegurar contra o roubo aqueles que nelas trabalham, de proteger-lhes a sua propriedade, tal como a primordial e mais importante medida em favor do comércio e da indústria é a segurança das grandes vias de comunicação. Mas, como, por outro lado, o que é produto do espírito também tem por fim fazer-se conceber por outros indivíduos e em sua representação, memória e pensamento ser assimilado, como sempre há na expressão algo de original que lhes permite transformar o que aprenderam numa coisa por sua vez alienável (pois aprender não é saber de memória mas apreender com o pensamento as idéias dos outros, e pensar segundo outrem ainda é também aprender), por tais motivos acontece que eles acabam por considerar o capital assim obtido como propriedade sua e podem reivindicar para si o

direito de extrair dele uma produção. A difusão das idéias em geral e o ensino em especial são, por finalidade e por dever (sobretudo quando se trata das ciências positivas, da dogmática de uma igreja, da jurisprudência, etc.), a repetição de idéias estabelecidas, em expressões alheias adquiridas; o mesmo acontece com os escritos que se destinam ao ensino e propagação das ciências. Ora, até que ponto a forma dada a tal repetição e tradução transforma o anterior tesouro científico, especialmente as idéias de outros que ainda são proprietários da produção delas, numa propriedade intelectual para aquele que reproduz e lhe confere ou não um direito de propriedade jurídica, até que ponto a reprodução de uma obra literária constitui ou não um plágio – eis o que não é suscetível de ser determinado por uma regra exata e não pode, por conseguinte, estabelecer-se jurídica e legalmente. Por isso devia o plágio ser uma questão de honra e por honra não se praticar.

As leis contra a imitação literária, defesa jurídica da propriedade do escritor e do editor, correspondem aos fins que têm de um modo bem definido mas limitado. É sempre fácil alterar alguma coisa na forma ou introduzir uma pequena inovação numa ciência ou numa vasta teoria que é obra de outrem, e basta até a impossibilidade de reproduzir os termos do autor na exposição do que ele levou a conceber, para que, independentemente dos fins que tornam essa repetição necessária, se multipliquem indefinidamente as modificações que imprimem na propriedade de alguém uma marca que é de outrem. Isso se vê nas centenas de resumos, excertos, coleções de livros de aritmética, de geometria, de arquitetura; isso permite que qualquer publicação de um periódico de crítica, de um almanaque qualquer, de um dicionário possa

reproduzir-se com outro ou com o mesmo título e apresentar-se como sendo original. É assim que o ganho que o escritor ou o editor original esperava vir a obter com a sua obra ou a sua publicação fica diminuído ou reduzido a nada. Quanto aos efeitos que a honra deverá ter contra o plágio, de tal modo se deixou de ouvir a palavra plágio ou roubo intelectual que temos de concluir ou que a honra já eliminou o plágio, ou que o plágio deixou de ser atentatório da honra e desapareceu o correspondente sentimento, ou, então, que a menor alteração numa forma exterior se tem já como uma tão alta originalidade, um tão autônomo pensamento, que a ninguém ocorre a idéia de plágio.

70 – A totalidade que compreende toda a atividade exterior, a vida, não é coisa exterior à personalidade como imediata e presente. O contrário, enquanto existência da personalidade, é antes a alienação e o sacrifício da vida. Nenhum direito tenho, pois, a decidir tal alienação, e só uma idéia moral, na medida em que absorve essa personalidade e dela faz a sua própria força eficaz, é que tem um direito sobre ela. Assim como a vida, enquanto tal é imediata, assim a morte é a negação imediata e deverá, portanto, receber-se de fora como um acidente natural ou, servindo uma idéia, por intermédio de mãos alheias.

Trânsito da Propriedade para o Contrato

71 – Como ser determinado, a existência é essencialmente ser para algo que é outro (ver nota do § 48^o). Deste

ponto de vista de existência como coisa exterior, a propriedade é para outras exterioridades e liga-se à necessidade natural e à contingência que disso resultam. Mas como existência da vontade essa sua existência para outrem é existência para a vontade de outrem. Esta relação de vontade a vontade constitui o terreno próprio e verdadeiro onde a liberdade tem uma existência. É esta mediação que constitui o domínio do contrato, esta mediação que a propriedade estabelece, não só de uma coisa com a minha vontade subjetiva mas também com outra vontade, havendo portanto uma vontade comum de posse.

Nota – Entram os homens em relações contratuais (dádivas, trocas, negócios) por uma necessidade que é tão racional como aquela que os faz proprietários (§ 45º, nota). Para a consciência deles, o que motiva o contrato é a satisfação de uma exigência geral, o gosto ou a utilidade, mas em si é a razão, isto é, a idéia da personalidade livre e realmente existente (quer dizer: como pura vontade). O contrato supõe que os contratantes se reconheçam como pessoas e proprietários; como se trata de uma relação do espírito objetivo, nela está já contido e suposto o fator de validade (§§ 35º e 57º, nota).

SEGUNDA SEÇÃO

O Contrato

72 – A propriedade, que no que tem de existência e extrinsecidade já não se limita a uma coisa mas inclui também o fator de uma vontade (por conseguinte estranha), é estabelecida pelo contrato. É neste processo que

surge e se resolve, na medida em que se renuncia à propriedade por um ato de vontade comum com outra pessoa, a antítese de ser proprietário para si mesmo e de excluir os outros.

73 – Não só posso (§ 65º) desfazer-me da minha propriedade como de uma coisa exterior mas ainda sou logicamente obrigado a aliená-la como propriedade para que a minha vontade se torne existência objetiva para mim. Aqui, porém, a minha vontade como alienada é, no mesmo passo, uma outra. Esta necessidade do conceito é real na unidade das vontades diferentes que nela perdem o que têm de diferentes e de distintas. Esta identidade de vontades também, porém, implica (neste grau) que cada uma delas não seja idêntica a outra e para si persista como uma vontade própria.

74 – Esta relação é, pois, a mediação de uma vontade que permanece idêntica através da distinção absoluta de proprietários diferentes e implica ela que cada qual, por vontade própria ou pela de um outro, deixe de ser, continue a ser ou venha a ser proprietário. A mediação da vontade consiste em, por um lado, abandonar uma propriedade (quer dizer: uma propriedade individual) e, por outro lado, aceitar uma propriedade da mesma natureza (que, portanto, pertence a outrem) e sobre isso a condição de coincidência entre uma volição que só se manifesta quando outra volição está presente como contrapartida.

75 – As duas partes contratantes comportam-se uma perante a outra como duas pessoas independentes imediatas. Por conseguinte:

a) O contrato é produto do livre-arbítrio;

b) A vontade idêntica que tem de existir no contrato só é afirmada por estas duas pessoas, é pois comum mas não universal em si e para si;

c) O objeto do contrato é uma coisa exterior e particular, pois só assim pode estar submetido à simples volição que as partes têm de aliená-la.

Nota – Não se pode, portanto, considerar o casamento dentro do conceito de contrato. Foi isso, no entanto, o que Kant estabeleceu e, é preciso dizê-lo, em todo o seu horror (*Princípios metafísicos da doutrina do direito*, pp. 106 e ss.). Também a natureza do Estado não consiste em relações de contrato, quer de um contrato de todos com todos, quer de todos com o príncipe ou o governo. A inserção destas relações contratuais ou da propriedade privada nas relações políticas teve por resultado as mais graves confusões no direito público e na realidade. Tal como outrora os privilégios públicos e as funções do Estado foram considerados propriedade imediata de certos indivíduos em detrimento do direito do príncipe e do Estado, assim no período moderno se consideram os direitos do príncipe e do Estado como fundados em contratos de que eles constituíam objeto, determinando-os como simples vontade comum resultante do livre-arbítrio de todos os que se reúnem no Estado. Por mais diferentes que sejam estes dois pontos de vista, entre eles há, no entanto, de comum o fato de transporem os caracteres da propriedade privada para um terreno que é de uma natureza diferente e mais elevada (cf. mais adiante: Moralidade Objetiva e Estado).

76 – É formal o contrato quando os dois consentimentos em que a vontade comum se manifesta se reparam entre os dois contratantes; num está o elemento negativo da alienação, no outro o elemento positivo da apropriação: é a doação. Mas como o contrato é real quando cada um dos contratantes constitui a totalidade daqueles dois momentos e, por conseguinte, simultaneamente vem a ser e continua a ser proprietário: é a troca.

77 – Porque no contrato real cada contratante conserva a mesma idêntica propriedade no que adquire e no que cede, é este elemento permanente que se distingue como sendo a propriedade que no contrato é em si mesma, constituindo as coisas exteriores objetos de troca. É esse valor, a universalidade em que os objetos de troca, com todas as suas exteriores diferenças qualitativas, são iguais (§ 63^o).

Nota – A regra de que uma *laesio enormis* suprime a obrigação assumida no contrato tem origem no conceito do contrato e, mais particularmente, naquele seu aspecto que faz que, na alienação, o contratante deva continuar a ser, e com maior precisão, proprietário. A lesão não só é enorme (chama-se assim quando ultrapassa metade do valor), mas infinita sempre que um contrato ou qualquer estipulação obrigue a alienar um bem inalienável (§ 66^o). Para mais, a estipulação distingue-se do contrato como uma parte e um momento se distinguem do todo e como a aceitação formal se opõe ao conteúdo (ver mais adiante). Deste ponto de vista, ela contém apenas os caracteres formais do contrato, a aceitação de um em ceder e do outro em receber; por isso se inclui entre os contratos unilaterais.

A distinção dos contratos em unilaterais e bilaterais, bem como as outras classificações do direito romano, ou são aproximações superficiais feitas de um ponto de vista particular e muitas vezes exterior, como o que se refere à natureza das formalidades, ou confundem determinações que se referem à natureza do contrato e outras que se reportam ao processo (*actiones*) e atos jurídicos exigidos pela lei positiva e que, muitas vezes resultantes de circunstâncias completamente exteriores, lesam o conceito do direito.

78 – A diferença entre a propriedade e a posse, entre o aspecto substancial e o aspecto exterior (§ 45º), exprime-se no contrato como diferença entre o acordo de duas vontades idênticas e a execução que o realiza. Uma vez estabelecido, tal acordo é, para si e em oposição à execução, algo de representado; como a espécie de existência própria das representações é o sinal (*Enciclopédia*, § 379º), é preciso dar-lhes essa existência na expressão da estipulação, por meio de formalidades que consistem em gestos e outros símbolos, em particular por uma declaração verbal bem definida, pois que a linguagem é o meio mais digno de representar o espírito.

Nota – Seguindo esta descrição, a estipulação é, sem dúvida, a forma que confere existência, primeiro como simples representação, ao conteúdo concluído no contrato. Mas a representação é apenas forma, e não significa portanto que o conteúdo seja também algo de subjetivo a desejar ou a querer isto ou aquilo pois, mais do que isso, o conteúdo é a conclusão que a vontade impõe.

79 – Na estipulação reside aquele aspecto da vontade, portanto da substância jurídica do contrato, perante o qual a posse que se conserva enquanto o contrato não é executado apenas constitui para si a exterioridade que só na estipulação é chamada a intervir. É pela estipulação que abandono uma propriedade que passa a ser propriedade de um outro e é por causa dela que o direito me obriga à imediata execução.

Nota – A diferença entre a simples promessa e o contrato consiste no seguinte: na primeira, aquilo que eu quero dar, fazer ou fornecer exprime-se como algo que está no futuro, que se mantém como uma determinação subjetiva do meu querer, que eu, portanto, ainda posso alterar. Pelo contrário, a estipulação do contrato já por si mesma é a existência da minha voluntária decisão no sentido de que, por ela, alieno o que é meu objeto, o que deixa de ser minha propriedade e eu reconheço como propriedade de outrem. A distinção romana entre pacto e contrato é de inferior qualidade. Fichte afirmou um dia que a obrigação de respeitar um contrato só começava com a prestação do outro para mim pois, antes de tal prestação, eu estarei na incerteza quanto à seriedade com que o outro deu a sua palavra; antes da prestação, a obrigação seria, portanto, de natureza moral e não jurídica. Ora, a fórmula da estipulação não é uma fórmula qualquer: contém a vontade comum que nela se realiza e ultrapassa a arbitrariedade das íntimas disposições e alterações. Já não se trata, pois, de saber se o outro escondeu ou alterou as suas disposições mas de saber se ele tem o direito de o fazer.

Até que o outro comece a executar, ainda o meu livre-arbítrio pode reservar-se à justiça. O modo de ver

de Fichte revela o seu caráter negativo logo que se observe como ele funda o direito contratual no falso infinito, na indefinida alteração, na infinita divisibilidade do tempo, da matéria de ação, etc. A existência que, por meio do formalismo dos gestos ou da linguagem definida em fórmulas que valem por si mesmas, a vontade possui é já a existência completa que provém do ser intelectual e perante a qual a execução apenas constitui uma consequência sem autonomia. Que efetivamente haja, no direito positivo, contratos designados por reais, a fim de se diferenciarem dos chamados consensuais, no sentido de os primeiros só serem considerados plenamente válidos a partir da prestação real (*res, traditio rei*) que se acrescenta ao consentimento, em nada altera o que dizemos. É que se trata então:

a) Ou de um caso particular em que tal prestação constitui a condição necessária para que eu possa ser por minha vez obrigado, e então a minha obrigação só se refere à coisa na medida em que a retenho na minha posse, como acontece nas dívidas, nos contratos de empréstimos e nos depósitos (o que pode dar-se ainda noutros contratos), e estamos perante uma circunstância que incide, não sobre a natureza da relação entre a estipulação e a execução, mas sobre as modalidades da execução;

b) Ou da possibilidade que o livre-arbítrio sempre tem de inserir nas estipulações de um contrato que uma parte não é obrigada pelo contrato tal qual, mas depende da prestação da outra parte.

80 – A classificação dos contratos e o estudo adequado das suas diferentes espécies devem fundar-se não

em circunstâncias exteriores, mas nas características próprias à natureza do contrato. Essas características é que permitem distinguir o contrato formal do real, a propriedade e o uso da posse, o valor da realidade qualitativa da coisa. Daí resultarão as seguintes espécies (que coincidem, *grosso modo*, com a classificação apresentada por Kant na *Metafísica dos costumes*, § 31^o), já que há muito é tempo de abandonar a rotina das divisões em contratos reais e consensuais, implícitos, etc., em favor da classificação racional.

A. Contratos de doação, e em particular

1 – De uma coisa: doação no sentido próprio;

2 – Cedência de uma coisa como doação de uma parte ou da fruição e uso limitado dessa coisa; o cedente continua a ser proprietário da coisa (*mutuum* ou *commodatum* sem interesses). A coisa ou é uma realidade qualitativa ou, continuando a ser particular, é considerada como universal e possui portanto um valor universal (valor do dinheiro);

3 – Prestação gratuita ou prestação de serviço como, por exemplo, a simples preservação de uma propriedade (depósito). A doação de uma propriedade com a condição de o outro só se tornar seu proprietário no momento em que o doador morre, isto é, em que o doador já não é proprietário; a disposição testamentária não reside na natureza do contrato, mas supõe a sociedade civil e uma legislação positiva.

B. Contratos de troca

1 – A troca como tal:

a) De uma coisa qualquer, isto é, de uma realidade qualitativa especificada, por outras;

b) Venda ou compra (*emptio, venditio*); troca de uma realidade em geral, que só vale como valor sem ter em consideração o destino que no uso lhe é próprio, isto é, por dinheiro.

2 – Arrendamento (*locatio, conductio*). Alienação do uso temporário de uma propriedade contra o pagamento de uma renda, e em particular:

a) De uma coisa específica, o que é a verdadeira locação;

b) De uma coisa universal; perante ela o senhorio só é o seu proprietário no que ela tem de geral ou, o que é o mesmo, do seu valor: é o empréstimo (aqui *mutuum* e também *commodatum* com interesse). As demais qualidades da coisa, seja ela um capital, um utensílio, uma casa, *res fungibilis* ou *non fungibilis*, determinam outras condições que não importa considerar (como em A, 2).

3 – Contrato de salário (*locatio operae*). Alienação do meu trabalho de produção ou da minha prestação de serviço, enquanto alienável, mas por um tempo limitado ou segundo qualquer outra limitação (cf. § 67º).

Análogos a este caso são o mandato e os outros contratos em que a prestação assenta no caráter, na confiança ou em superiores talentos, e em que haja incomensurabilidade entre o que é fornecido e um valor exterior (por isso não se chama mais salário, mas honorário).

C. Garantia de um contrato (caução) por penhora

Nos contratos em que eu alieno o uso de uma coisa, deixo de estar na posse dela, mas continuo a ser seu proprietário (como acontece na locação). Por outro lado, pode acontecer que, nos contratos de troca, de compra e de doação, eu me torne proprietário sem ainda ter a posse, separação que também aparece em toda a prestação que não seja imediata. Para que a posse real do valor como tal, que ainda é ou em que acaba de se tornar a minha propriedade, me pertença ou me seja atribuída sem que eu esteja na posse da realidade sensível que abandono ou adquiro, é preciso recorrer à penhora, realidade material que só a minha propriedade como propriedade que eu aluguei ou me é devida mas que, quanto às suas propriedades qualitativas e à sua valorização, pertence ao penhorado. A penhora não é um contrato mas uma estipulação (§ 77º), o elemento que assegura o cumprimento do contrato do ponto de vista da posse da propriedade. Caução e hipoteca são as suas formas particulares.

81 – Na relação entre si de pessoas imediatas em geral, as vontades, embora se afirmem idênticas em si e comuns no contrato, não deixam de ser particulares. Como pessoas imediatas que são, é contingente que a sua vontade particular coincida com a sua vontade em si, embora só por esta obtenha a existência que possui. Particular para si, diferente da vontade geral, aquela vontade aparece, portanto, no domínio do arbitrário e da contingência da opinião ao que é o direito em si. Aí reside a injustiça?

Nota – A necessidade lógica superior realiza o trânsito para a injustiça pois, segundo ela, os elementos do conceito – aqui, o direito em si ou a vontade como geral e o direito na sua existência que é precisamente a particularidade da vontade – devem ser apresentados como possuidores de uma existência separada para si, o que faz parte da realidade abstrata do conceito. Ora, tal particularidade da vontade para si constitui a arbitrariedade e a contingência. Poderei, decerto, renunciar, no contrato, a esta arbitrariedade, mas só o posso fazer como livre disposição de uma coisa particular, não como a arbitrariedade da própria vontade.

TERCEIRA SEÇÃO

A Injustiça

82 – No contrato, o direito em si está como algo de suposto, e a sua universalidade intrínseca aparece como o que é comum à vontade arbitrária e à vontade particular. Esta fenomenalidade do direito – em que ele mesmo e a sua existência empírica essencial, a vontade particular, coincidem imediatamente – torna-se evidente como tal quando, na injustiça, adquire a forma de oposição entre o direito em si e a vontade particular, tornando-se então um direito particular. Mas a verdade desta aparência é o seu caráter negativo, e o direito, negando esta negação, restabelece-se e, utilizando este processo de mediação, regressando a si a partir da sua negação, acaba por determinar-se como real e válido aí mesmo onde começara por ser em si e imediato.

83 – Ao tornar-se particular, o direito é diversidade infinita que se opõe à universalidade e à simplicidade do seu conceito: é a forma da aparência. E tal pode ser ele imediatamente, em si, ou afirmado como tal pelo sujeito, ou, ainda, como puramente negativo. A cada um destes casos corresponde o dano involuntário ou civil, a imposição e o crime.

A - O Dano Civil

84 – A posse (§ 54º) e o contrato para si e em suas diferentes espécies, primeiro expressões diversas e conseqüências do meu querer, são, em relação ao reconhecimento dos outros e porque a vontade é em si universal, títulos de direito.

De suas recíprocas exterioridade e diversidade resulta a possibilidade de, em relação a uma só e mesma coisa, pertencerem eles a várias pessoas, cada uma das quais considera, de acordo com os seus particulares títulos de direito, a coisa como sua propriedade. Assim nascem os conflitos jurídicos.

85 – O conflito em que a coisa é reivindicada com um motivo jurídico, que é o que constitui o domínio do processo civil, contém o reconhecimento do direito como universal e soberano, de tal modo que a coisa deverá pertencer a quem tenha direito a ela. O conflito apenas incide sobre a inserção da coisa na propriedade de um ou de outro – o que constitui um simples juízo negativo mas que apenas nega, no predicado do meu, o que é particular.

86 – Para cada uma das partes, o reconhecimento do direito está ligado ao interesse e à opinião particular que se encontra em conflito. Diante desta aparência, e no interior dela (§ 85º), manifesta-se ao mesmo tempo o direito como dever-ser, pois a vontade ainda não se mostra capaz de libertar-se da imediateidade do interesse e de marcar como seu fim, seu enquanto vontade particular, a vontade geral; esta ainda aqui se encontra determinada como uma realidade perante a qual as partes reconhecem que têm de abstrair das suas ambições e interesses particulares.

B - A Impostura

87 – Naquilo em que difere do direito particular e existente, o direito em si é uma pura exigência. Nele reside decerto o essencial mas em sua forma de dever-ser, que, portanto, é ao mesmo tempo algo de subjetivo, de inessencial e de aparente. É assim que o universal, que no contrato começa por ser apenas uma comunidade exterior das vontades, se reduz, na vontade particular, a uma simples aparência. É a impostura.

88 – Adquiro no contrato uma propriedade por causa das qualidades particulares da coisa e, ao mesmo tempo, tendo em vista o que nela há de universal; de um lado, pelo seu valor, de outro lado, por ser propriedade de outrem. Neste ponto, a vontade arbitrária de outrem poderá impor-me uma falsa aparência de tal modo que há correção no contrato como consentimento livre e recíproco em trocar a coisa na sua realidade imediata, mas

falta-lhe o aspecto universal em si (*Enciclopédia das ciências filosóficas*, § 121º).

89 – Por se oporem a esta aceitação bruta da coisa como tal e à vontade do que é obstinado e arbitrário, o universal e o objetivo devem ser reconhecíveis como um valor e reconhecidos como um direito, ao mesmo tempo que se deve abolir a vontade subjetiva que se lhes opõe. Mas isto começa por não ser mais do que uma exigência.

C - A Violência e o Crime

90 – Uma vez que, através da propriedade, a minha vontade se situa numa coisa exterior, aí tem ela o seu reflexo e aí pode, portanto, ser apreendida e submetida pela necessidade. É por conseguinte suscetível de sofrer uma violência em geral ou de que lhe seja imposta à força, como condição da posse que é a sua existência positiva, um sacrifício ou uma ação, isto é, uma violência.

91 – Como ser vivo, está o homem sujeito a ser coagido, o que significa que o que nele há de físico e exterior está sujeito a ser submetido ao poder de outrem. Em si e para si (§ 51º), a vontade livre está, porém, ao abrigo de qualquer coação, a não ser que não se retire da exterioridade ou da representação que da exterioridade possui (§ 7º). Só quem se deixa coagir é que pode ser obrigado a qualquer coisa.

92 – Como a vontade só é idéia ou liberdade real na medida em que tem uma existência e em que a existên-

cia onde encarna é o ser da liberdade, a violência e a coação imediatamente destroem a si mesmas no seu próprio conceito como expressão de uma vontade que suprime a expressão da existência de uma vontade. É por isso que, consideradas abstratamente, são injustas a violência e a coação.

93 – O princípio conceitual de que toda a violência destrói a si mesma possui a sua real manifestação no fato de uma violência se anular com outra violência. É assim que se torna jurídica, de maneira não só relativa, quando se dão tais e tais condições, mas necessária, quando é aquela segunda violência que suprime a primeira.

Nota – Violar um contrato não cumprindo o que se estipulou, ou faltar aos deveres jurídicos para com a família e o Estado, por meio de uma ação ou de uma omissão, constitui uma primeira violência ou pelo menos um abuso de força, pois desvio ou retiro de alguém uma propriedade que é sua ou que lhe devo. A coação pedagógica ou coação exercida contra a selvageria e a ferocidade aparece sem dúvida como a primeira e não é precedida de nenhuma outra. Mas a pura vontade natural é em si mesma violência contra a idéia da liberdade que é em si existente e deve ser defendida de uma tal vontade sem cultura: ou o ser moral já possui uma existência na família e no Estado, e esta pura natureza constitui então uma atividade violenta contra ele, ou só o Estado de natureza existe, estado de violência absoluta perante o qual a idéia ergue um direito heróico (§ 359º).

94 – O direito abstrato é direito de coação pois ato injusto é uma violência contra a existência da minha

liberdade numa coisa exterior. Manter esta existência contra a violência como ação exterior é uma violência que suprime a primeira.

Nota – Definir o direito abstrato ou estrito como um direito a cuja prática se deveria coagir é defini-lo segundo uma consequência que só surge nas sinuosidades da injustiça.

95 – A primeira coação, exercida como violência pelo ser livre que lesa a existência da liberdade no seu sentido concreto, que lesa o direito como tal, é o crime – juízo negativo infinito em todo o seu sentido (*Lógica*, ed. 1833, 5º vol., p. 90). Nele são negados não apenas o aspecto particular da absorção da coisa na minha vontade (§ 85º), mas também o que há de universal e infinito no predicado do que me pertence – a capacidade jurídica –, e isso sem que haja a mediação da minha opinião (como na impostura, § 88º). É o domínio do direito penal.

Nota – O direito, cuja violação é o crime, até hoje só foi visto através das instituições já estudadas e a significação imediata do crime apenas se refere a essas determinações. Ora, a substância de tais formas é o universal que continuará idêntico no seu desenvolvimento ulterior sem que, no entanto, a sua violação deixe de ser um crime. A gradação que no parágrafo seguinte estabelecemos tanto se refere, portanto, ao conteúdo particular mais adiante definido como perjúrio, como ao crime de Estado, como à falsificação de moeda, etc.

96 – Como só a vontade existente é que pode ser lesada, e como esta está inserida no domínio da quanti-

dade e da determinação qualitativa onde, por conseguinte, se diferencia, assim o crime se diferencia no que tem de objetivo consoante tal existência e tais determinações sejam violadas em toda a sua extensão, e portanto na infinitude do seu conceito (como no assassinio, na escravidão, nas perseguições religiosas), ou consoante o sejam apenas em parte ou numa determinação quantitativa particular.

Nota – A doutrina estóica de que há uma só virtude e um só vício, a legislação draconiana que pune todos os crimes com a morte e a ferocidade da honra formal que em toda a violação considera violada a personalidade infinita têm de comum isto: o pensamento abstrato da vontade livre e da personalidade que não situam na existência concreta e determinada que como Idéia ele deve ter.

A distinção entre o banditismo e o roubo reside numa diferença qualitativa; é que no primeiro eu sou lesado como consciência que está presente, portanto com infinitude subjetiva, e é sobre mim que se exerce uma violência.

Muitas determinações qualitativas, como, por exemplo, o perigo para a segurança pública, fundam-se em relações que só posteriormente se definem, mas também muitas vezes acontece conceberem-se elas segundo as suas conseqüências e não segundo o conceito da coisa. Aliás, o crime que mais perigoso se apresentar nas suas características imediatas, esse é o que constitui a violação mais grave do ponto de vista da quantidade e da qualidade. A qualidade moral subjetiva de um ato pertence já a uma diferença de ordem mais elevada: em que medida um evento ou um fato em geral constitui uma

ação e uma motivação de natureza subjetiva? Disso nos ocuparemos mais adiante.

97 – Como evento que é, a violação do direito enquanto direito possui, sem dúvida, uma existência positiva exterior, mas contém a negação. A manifestação desta negatividade é a negação desta violação que entra por sua vez na existência real; a realidade do direito reside na sua necessidade ao reconciliar-se ela consigo mesma mediante a supressão da violação do direito.

98 – A violação que apenas fere a existência exterior ou a posse é um malefício, um dano, que incide sobre algum aspecto da propriedade ou da fortuna; a violação é abolida como dano por meio da indenização civil que lhe é equivalente sempre que a reparação se pode dar.

Nota – Quanto à reparação, as determinações qualitativas do objeto danificado devem ser substituídas, na medida em que o dano foi uma destruição que tornou possível a restituição, pela determinação universal: o valor.

99 – No entanto, a violação, na medida em que atinge a vontade que existe em si (e tanto, por conseguinte, a do criminoso como a da vítima), não tem uma existência positiva nesta vontade em si como tal nem nos resultados dela. Para si, esta vontade em si existente (o direito, a lei em si) antes é o que não existe exteriormente, o que, portanto, não pode ser violado. Do mesmo modo, a violação é, para a vontade particular da vítima e dos outros, algo de negativo. A violação só tem existência positiva como vontade particular do criminoso. Lesar

esta vontade como vontade existente é suprimir o crime, que, de outro modo, continuaria a apresentar-se como válido, e é também a restauração do direito.

Nota – Na moderna ciência positiva do direito, a teoria da pena é uma das matérias que mais infeliz sorte tiveram, pois para ela não é suficiente o intelecto, uma vez que se trata da própria essência do conceito. Se o crime e a sua supressão, na medida em que esta é considerada do ponto de vista penal, apenas forem tidos como nocivos, poderá julgar-se irrazoável que se promova um mal só porque um mal já existe (Klein, *Tratado de direito penal*, § 9º). Este aspecto superficial da malignidade é, por hipótese, atribuído ao crime nas diferentes teorias da pena que se fundamentam na preservação, na intimidação, na ameaça, na correção, consideradas como primordiais; o que disso deverá resultar é definido, de um modo também superficial, como um bem. Ora, não se trata deste mal nem deste bem; o que está em questão é o que é justo e o que é injusto. Naqueles pontos de vista superficiais oblitera-se a consideração objetiva da justiça, que é o que permite apreender o princípio e a substância do crime. Procura-se então o essencial no ponto de vista da moralidade subjetiva, no aspecto subjetivo do crime, acrescentando-lhe as mais vulgares observações psicológicas sobre a força e as excitações dos motivos sensíveis, opostos à razão, sobre os efeitos da coação psicológica na representação (como se a liberdade não obrigasse a reduzir tal representação a algo contingente). As diversas considerações referentes à pena como fenômeno, à influência que exerce sobre a consciência particular e aos efeitos que tem na representação (intimidação, correção, etc.) ocupam o lugar próprio, até

mesmo o primeiro lugar desde que se trate da modalidade da pena, mas têm de supor resolvida a questão de saber se a pena é justa em si e para si. Nesta discussão apenas se trata do seguinte: o crime, considerado não como produção de um mal mas como violação de um direito tem de suprimir-se, e, então, qual é a existência que contém o crime e tem de suprimir-se? Esta existência é que é o verdadeiro mal que importa afastar e nela reside o ponto essencial. Enquanto os conceitos não forem conhecidos claramente, a confusão tem de reinar na noção de pena.

100 – A pena com que se aflige o criminoso não é apenas justa em si; justa que é, é também o ser em si da vontade do criminoso, uma maneira da sua liberdade existir, o seu direito. E é preciso acrescentar que, em relação ao próprio criminoso, constitui ela um direito, está já implicada na sua vontade existente, no seu ato. Porque vem de um ser de razão, este ato implica a universalidade que por si mesmo o criminoso reconheceu e à qual se deve submeter como ao seu próprio direito.

Nota – Sabe-se que Beccaria contestou o direito de o Estado aplicar a pena de morte com o pretexto de que não pode presumir-se que o contrato social contenha o consentimento dos indivíduos em serem mortos, antes devendo admitir-se o contrário. Ora, o Estado, de um modo geral, não é um contrato (§ 75º), e a sua essência substancial não é exclusivamente a proteção e a segurança da vida e da propriedade dos indivíduos isolados. É antes a realidade superior e reivindica até tal vida e tal propriedade, exige que elas lhe sejam sacrificadas. Além de constituir um dever do Estado manter o conceito de

crime, já na ação do criminoso se encontra o que há de racional independentemente da adesão do indivíduo, a racionalidade formal, o querer do indivíduo. Considerando-se assim que a pena contém o seu direito, dignifica-se o criminoso como ser racional. Tal dignificação não existirá se o conceito e a extensão da pena não forem determinados pela natureza do ato do criminoso, o que também acontece quando ele é considerado como um animal perigoso que se tenta intimidar ou corrigir ou que é preciso suprimir. Enfim, do ponto de vista das moralidades da sua existência, a forma que a justiça tem no Estado, isto é, como pena, não é a única e o Estado não é a condição necessária da justiça em si.

101 – A supressão do crime é remissão, quer segundo o conceito, pois ela constitui uma violência contra a violência, quer segundo a existência, quando o crime possui uma certa grandeza qualitativa e quantitativa que se pode também encontrar na sua negação como existência. Todavia, esta identidade fundada no conceito não é a igualdade qualitativa, é a que provém da natureza em si do crime, a igualdade de valor.

Nota – Na ciência vulgar, a definição de uma essência (no caso a pena) é extraída da representação universal da experiência psicológica, e indicaria esta que o sentimento geral dos povos e dos indivíduos perante o crime é, e sempre foi, o de que o crime merece a punição e o criminoso deve responder pelo que fez. É preciso não esquecer que as ciências, que na representação universal procuram a origem das suas determinações, também, por outro lado, aceitam princípios que contradizem estes chamados dados gerais da consciência.

Esta condição da igualdade levanta um obstáculo muito difícil para a representação da compensação. Acontece que a justiça das disposições penais, na sua especificação qualitativa ou quantitativa, é posterior ao problema da própria substância da pena. Até quando se deve admitir para esta determinação posterior outros princípios além do princípio geral da pena, não deixaria esta de continuar a ser o que é. Do mesmo modo, deve o conceito incluir eminentemente o princípio que permite fundamentar as especificações. Tal aspecto do conceito é, precisamente, aquela necessária ligação que faz que o crime, como vontade em si negativa, implique a sua mesma negação que se exprime como pena. Esta constitui a intrínseca identidade que, refletida na existência exterior, ao intelecto aparece como igualdade. A especificação qualitativa e quantitativa do crime e da supressão transita agora para o domínio da exterioridade, onde não é possível nenhuma definição absoluta (§ 49^o). No domínio do finito, não deixa ela de ser uma simples exigência que ao intelecto cumpre sempre definir, o que tem a maior importância, mas que progride indefinidamente e apenas permite portanto uma perpétua aproximação. Caso se esqueça esta natureza do que é finito e, pelo contrário, não saia da igualdade abstrata e específica, então depara-se com dificuldades intransponíveis para determinar as penas (sobretudo quando a psicologia vem ainda sobrecarregar essas dificuldades com a idéia dos motivos sensíveis e de uma grandeza proporcional da má vontade ou inversamente proporcional à força de alma e à liberdade). É muito fácil mostrar o absurdo da pena como pena de talião (roubo por roubo, olho por olho, dente por dente, que nos dá

do criminoso a imagem de um zoolho e de um desdentado), mas o conceito nada tem a ver com isso e só a idéia dessa igualdade específica é responsável por tais imagens. O valor como equivalência interna das coisas que na sua existência exterior são especificamente muito diferentes é uma noção que aparece já nos contratos (cf. §§ anteriores), bem como a ação civil contra o crime (§ 95º), e por ela a representação transita da característica imediata da coisa para o universal. No crime em que o caráter indefinido da ação constitui uma determinação fundamental, as determinações específicas exteriores são mais apagadas e a igualdade já apenas pode ser a regra para a essência do que o criminoso merece mas não para a forma exterior desta pena. Só do ponto de vista desta última é que na punição do roubo ou do assassinio a pena pecuniária ou a de prisão são desiguais pois, quanto ao valor, à propriedade comum de constituírem danos, são comparáveis. É então que, como vimos, cumpre à inteligência procurar a aproximação da igualdade de valor. Se não se conceber a virtual conexão interior do crime e do ato que o suprime e não se aperceber, por conseguinte, a idéia do valor e da comparabilidade segundo o valor, acaba-se por apenas se ver, na pena propriamente dita, a ligação arbitrária de um mal com uma ação proibida (Klein, *Princípios do direito penal*, § 9º).

102 – Neste domínio do direito imediato, a abolição do crime começa por ser a vingança que será justa no seu conteúdo se constituir uma compensação. Quanto à forma, ela é a ação de uma vontade subjetiva que, em cada dano que se produz, insere o seu indefinido e representa portanto uma justiça contingente. Às outras consciên-

cias aparece como uma vontade particular, e a vingança torna-se uma violência. Cai, por meio desta contradição, no processo do infinito e indefinidamente se transmite de geração em geração.

Nota – Onde os crimes são determinados e punidos, não como *crimina publica*, mas como *privata* (assim acontecia com o roubo e o assassinio entre os judeus e os romanos e ainda acontece um pouco entre os ingleses), tem a lei em si mesma algo dos caracteres da vingança. O exercício da vingança pelos heróis e pelos cavaleiros andantes é diferente da vingança privada, pois faz parte da formação dos Estados.

103 – Exigir a solução desta contradição (bem como a das outras injustiças, § 86º e § 89º), que aqui se cinge às modalidades da abolição do crime, é a exigência de uma justiça isenta de todo o interesse, de todo o aspecto particular, de toda a contingência da força, de uma justiça que pune mas não vinga. É a exigência de uma vontade que, como particular e subjetiva, aspira ao universal como tal. Mas é no conceito da moralidade subjetiva que reside não apenas essa aspiração, mas o resultado desse movimento.

Trânsito do Direito à Moralidade Subjetiva

104 – Concretamente, o crime e a justiça da vingança representam aquele setor do desenvolvimento da vontade em que esta insere na diferença do universal em si e do individual que, perante o primeiro, é para si, um e outro mostrando que a vontade que em si existe a si

mesmo regressa ao suprimir aquela oposição e assim ela mesma se torna para si e real. Deste modo o direito se assegura e afirma válido, como real por sua necessidade, em face da vontade individual que só existe para si. Tal encarnação concreta é ao mesmo tempo o progresso intrínseco das especificações do conceito da vontade. Conforme ao seu conceito, a sua realização é, em si mesma, a de ultrapassar o ser em si e a forma do imediato em que primeiro se encontra (§ 21^o) e cuja encarnação é o direito abstrato, a de se colocar portanto na oposição da vontade geral em si e individual para si. Tal realização consiste, em seguida, por meio da abolição daquela oposição, negação da negação, em dar-se, como negatividade que a si se aplica, a determinação de vontade na sua existência empírica de tal sorte que ela seja vontade livre não apenas em si mas para si. A personalidade que no direito abstrato é apenas atributo da liberdade passa agora a ser o seu objeto, e assim a subjetividade infinita para si da liberdade constitui o princípio do ponto de vista moral subjetivo.

Nota – Se, olhando para trás, considerarmos mais de perto os momentos através dos quais o conceito de liberdade progrediu desde a sua especificação abstrata até aquela em que constitui relação de si a si e, portanto, a uma autodeterminação da subjetividade –, verificaremos que tais determinações são, na propriedade, o “meu” abstrato e encarnado por isso numa coisa exterior, no contrato, o “meu” mediatizado pela vontade e que se torna comum, e que, na injustiça, a vontade da esfera do direito, o seu ser em si abstrato ou imediateidade, é afirmado como contingente pela vontade individual, ela mesma contingente. Do ponto de vista moral, subjetivo,

esta especificação abstrata é de tal modo ultrapassada que aquela contingência, como refletida sobre si e idêntica a si, passa a ser a contingência infinita que existe na intrinsecidade da vontade: é a sua subjetividade.

A Moralidade Subjetiva

105 – O ponto de vista moral é o da vontade no momento em que deixa de ser infinita em si para o ser para si (cf. § antecedente). É este regresso da vontade a si bem como a sua identidade que existe para si em face da existência em si imediata e das determinações específicas que neste nível se desenvolvem que definem a pessoa como sujeito.

106 – A subjetividade constitui agora a determinação específica do conceito. Diferente que é do conceito enquanto tal, da vontade em si, ou, noutros termos, como vontade do sujeito, como vontade do indivíduo que, sendo para si, é algo que existe (e implica também um caráter imediato), assim a subjetividade dá a existência do conceito. Um plano superior é definido para a liberdade. Aquela parte da existência em que o elemento real se junta agora à idéia é a subjetividade da vontade: só na vontade como subjetiva é que a liberdade ou vontade em si pode ser real em ato.

Nota – A segunda esfera, ou moralidade subjetiva, representa, pois, no seu conjunto, o lado real do conceito da liberdade. Aqui, o progresso consiste em ultrapas-

sar a vontade que só existe para si e que começa por só em si ser idêntica com a essência da vontade universal. Suprimindo esta diferença que a mergulha na sua particularidade, a vontade torna-se para si idêntica à vontade que existe em si. Tal movimento constitui uma organização deste novo domínio da liberdade, onde a subjetividade, inicialmente abstrata ou distinta do conceito, se lhe torna adequada e onde a idéia encontra a sua verdadeira realização, pois a vontade subjetiva alcança determinações que também são objetivas e portanto verdadeiramente concretas.

107 – A autodeterminação da vontade é também um momento do conceito e a subjetividade não é apenas o que ele tem de existência mas é ainda a definição própria (cf. § 104º). Definida como subjetiva, livre de si, a vontade começa por ser um conceito que carece de uma existência para ser também idéia. Daqui se conclui que o ponto de vista moral assumirá a forma de direito da vontade subjetiva. Segundo este direito, a vontade só reconhece o que é seu e só existe naquilo em que se encontra como subjetiva.

Nota – Do ponto de vista moral, considerado no parágrafo anterior, o progresso pode aqui exprimir-se como uma evolução do direito da vontade subjetiva ou da modalidade da sua existência, e, graças a ela, o que reconhece como seu no objeto determina-se progressivamente como seu verdadeiro conceito, como objetivo no sentido em que esta palavra designa universalidade.

108 – A vontade subjetiva, como sendo imediatamente para si e distinta do em si, é pois abstrata, limita-

da e formal. E a subjetividade não só é formal mas ainda, como delimitação indefinida da vontade, é o elemento formal por excelência da vontade. Porque nesta primeira aparição no plano da vontade individual este formalismo ainda não se afirma como idêntico ao conceito de vontade, o ponto de vista moral é um ponto de vista relativo, o do dever ou da exigência. E como a diferença específica da subjetividade implica também um caráter que a opõe à objetividade como existência exterior inter-vém aqui o ponto de vista da consciência imediata (§ 8º) ou, em geral, o ponto de vista da especificidade, da finitude e do fenomenismo da vontade.

Nota – O que é moral não se define, antes de tudo, como o oposto do que é imoral, nem o direito como o que imediatamente se opõe ao injusto, mas todo o domínio do moral e também do imoral se funda na subjetividade da vontade.

109 – De acordo com a sua definição geral, este elemento formal contém a oposição do subjetivo e do objetivo e a correspondente atividade (§ 8º). Contém esta os seguintes momentos: a existência empírica e a especificação são idênticas no conceito (§ 104º) e é então que a vontade, como subjetiva, é ela mesma conceito, pois estes dois termos são, primeiro, distintos, depois afirmados cada um para si e, por fim, apresentam-se como idênticos.

Na vontade que se determina a si mesma, a determinação específica é:

a) Um conteúdo que a si mesma se dá, na medida em que por si mesma se afirma em si, em que é em si mesma particularização de si. Nisto reside a primeira

negação que tem o seu limite formal no fato de ser um dado subjetivo. Tal limite sente-o a vontade como reflexão indefinida em si e é esta que vem a ser:

b) A volição de suprimir tal limite, atividade que traduz o conteúdo do subjetivo no objetivo, numa existência imediata;

c) A pura e simples identidade da vontade consigo mesma através desta oposição é o conteúdo que continua a ser o mesmo, indiferente a essa distinção de forma, o fim.

110 – No terreno moral a liberdade ou identidade da vontade consigo existe para esta vontade (§ 105º), a identidade do conteúdo adquire os caracteres próprios que são os seguintes:

a) Para mim é o conteúdo determinado como meu de modo que, na sua identidade, contém a minha subjetividade para mim, não apenas como meu fim intrínseco, mas também depois de receber a extrínseca objetividade.

111 – *b)* Como conteúdo que é da vontade refletida em si, portanto em si idêntica e universal, possui o conteúdo (embora o possuí-lo se explique por algo de singular que contenha): 1º – a determinação de ser em conformidade com a vontade existente em si ou de ter a objetividade do conceito; 2º – mas isso não passa, na medida em que ainda é formal a vontade subjetiva como existente para si, de uma simples exigência e contém também a possibilidade de não ser em conformidade com o conceito.

112 – *c)* Não desviando a minha subjetividade da realização do meu fim (§ 110º) com isso suprimo, para objetivá-lo, o que nela há de imediato, e assim faço que ela seja a minha subjetividade individual. Ora, a subjetividade que assim me é idêntica é a vontade de outrem (§ 73º). O terreno para a existência da vontade é agora a subjetividade (§ 106º), e a vontade alheia é a estranha realidade que apresento à realização do meu fim. A realização do meu fim tem pois em si esta identidade da minha vontade e da vontade dos outros, possui uma relação positiva com a vontade alheia.

Nota – A objetividade do fim realizado contém em si as três significações ou, melhor, reúne num só os três momentos: 1º – existência exterior imediata (§ 109º); 2º – adequação ao conceito (§ 111º); 3º – subjetividade universal.

A subjetividade que nesta objetividade se mantém é, para o primeiro momento, a de que o fim objetivo é de tal modo meu que nele mantenho o meu caráter próprio (§ 110º); quanto aos outros dois momentos da subjetividade, já coincidiram com os dois respectivos momentos da objetividade (§§ 106º e 107º).

Assim distintas no terreno da moralidade subjetiva, estas determinações só na contradição se unem, e isso constitui o caráter fenomênico e finito desta esfera (§ 108º); o desenvolvimento deste ponto de vista é o destas contradições e respectivas soluções que, nos limites, não podem deixar de ser relativas.

113 – A expressão da vontade como subjetiva ou moral é a ação.

Contém a ação as especificações indicadas:

a) De que eu sou consciente de serem minhas quando passarem a ser exteriores;

b) A relação essencial a um conceito como obrigatório;

c) A ligação com a vontade de outrem.

Nota – Só quando a vontade moral subjetiva se exterioriza é que há ação. A existência que a vontade adquire no direito formal reside numa coisa imediata, é ela mesma imediata e não tem, para si, nenhuma ligação nem com o conceito, que, por ainda não se haver oposto à vontade subjetiva, dela não se distingue, nem com a vontade de outrem; na sua definição fundamental, a lei jurídica é uma interdição (§ 38º). Com o contrato e a justiça começou, é certo, a haver uma relação com a vontade. Mas o acordo que se realiza no contrato assenta no livre-arbítrio, e a relação essencial que se estabelece com a vontade de outrem é, enquanto jurídica, o fato negativo de manter a minha propriedade (como valor) e deixar o outro na posse da sua. É, pelo contrário, o aspecto do crime o único que aqui se deverá considerar, pois promana da vontade subjetiva e devido ao modo como dela recebe a sua existência.

A ação jurídica (*actio*) que não me seja imputável pelo seu conteúdo, o qual se define por prescrições, contém apenas alguns elementos da ação propriamente moral e esses mesmos da maneira mais exterior. A ação moral propriamente dita é um aspecto separado da ação jurídica enquanto tal.

114 – O direito da vontade moral subjetiva contém os três seguintes aspectos:

a) O direito abstrato ou formal da ação: o seu con-

teúdo em geral, tal como é realizado na existência imediata, deve ser meu, deve ter sido projetado pela minha vontade subjetiva;

b) O particular da ação é o seu conteúdo interior: 1º – trata-se da intenção quando o seu caráter universal é determinado para mim, que é o que constitui o valor da ação e aquilo pelo qual ela vale para mim; 2º – trata-se do bem-estar quando o seu conteúdo se apresenta como fim particular do meu ser particular;

c) Este conteúdo como interior que assume a sua universalidade, a sua objetividade em si e para si, é o fim absoluto da vontade, o bem que é acompanhado, no domínio da reflexão, pela oposição da universalidade objetiva, em parte na forma de mal, em parte na forma de certeza moral.

PRIMEIRA SEÇÃO

O Projeto e a Responsabilidade

115 – A finitude da vontade subjetiva na imediateidade da conduta consiste imediatamente no fato de ela supor, para que seja efetiva, um objeto exterior diversamente condicionado. O ato introduz uma alteração nesta existência dada, e a vontade é responsável por aquilo que a realidade alterada contém do predicado abstrato de ser minha.

Nota – Qualquer dado, qualquer estado produzido constituem uma realidade exterior concreta que implica, por conseguinte, uma inumerável quantidade de circuns-

tâncias. Todo o elemento isolado que se apresenta como condição, origem ou causa de uma dessas circunstâncias e que contribui portanto com algo que lhe é próprio pode ser considerado como responsável ou, pelo menos, como tendo a sua parte de responsabilidade. A inteligência formal em presença de uma realidade complexa (a Revolução Francesa, por exemplo) tem a escolher entre um número indefinível de circunstâncias às quais poderá imputar a responsabilidade do acontecimento.

116 – Não é, sem dúvida, por um ato meu que coisas de que eu seja proprietário e que como exteriores se acham em diversas relações e ações recíprocas causam dano a alguém (e isto também pode acontecer a mim como ser corpóreo ou ser vivente). Todavia, tal dano me é imputável de algum modo porque as coisas que são absolutamente minhas também estão, de acordo com a sua própria natureza, mais ou menos submetidas à minha soberania e à minha vigilância.

117 – A vontade atuante no seu fim encontra, na medida em que o orienta para uma existência dada, a representação das circunstâncias. Como, porém, em virtude do que está pressuposto no § 115º, ela é finita, acontece que a realização exterior é para ela contingente e pode conter algo que não seja a sua representação. Tem, por isso, a vontade o direito de só reconhecer como ação sua aquilo que ela se representou e de, portanto, só se considerar responsável por aquilo que sabe pertencer às condições em que atuou, por aquilo que estava nos seus propósitos. O que apenas lhe pode ser imputado como erro da vontade constitui o direito de exame.

118 – Transportada para a existência exterior, a ação que se desenvolve em todos os seus aspectos segundo as suas relações com a necessidade exterior tem resultados diversos. Tais resultados, como produtos de que a ação é a alma, são seus, pertencem à ação, mas esta, ao mesmo tempo, como fim projetado na extrinsecidade, fica entregue às forças exteriores que lhe acrescentam algo de muito diferente daquilo que ela é para si e a desenvolvem em resultados longínquos e estranhos. Também aqui a vontade possui o direito de só perfilhar os primeiros resultados, pois só esses estavam nos seus propósitos.

Nota – É difícil distinguir o que constitui resultado necessário e resultado contingente pois, no domínio do finito, a necessidade intrínseca tem na existência a forma da necessidade extrínseca, de relações recíprocas entre coisas singulares que, como independentes, se encontram sempre indiferentes e alheias umas às outras. O princípio “na ação não se deve ter em conta as consequências” e aquele outro “julgar as ações pelos resultados e aceitá-los como medida do que é justo e bom” são princípios que pertencem ao intelecto abstrato. Os resultados, como manifestações imanentes da ação, apenas se limitam a exprimi-la e nada são de diferente dela. A ação não pode, por isso, nem renegá-los nem desdenhá-los. Mas o que se faz é, inversamente, considerar o que na ação intervém exteriormente e por acaso se lhe acrescenta sem que nada tenha a ver com a natureza dela. O desenvolvimento da contradição contida na necessidade do finito é precisamente o que, na existência, constitui a transformação da necessidade. Agir é, portanto, deste ponto de vista, entregar-se a esta lei.

É isso que permite explicar que só ao criminoso aproveite ter a sua ação conseqüências atenuadas e que sobre o crime recaia ter tido todas as suas conseqüências tal como uma boa ação deve suportar ter encontrado poucos ou nenhum resultado. A consciência de si heróica (como nas tragédias antigas: Édipo, etc.) não se elevou ainda da pura simplicidade à reflexão sobre a diferença entre os fatos e a ação, entre os dados exteriores e o propósito consciente das circunstâncias, menos ainda à distinção dos resultados, e aceita a responsabilidade da totalidade do ato.

SEGUNDA SEÇÃO

A Intenção e o Bem-Estar

119 – A existência exterior da ação é um conjunto complexo que indefinidamente se pode dividir em minúcias e a ação ser então considerada como referente a uma só dessas minúcias. Mas a verdade do individual é o universal e a determinação da ação é, para si, um conteúdo que não se isola da particularidade do exterior mas em si mesmo absorve o conjunto diversificado. O projeto, promanado como é de um ser pensante, não contém apenas uma minúcia mas, essencialmente, este aspecto universal: a intenção.

Nota – A intenção¹ encerra etimologicamente a idéia de uma abstração: é, por um lado, universal quanto à forma mas, por outro lado, extrai do fato concreto um aspecto isolado. O esforço de justificar pela intenção

corresponde a isolar um aspecto particular que depois se afirma como essência subjetiva da ação. O juízo de uma ação como fato exterior, e sem determinar ainda o seu caráter justo ou injusto, atribui-lhe um predicado universal ao dizer que se trata de um incêndio, de uma morte, etc. A determinação segmentária da realidade exterior apresenta a natureza dela como uma justaposição extrínseca; a realidade começa por ser atingida apenas num ponto particular (assim, o fato de um incêndio que se limita a um local da floresta, o que constitui uma enunciação de fato e não um juízo), mas a natureza universal deste ponto implica a extensão do fenômeno. No que é evidente, o universal existe imediatamente como órgão, e nele está presente o universal como tal e não como parte. No assassinio, não é apenas um pedaço de carne, algo de singular, que é lesado, mas, com ele, a própria vida. Enquanto a reflexão subjetiva, desconhecendo a natureza do individual e do geral, se perde no labirinto das particularidades e de seus resultados, a natureza do finito contém esta separação dos contingentes. Nestas considerações se fundamenta a descoberta do *dolus indirectus*.

120 – O direito da intenção significa que a qualidade universal da ação não reside apenas em si mas é conhecida do agente, isto é, encontra-se já na vontade subjetiva: inversamente, mas pela mesma razão, o direito objetivo da ação (que assim se lhe pode chamar) significa que ela pode afirmar-se conhecida e querida pelo sujeito como ser pensante.

Nota – Este direito ao discernimento implica a irresponsabilidade total ou limitada que nas suas ações têm

as crianças, os imbecis e os alienados. Assim como as ações, de acordo com a sua existência exterior, em si encerram conseqüências contingentes, assim a existência subjetiva contém uma indeterminação que depende do poder e força da consciência de si e da sabedoria. Esta indeterminação, no entanto, só pode ser considerada nos casos de loucura, de imbecilidade ou de pouca idade, pois só esses bem definidos estados existem que suprimam o caráter do pensamento e de liberdade e que permitam não tratar o agente com a honra de que é um pensamento e uma vontade.

121 – A qualidade universal da ação é em geral a recondução do seu conteúdo diversificado à forma simples do universal. Mas o sujeito, como refletido em si mesmo, é algo de particular em face da particularidade objetiva. Há, então, um conteúdo particular próprio que é o fim e a alma determinante da ação. Quando este elemento da singularidade do agente está contido e realizado na ação, encontramos-nos perante a determinação mais concreta da liberdade subjetiva, que é o direito do sujeito encontrar na ação a sua satisfação.

122 – Por este elemento de singularidade, oferece a ação um valor subjetivo que tem um interesse para mim. Em face do fim que, pelo seu conteúdo, é a intenção, a realidade imediata da ação é degradada à função de meio; e quando esse fim é algo de finito vê-se, por sua vez, degradado à função de meio por uma intenção que chega mais longe, e assim sucessivamente até o infinito.

123 – Aquilo de que aqui se dispõe para constituir o conteúdo destes fins é:

a) Apenas a atividade formal: o sujeito refere a sua atividade ao que vai considerar como seu fim e como tal o favorecer, pois os homens não aplicam a sua atividade senão naquilo que lhes interessa como seu;

b) Mas esta liberdade ainda abstrata e formal da subjetividade só no ser subjetivo natural tem um conteúdo definido: carências, tendências, paixões, opiniões, fantasias, etc. Satisfazer este conteúdo é alcançar o bem-estar ou felicidade em suas determinações particulares e na sua universalidade: é esse o fim da existência finita em geral.

Nota – Isto é, porém, o ponto de vista do relativo (§ 108º), no qual o sujeito se determina naquilo que o distingue, e vale, portanto, como particular: é o lugar onde surge o conteúdo da vontade natural (§ 11º). Mas esse conteúdo não aparece aqui na sua forma imediata e antes, como próprio da vontade que em si mesmo reflete, ergue-se à dignidade de fim universal, de bem-estar ou felicidade (*Enciclopédia*, §§ 395º ss.). É o ponto de vista do pensamento que ainda não apreende a vontade na sua liberdade mas que reflete sobre o seu conteúdo natural e dado. Por exemplo, o do tempo de Cresos e Sólon.

124 – Porque a satisfação subjetiva do próprio indivíduo (incluindo o apreciar-se a si mesmo na honra e na glória) está também abrangida nos fins que são válidos em si e para si, a isso acrescentou o intelecto abstrato a vã afirmação de que só tais fins são dignos e de que os fins subjetivos e os objetivos se excluem. Tal convicção torna-se um malefício quando chega ao ponto de considerar a satisfação subjetiva, só porque existe (o que

sempre acontece em qualquer obra que se completa), com o fim essencial do agente e o fim objetivo como o meio que apenas serviu para isso. O que é a série das suas ações é o que será o sujeito. Se elas constituem uma série de produções sem valor, também não terá valor a subjetividade do querer. Se, pelo contrário, for de natureza substancial a série dos seus atos, também o será a vontade do indivíduo.

Nota – O direito da particularidade do sujeito em ver-se satisfeita, ou, o que é o mesmo, o direito da liberdade subjetiva, constitui o ponto crítico e central na diferença entre a Antiguidade e os tempos modernos. Este direito na sua infinitude é expresso pelo cristianismo e torna-se o princípio universal real de uma nova forma do mundo. Entre as formas que lhe são mais próximas estão o amor, o romantismo, a felicidade eterna do indivíduo, etc., e, em seguida, a moralidade subjetiva e a certeza moral e bem assim aquelas outras formas que lhe são conseqüentes como princípios da sociedade civil e como elementos da constituição política ou que em geral se manifestam na história, singularmente na história da arte, das ciências e da filosofia. Ora, este princípio da particularidade é, decerto, um momento da oposição e, de início, pelo menos tão idêntico como diferente do universal. Mas a reflexão abstrata agarra este momento na sua diferença e na sua oposição ao universal e produz então aquela crença de que a moralidade só se mantém num rude combate contra a satisfação própria. É a exigência de “cumprir, mas com aversão, o que o dever ordena”.

Também foi produzida pelo intelecto abstrato aquela visão da história que, para diminuir e degradar os gran-

des feitos e os grandes indivíduos, transforma em fim principal e eficaz motivo das ações as paixões e tendências que, por ricochete, se viram satisfeitas na atividade substancial, como a glória, a honra e outras conseqüências, em geral o aspecto subjetivo que o intelecto teve o cuidado de previamente decretar como mau. Afirma ele que se as grandes ações e a atividade que consiste numa série de grandes ações trouxeram algo de grande ao mundo mas delas resultou, para o indivíduo atuante, o poder, a honra e a glória, o que há de grande não pertence ao indivíduo mas apenas ao aspecto particular e exterior que para ele resultou. Uma vez que este aspecto particular foi uma conseqüência, deve também ter sido o fim que se pretendeu alcançar e, até, o único fim. Uma reflexão deste naipe não vai além do que há de subjetivo nas grandes individualidades, pois só aí ela pode se manter, esquecendo, nessa vaidade que assim inventou, a base substancial. Para os olhos dos “criados de quarto psicológicos” não há heróis, não porque estes não o sejam, mas porque aqueles é que não são mais do que criados de quarto. (*Fenomenologia do espírito*, p. 616).

125 – Refletido em si e infinito, tem o subjetivo, ao mesmo tempo que um conteúdo particular de bem-estar, uma relação com o universal, com a vontade em si existente. Tal momento, que começa por se situar num plano particular, é o bem-estar que se alarga a outros, a todos, segundo uma definição completa mas inteiramente vazia. O bem-estar de muitos outros particulares também é, então, fim essencial e direito da subjetividade. Mas se o universal em si e para si, diferente de um tal conteúdo, ainda não se definiu, ainda não existe portan-

to como direito, tais fins do particular poderão ser diferentes dele, umas vezes conformarem-se-lhe, outras vezes não.

126 – De modo nenhum a minha particularidade, bem como a dos outros, poderá ser um direito se eu não for um ser livre. Não pode portanto afirmar-se ela na contradição desta base substancial que é a sua, e não há intenção que, por mais orientada que esteja para o meu bem-estar ou para o dos outros – caso que em particular se chama uma intenção moral –, possa justificar uma ação contra o direito.

Nota – Uma das piores máximas do nosso tempo é de se querer que, em nome das chamadas boas intenções, nos interessemos por ações que são contrárias ao direito, bem como a de se nos representarem sujeitos maus que são dotados de um bom coração que deseja o seu próprio bem e, em caso de malogro, o bem dos outros. Data tal concepção daquele período pré-kantiano em que dominava o sentimentalismo e constitui ela a essência de, por exemplo, célebres obras dramáticas muito comoventes. Foi esta doutrina repisada e exagerada de tal modo que o entusiasmo íntimo e a sentimentalidade, quer dizer, a forma da subjetividade como tal, se transformaram em critério do que é justo, razoável e superior, até o ponto de se considerarem como justos, racionais e requintados os crimes e pensamentos das imaginações mais reles e vazias e as opiniões mais loucas, só porque tinham origem no sentimento e no entusiasmo (ver, para maior desenvolvimento, o § 140º). Muitas reservas são, aliás, necessárias quanto ao ponto de vista de que são aqui considerados o direito e o bem-

estar, que é o ponto de vista do direito formal e do bem particular do indivíduo. Aquilo que se designa por interesse geral e bem do Estado, isto é, o direito do Espírito concreto real, constitui um domínio completamente diferente: nele o direito formal está tão subordinado como o bem particular e a felicidade do indivíduo. Já anteriormente notamos (§ 20º) o freqüente engano da abstração em reivindicar o bem privado e o direito privado como existentes em si e para si perante a universalidade do Estado.

127 – A particularidade dos interesses da vontade natural, condensada na sua simples totalidade, é o ser pessoal como vida. Possui esta, no período supremo e no conflito com a propriedade jurídica de outrem, um direito que pode fazer valer (não como concessão graciosa mas como direito) na medida em que há, de um lado, uma violação infinita do ser e portanto uma ausência total de direito e, de outro, apenas a violação limitada da liberdade. É assim que são ao mesmo tempo reconhecidos o direito como tal e a capacidade jurídica de quem é lesado na sua propriedade.

Nota – É do direito daquela violação, do direito da miséria que provém o benefício da imunidade que o devedor recebe sobre a sua fortuna, isto é, sobre a propriedade do credor; não se lhe tiram os instrumentos de trabalho nem os meios de cultivo considerados necessários, tendo em conta a sua situação social, para a sua manutenção.

128 – A miséria revela a finitude e, portanto, a contingência do direito assim como do bem-estar. Noutros

termos: a existência de uma pessoa particular e o domínio da vontade particular sem a universalidade do direito não são necessários. É agora afirmada a parcialidade e idealidade que lhes é própria, depois de no conceito já ter sido determinada nelas mesmas. Já o direito definiu (§ 106º) a sua existência como vontade particular, e a subjetividade, no conjunto da sua particularidade, é ela mesma a existência da liberdade (§ 127º). E ela é, ao mesmo tempo, como relação infinita da vontade a si, o universal da liberdade. Integrados em sua verdade, em sua identidade, embora de início com uma ligação relativa, os dois momentos são o Bem, como universal realizado definido em si e para si, e a certeza moral, como subjetividade infinita que possui um conhecimento interior e que define o seu conteúdo no interior de si mesmo.

TERCEIRA SEÇÃO

O Bem e a Certeza Moral

129 – O Bem é a Idéia como unidade do conceito da vontade e da vontade particular – nela o direito abstrato assim como o bem-estar, a subjetividade do saber e a contingência da existência exterior são ultrapassados como independentes para si mas mantendo-se e continuando, ao mesmo tempo, em sua essência –, é a liberdade realizada, o fim final absoluto do mundo.

130 – Nesta idéia, nenhum valor para si tem o bem-estar como existência da vontade particular: só o possui como bem-estar universal em si, isto é, segundo a liber-

dade. O bem-estar não é um bem sem o direito. Do mesmo modo, o direito não é o Bem sem utilidade (ao *fiat justitia* não deve seguir-se o *pereat mundus*).

Por isso o Bem, que é necessidade de se realizar por intermédio da vontade particular e, ao mesmo tempo, substância desta vontade, tem o direito absoluto em face do direito abstrato da propriedade e dos fins particulares do bem-estar. Cada momento destes, separado do Bem, só tem valor quando lhe é conforme e subordinado.

131 – Também para a vontade subjetiva o Bem é o essencial e não tem ela valor nem dignidade se não lhe estiver conforme em suas intenções e apreciações. Porque aqui o Bem ainda se encontra na forma de idéia abstrata, ainda nele não está integrada a vontade subjetiva nem ainda lhe é adequada, encontra-se em relação extrínseca com o Bem. Tal relação consiste em dever o Bem ser para ela o substancial, no sentido de o fazer seu fim e como tal o realizar; só dela, que assim o introduz na realidade, recebe o Bem a mediação.

132 – No seguinte consiste o direito da vontade subjetiva: que o que ela reconheça como válido por ela seja considerado como bom. É por isso que as suas ações, como fins que ela introduz na objetividade exterior, não lhe devem ser imputadas como justas e injustas, boas e más, legais e ilegais, senão segundo o conhecimento que ela tem do valor destas ações nesta objetividade.

Nota – O Bem é, em geral, a essência da vontade em sua subjetividade e sua universalidade, a vontade em sua verdade. Por conseguinte, só é plenamente no pensamento e por ele.

A afirmação de que o homem não pode conhecer o Bem, de que só o encontra em sua aparência, de que o pensamento é o contrário da boa-vontade, tais afirmações recusam ao espírito qualquer valor intelectual ou moral. O direito de nada reconhecer do que eu não considero como racional é o mais elevado direito do sujeito; em resultado, porém, daquela maneira subjetiva de o determinar, esse direito é, ao mesmo tempo, formal, e em face do primeiro se mantém o direito do racional, pois o racional é o objetivo visto do lado do sujeito.

Em virtude da sua definição normal, o que eu considero como racional é tão capaz de ser verdadeiro como de não passar de uma simples probabilidade ou de um erro. Que o indivíduo alcance uma justa apreciação é coisa que depende da sua formação subjetiva particular segundo o ponto de vista próprio deste domínio, que é ainda o ponto de vista da moral subjetiva. Bem poderei impor-me a obrigação, e considerá-la também como um direito subjetivo, de apreciar os bons motivos de um dever, de estar convicto dele e até de o conhecer em seu conceito e natureza. Mas nenhum prejuízo traz ao direito da objetividade o que exijo para satisfação das minhas convicções sobre o bem, o lícito ou o ilícito de uma ação e, portanto, da sua imputabilidade. Este direito de examinar o bem é muito diferente do direito de examinar uma ação como tal (§ 117^o). Deste ponto de vista, o direito da objetividade adquire a forma seguinte: como é uma modificação que tem de existir no mundo real, e também pretende portanto ser nele reconhecida, a ação há de estar necessariamente conforme com os valores deste mundo real. Quem nesta realidade quer

introduzir a sua ação, no mesmo passo se submete às leis dela e reconhece os direitos da objetividade. Do mesmo modo, no Estado como objetividade do princípio da razão, a decisão jurídica de responsabilidade não pode limitar-se ao que se considera conforme à sua razão própria, à apreciação subjetiva do justo e injusto, do bem e do mal ou às exigências que se levantam para satisfazer a sua opinião. No terreno da objetividade, o direito de apreciação tanto vale para o lícito como para o ilícito, tais como se apresentam no direito em vigor, e reduz-se ao sentido mais estreito da palavra: conhecimento como fato de ser informado acerca do que é lícito e, por conseguinte, obrigatório. Com a publicação das leis e a vigência dos costumes, o Estado tira ao direito de exame o aspecto formal e a contingência que para o sujeito o direito ainda conserva ao nível em que nos encontramos.

Do direito que o sujeito tem de conhecer a ação em sua determinação de boa ou má, de legal ou ilegal, é conseqüente a diminuição ou a supressão da responsabilidade para as crianças, os imbecis e os loucos. Mas não há uma definição rigorosa na determinação destes estados e da correspondente responsabilidade. Todavia, a cegueira momentânea, a excitação apaixonada, a embriaguez e tudo o que se chama a força dos impulsos sensíveis (com exceção do que fundamente o direito da miséria – § 127^o) não podem ser considerados como motivos quando se imputa e qualifica um crime e o grau de culpabilidade, e olhar tais circunstâncias como supressoras da culpa do criminoso é ofender o seu direito e a sua honra de homem (cf. §§ 100^o e 119^o), pois o que precisamente constitui a sua natureza é a capacidade de univer-

salidade e não o ser abstrato, instantâneo, separado do saber. Assim como o incendiário não ateou fogo apenas ao pedaço de madeira que fez arder e atingiu a totalidade a que ele pertence, a casa, assim, como sujeito, ele não é apenas o ponto isolado desse momento ou a isolada sensação do ardor da vingança. Se tal acontecesse, o incendiário não passaria de um animal que, por causa da sua ferocidade ou da incerteza dos acessos de raiva a que é sujeito, só precisaria ser abatido. Dizer que o criminoso, no momento do crime, deve ter claramente representado o seu caráter injusto e culpado, para que tal ação lhe possa ser imputada como crime, constitui uma exigência que parece salvaguardar o direito da sua objetividade mas que nega, na realidade, a sua imanente natureza, inteligente. Não precisa esta, para ser presente, ter a forma da representação clara da psicologia wolfiana, e só no delírio ela se altera até o ponto de se separar das percepções e atos particulares. O terreno em que tais circunstâncias poderão ser consideradas a fim de atenuar a pena não é o do direito, mas o da graça.

133 – Para com o sujeito particular, oferece o Bem a relação de constituir o essencial da sua vontade, que nele encontra uma pura e simples obrigação. Na medida em que a singularidade é diferente do bem e permanece na vontade subjetiva, o Bem apenas possui o caráter de essência abstrata universal do dever e, por força de tal determinação, o dever tem de ser cumprido pelo dever.

134 – Como a ação exige para si um conteúdo particular e um fim definido, e como a abstração nada de semelhante comporta, surge a questão: o que é o dever?

Para responder, dispomos apenas de dois princípios: agir em conformidade com o direito e preocupar-nos com o Bem-estar que é, simultaneamente, bem-estar individual e bem-estar na sua determinação universal, a utilidade de todos (§ 119º).

135 – No entanto, estas duas determinações não estão implicadas na mesma determinação do dever; mas, como ambas estão condicionadas e limitadas, são elas que conduzem à esfera superior da incondicionalidade do dever. E na medida em que o próprio dever constitui, como consciência de si, a essência e o universal desta esfera, essência que, fechada em si, só a si refere, apenas contém ele a universalidade abstrata. É identidade sem conteúdo ou positividade abstrata; define-se por ausência de determinação.

Nota – Tão essencial é acentuar a determinação pura da vontade por si, sem condição, como raiz do dever, como é, por conseguinte, verdade dizer que o reconhecimento da vontade teve de esperar pela filosofia kantiana para obter um sólido fundamento do ponto de partida (§ 133º); a afirmação do ponto de vista simplesmente moral que não se transforma em conceito de moralidade objetiva reduz aquele progresso a um vão formalismo e a ciência moral a uma retórica sobre o dever pelo dever. Deste ponto de vista, não é possível nenhuma doutrina imanente do dever. Poder-se-á decerto recorrer a uma matéria exterior e assim chegar a deveres particulares, mas desta definição do dever como ausência de contradição ou como acordo formal consigo – que não é mais do que a afirmação da indeterminação abstrata – não se pode passar à definição dos deveres particulares, e

quando um conteúdo particular de comportamento chega a ser considerado, aquele princípio não oferece o critério para saber se se trata ou não de um dever. Pelo contrário, permite ele justificar todo o comportamento injusto ou imoral. A mais rigorosa fórmula kantiana, a da capacidade de uma ação ser representada como máxima universal, introduz decerto a representação mais concreta de uma situação de fato mas não tem para si nenhum princípio novo, outro que não seja aquela ausência de contradição e a identidade formal. Que nenhuma propriedade existe é proposição que não tem para si mais contradição do que a de que este povo, esta família, etc., não existem ou a de que nenhum homem vive. Se, por outro lado, se afirmar e supuser que a propriedade e a vida humana devem ser respeitadas, então será uma contradição efetuar um assassinio ou um roubo. Uma contradição só pode dar-se com alguma coisa, quer dizer, com um conteúdo antecipadamente estabelecido como princípio rigoroso. Só para com esse princípio a ação está em concordância ou em contradição. Ora, estabelecer que o dever apenas se apresenta como dever e não em vista de um conteúdo, a identidade formal, isso corresponde precisamente a eliminar todo o conteúdo e toda a determinação.

Desenvolvi, na *Fenomenologia do espírito*, as outras antinomias e formas do dever eterno em que o ponto de vista puramente moral da relação se perde sem as resolver nem elevar-se acima do dever-ser (cf. *Enciclopédia*, § 240^o).

136 – Dada a estrutura abstrata do Bem, outro momento da Idéia, a particularidade em geral cai na sub-

jetividade absoluta que, neste nível da universalidade refletida em si, é a certeza interior de si: o que afirma o particular, o que determina e decide a certeza moral.

137 – A verdadeira certeza moral é a disposição de querer aquilo que é bom em si e para si. Tem ela, portanto, princípios firmes e para ela são as determinações objetivas para si e os deveres. Se for diferente do seu conteúdo, que é a sua verdade, não será ela mais do que o aspecto formal da atividade da vontade que, enquanto tal, não possui conteúdo próprio. Mas só no plano da moralidade objetiva se produz o sistema objetivo daqueles princípios ou deveres e a união do saber objetivo consigo mesmo. É portanto aí, no plano formal da moralidade subjetiva, que a certeza moral existe sem aquele conteúdo objetivo, que é para si a certeza formal infinita de si e ao mesmo tempo a certeza de tal sujeito.

Nota – A certeza moral exprime que se justifica absolutamente que o sentimento de si saiba em si mesmo e por si mesmo o que são o direito e o dever, nada reconheça senão o que sabe ser o bem e que tal sentimento é ao mesmo tempo a afirmação de que o que sabe e assim quer é, na verdade, direito e dever. Como unidade entre o saber subjetivo e o que é bom em si e para si, a certeza moral é uma coisa sagrada e que só criminosamente se poderá atacar. Não se pode porém reconhecer se a consciência de um determinado indivíduo está conforme com essa idéia de certeza moral, se o que ele considera e afirma como bem o é efetivamente. O que o direito e o dever em si e para si são é o elemento racional das determinações da vontade que, por sua essência, não pode residir nem na propriedade particular de um

indivíduo nem na forma do sentimento ou de qualquer outro saber particular e, por isso, sensível, mas dependente das determinações universais do pensamento, quer dizer, apresenta-se na forma de leis e de princípios. A certeza moral está pois sujeita a este juízo: é ela verdadeira ou não?, e a sua referência ao seu eu próprio opõe-se ao que ela pretende ser: regra de um comportamento racional universalmente válido em si e para si. O Estado não pode, pois, reconhecer a certeza moral em sua forma particular, isto é, como saber subjetivo, tal como não possuem valor, na ciência, a opinião subjetiva, a segurança e a invocação de uma opinião subjetiva. O que não está cindido na consciência subjetiva é portanto cindível e é a subjetividade determinante do saber e do querer que pode cindir-se do verdadeiro conteúdo, afirmar-se para si e reduzir a outra a uma forma ou aparência. O equívoco quanto à certeza consiste em ela ser admitida na significação da identidade entre o saber e a vontade subjetiva e o bem verdadeiro, e assim se afirmar e ser reconhecida como algo de santo quando, ao mesmo tempo, ela aspira, como simples reflexão subjetiva, à legitimidade que só adquire graças ao seu conteúdo racional, válido em si e para si. Deste modo, a certeza moral formal apenas pertence ao ponto de vista moral subjetivo tal como aqui o diferenciamos da moralidade objetiva. Apenas se mencionou a verdadeira certeza para mostrar o que a diferencia e para evitar um possível mal-entendido, a saber: que se viesse a julgar tratarmos da verdadeira certeza moral quando apenas falamos da formal. Com efeito, ela apenas reside na disposição moral objetiva que só mais adiante viremos a tratar. Quanto à certeza religiosa, não pertence ela a este círculo.

138 – Tal subjetividade, como determinação abstrata de si e pura certeza só de si, também no interior de si dissolve todas as determinações rigorosas do direito, do dever e da existência, pois é o poder judicatório de por si mesma determinar, quanto a um conteúdo, se é bom, e ao mesmo tempo o poder a que o bem, de início apenas representado e tendente a ser, deve a sua realidade.

Nota – A consciência de si, uma vez chegada completamente a esta certeza absoluta em si mesma, aí encontra um saber sobre si perante o qual não se pode manter nenhuma determinação existente e dada. Com figuração geral na história (em Sócrates, nos estoicos, etc.), a tendência, a orientação para a intrinsecidade que leva a em si mesmo procurar e de acordo consigo mesmo determinar e conhecer o que é justo e bom, surge nas épocas em que o que é considerado como tal na realidade e nos costumes já não pode satisfazer uma vontade mais escrupulosa. Quando o mundo existente da liberdade atraçou o seu ideal, a vontade já não se pode encontrar nos deveres em vigência, já não pode reconquistar a harmonia e, perdida na realidade, refugia-se na intrinsecidade ideal. Quando a consciência de si deste modo apreende e obtém o seu direito formal, o que importa é saber como se constitui o conteúdo que ela a si mesma se dá.

139 – Na vaidade de todas as determinações exteriormente válidas e na pura interioridade da vontade, a consciência de si é a possibilidade de aceitar por princípio tanto o universal em si e para si como o livre-arbítrio individual, o que constitui o predomínio do particular sobre o universal e a realização dele na prática. É por conseguinte a possibilidade de ser má.

Nota – Como subjetividade formal, a certeza moral não é senão isto: encontra-se a todo o momento prestes a cair no mal. É na certeza que para si existe, conhece e decide que reside a raiz comum à moralidade e ao mal.

No mistério está a origem do mal, quer dizer, no caráter especulativo que necessariamente impõe à liberdade de sair da vontade natural e opor-se-lhe como interior. É como contradição de si mesma que a vontade natural alcança a existência, e, irreconciliável nessa posição, esta particularidade da vontade continuamente se determina a si mesma como mal. Com efeito, a particularidade só existe como algo que é um desdobramento: aqui, oposição da natureza contra a intrinsecidade da vontade que, nesta oposição, apenas é um “para si” relativo e formal e apenas pode adquirir o seu conteúdo nas determinações da vontade natural, do desejo, do instinto, das tendências, etc. De tais desejos, instintos, etc., diz-se então que podem ser bons ou maus. Depois, quando a vontade os toma por princípios da determinação do seu conteúdo com o caráter de contingência que, como naturais, possuem, e quando lhes acrescenta a forma de particularidade que neste nível ela tem, a vontade surge oposta ao universal como objetividade interior, como Bem.

Entra este em cena, e logo a reflexão da vontade e a consciência descobrem, como extremo oposto da objetividade imediata, o natural simples, e é então que esta interioridade da vontade é má. Por conseguinte, o homem é mau em si ou por natureza e, ao mesmo tempo, por reflexão em si mesmo, ao passo que nem a natureza como tal (quer dizer: a natureza que não recebe a conformação de uma vontade que incide sobre o seu con-

teúdo particular), nem a reflexão sobre si, o conhecimento em geral, são para si o mal.

A este aspecto da necessidade do mal liga-se o mal definido como o que necessariamente não deve ser, isto é, como o que deve ser suprimido, não porque esta fase da dualidade não deva jamais manifestar-se (pois, pelo contrário, é ela que constitui a diferença entre o animal irracional e o homem), mas porque nela não se deve perseverar e porque a particularidade não deve manter-se como essencial perante o universal e antes ultrapassar-se como negativa. Para mais, nesta necessidade do mal, é a subjetividade que, como infinito da reflexão, afirma esta oposição e nela existe; caso nisso se obstinar, isto é, se for má, é para si, comporta-se, portanto, como indivíduo e é ela mesma que é vontade arbitrária e natural. O sujeito individual como tal merece, pois, que se lhe impute a sua maldade.

140 – Quando, numa finalidade, a consciência de si chega a pôr em relevo o aspecto positivo (§ 135^o) que necessariamente lhe pertence, pois aquela finalidade faz parte do projeto de uma ação real concreta, mostra-se com isso capaz de afirmar que foi o dever ou uma pura intenção o que inspirou uma ação. E no entanto o aspecto essencialmente negativo desta ação acha-se na consciência na medida em que ela se reflete em si e é consciência da universalidade da vontade. Poderá tal ação ser proclamada como boa para outros, e temos a hipocrisia, ou para si mesma, e temos o mais alto requinte da subjetividade que se afirma como um absoluto.

Nota – A forma mais requintada do mal, aquela em que o mal se dissimula em bem e inversamente, e em

que a consciência, conhecendo-se como a força disso, se crê absoluta, constitui o grau extremo da subjetividade no ponto de vista moral; é essa a forma que deu ao mal a prosperidade de que goza no nosso tempo graças à filosofia ou, mais rigorosamente, graças a uma frivolidade do pensamento que neste aspecto mascarou um conceito profundo e se arroga o nome de filosofia tal como dá ao mal o nome de bem. Vou, nesta nota, determinar as principais formas desta subjetividade que é hoje moeda corrente:

a) Quanto à hipocrisia, contém ela em si mesma os seguintes momentos:

1 – Conhecimento do verdadeiro universal, ou na simples forma do sentimento ou na de um conhecimento mais rigoroso do direito e do dever;

2 – Como conhecimento comparativo dos dois momentos de modo tal que, para a vontade consciente, é o seu querer particular definido como mau.

Exprimem estes caracteres a ação que é acompanhada de má consciência, mas não ainda a hipocrisia como tal. Tempo houve em que constituiu um problema muito importante o de saber se uma ação só seria má quando efetuada com má consciência, isto é, com a explícita consciência dos elementos que acabamos de expor. Pascal (*4ª Provincial*) extrai muito bem a consequência da solução positiva do problema: “Serão todos condenados, esses semipeccadores que ainda têm algum amor pela virtude. Mas aos francopecadores, pecadores de cima a baixo, sem mistura, completos e totais, não há inferno que os segure: tanto se entregaram ao diabo que acabaram por enganá-lo.”² O direito subjetivo da consciência de si, de conhecer a ação no que a determina em

si quanto ao bem e ao mal, não deverá ser pensado como se colidisse com o direito absoluto da objetividade, como se os dois elementos fossem indiferentes um ao outro e um para o outro contingentes. Tal concepção das suas relações está na origem das antigas disputas sobre a graça eficaz. No aspecto formal, o mal é o que há de mais próprio ao indivíduo, pois é precisamente a sua subjetividade que simplesmente se afirma para si, é, por conseguinte, a sua própria culpa (§ 139^o); no aspecto objetivo, o homem, segundo o seu conceito, existe como ser espiritual e racional, contém em si a característica do universal que se conhece. Não constitui, portanto, um tratamento concorde com a dignidade do seu conceito separar dele a parte do bem e, portanto, a determinação da sua ação má enquanto tal e não lha atribuir como má. O que há de mais indiferente e apenas se limita ao aspecto empírico é saber como foi determinada a consciência daqueles elementos no que os distingue, o grau de clareza ou obscuridade que ela alcançou, se se desenvolveu até um reconhecimento e até que ponto uma ação foi formalmente realizada com má consciência;

b) Mas ser mau e agir com má consciência ainda não é a hipocrisia. Nesta há também a determinação formal da falsidade que começa por afirmar, para outrem, o mal como bem e que exteriormente se apresenta como boa, conscienciosa, cheia de piedade, etc., o que, deste modo, não é mais do que o artifício da mentira para outrem. Depois, pode o maldoso encontrar nas boas razões uma justificação do mal por si mesmo, assim o mascarando em bem. Tal possibilidade reside na subjetividade que, como negatividade abstrata, sabe que dela provêm e lhe estão submetidas todas as determinações;

c) Nesta perversão se pode incluir a forma designada por Probabilismo. Estabelece este como princípio que qualquer ação para a qual a consciência possa apresentar uma única boa razão – seja ela a autoridade de um teólogo e mesmo que conheça outros que se afastam de tal opinião – é permitida e perante ela pode ficar tranqüila a certeza moral.

Há todavia nesta representação algo de correto: é que uma autoridade e uma razão de tal espécie apenas dão uma probabilidade, sem discutirmos se isso basta para a tranqüilidade de consciência. Assim se concede que uma boa razão não vai além disso, que ao lado dela pode haver outras pelo menos tão boas como ela. Neste vestígio de objetividade se reconhece que é uma razão que determina. Mas se a decisão sobre o bem e o mal depende de tão numerosas boas razões e de tantas autoridades, e se tais razões, sendo numerosas, são também opostas, tem de concluir-se que já não é a objetividade da coisa que decide, mas sim a subjetividade, o aspecto pelo qual a preferência e a arbitrariedade são erigidas em juízes soberanos do bem e do mal, enquanto se obliteram a moralidade objetiva e a religião. No entanto, ainda não se exprime como um princípio o fato de a decisão pertencer à subjetividade individual. Pelo contrário, há uma razão que é apresentada como decisiva, e é nisso que o probabilismo constitui uma forma da hipocrisia;

d) O grau imediatamente superior é aquele em que se faz consistir a boa-vontade no fato de a vontade querer o bem; será bastante este querer do bem abstrato e, até, é essa a única exigência para que a ação seja boa. Desde que a ação, como querer determinado, possui um

conteúdo, enquanto o bem em abstrato não determina nada, cabe à subjetividade particular a tarefa de fornecer a esta abstração a sua determinação e o seu cumprimento. Assim como no Probabilismo, para aquele que não seja um sábio Reverendo, é como a autoridade de um teólogo que pode ser operada a absorção de um determinado conteúdo na determinação geral do bem, assim agora cada sujeito vê-se imediatamente entronizado na dignidade que o autoriza a incluir o conteúdo num bem abstrato ou, o que é o mesmo, a operar a absorção de um conteúdo numa categoria universal. Em geral, na ação como concreta, este conteúdo é apenas um aspecto entre outros, e alguns podem até conferir-lhe o predicado de criminosa e má. Mas na ação esta determinação subjetiva do bem é o bem de que eu tenho consciência, a boa intenção (§ 111^o). Surge então uma oposição de definições: segundo algumas a ação é boa, segundo outras, criminosa. Parece que também então surge a questão de saber se a intenção foi verdadeiramente boa. Ora, que o bem seja a intenção real é coisa que não só pode em geral acontecer como ainda sempre tem de acontecer, desde que o princípio de determinação do sujeito seja o bem abstrato. E o que se vê lesado pela boa intenção, numa ação que noutros aspectos se determina como má e criminosa, pode também ser um bem, e parece, portanto, que é preciso perguntarmo-nos qual destes aspectos é essencial. Mas esta questão objetiva não pode ser formulada e, pelo contrário, só a decisão da própria consciência é que constitui a objetividade. Essencial e bom são simplesmente equivalentes; o que um tem de abstrato, também o tem o outro. É bom que do ponto de vista da vontade seja essencial, e o essen-

cial deva, neste aspecto, ser precisamente isso de ser eu a determinar como boa uma ação. Ora, a absorção de qualquer conteúdo no bem imediatamente se produz por si, pois tal bem abstrato, desprovido que é de qualquer conteúdo, reduz-se totalmente ao seguinte: representar algo de positivo em geral – algo que valha de um ponto de vista qualquer e que, pela sua determinação imediata, possa também valer como fim essencial – como, por exemplo: fazer bem aos pobres, cuidar de mim, da minha vida, da minha família, etc. Por conseguinte, assim como o bem é abstrato, assim o mal é a coisa sem conteúdo que da minha subjetividade recebe a sua determinação, e disto se conclui também que o fim moral é odiar e destruir o mal indeterminado. O roubo, a traição, o assassinio, considerados como ações, quer dizer, como realizados em geral por uma vontade subjetiva, imediatamente apresentam o caráter de constituir a satisfação de tal vontade, algo de positivo portanto. Fazer desta ação algo de bom depende apenas do seguinte: pensar este aspecto positivo como intenção minha nessa ação; para a definição da ação como boa, é isso o essencial, pela razão de eu a pensar como o que na minha intenção é bom.

Deste modo se torna possível, em virtude do aspecto positivo do seu conteúdo, transformar em boas intenções e portanto em boas ações atos como os seguintes: roubar para dar aos pobres, desertar do combate por causa do cuidado que se deve à própria vida ou à família porventura pobre, matar por ódio e vingança, quer dizer, para satisfazer o sentimento do seu próprio direito, do direito em geral ou o sentimento da injustiça do outro, da sua injustiça para comigo ou para com terceiros, para

com o mundo ou o povo em geral e assim ver na destruição de um homem maldoso, que tem o mal em si mesmo, pelo menos uma contribuição para que o mal seja eliminado.

A mais superficial cultura é suficiente para descobrir, como o fazem estes sábios teólogos, o aspecto positivo de cada ação e, com ele, uma boa razão e uma boa intenção. Por isso se pôde dizer já que, numa linguagem rigorosa, não se deve falar de homens maus pois não há ninguém que deseje o mal pelo mal, que deseje a pura negatividade enquanto tal, mas sempre se quer algo de positivo, o que, neste ponto de vista, significa algo do bem. Num tal bem abstrato desaparecem todas as diferenças entre o bem e o mal e todos os deveres reais. Assim, querer apenas o bem e ter na ação uma boa intenção antes constitui o mal, se nessa abstração se situa o bem desejado e se, portanto, a determinação dele é abandonada ao livre-arbítrio do sujeito.

É também aqui que se encontra o conhecido princípio: o fim justifica os meios. A primeira vista e em si mesma, esta expressão é trivial e nada significa. E logo se pode acrescentar com segurança que um fim justo sem dúvida justifica os meios, o que não acontece com um fim injusto. Se o fim é justo, também os meios o são: eis uma proposição tautológica, pois um meio é precisamente o que por si nada é e que para ser carece do fim que lhe confere, se é verdadeiramente um meio, a sua determinação e o seu valor. Mas acontece que aquela proposição não tem um sentido formal e se entende por algo de mais preciso, a saber: que para alcançar um fim bom é permitido e obrigatório empregar como meio o que quer que de modo algum é um meio, como lesar o

que é santo e assim fazer de um crime o meio de um fim bom.

Há, decerto, nesta proposição, uma vaga consciência da dialética da positividade como a que atrás observamos nas determinações jurídicas ou morais isoladas e em preceitos gerais também indeterminados, tais como: não matarás, deves cuidar do teu bem-estar e do da tua família. Os tribunais, os soldados têm não só o direito mas também o dever de matar homens, mas só quando rigorosamente estiver determinado em quais circunstâncias e para que espécie de homens isso é permitido e obrigatório. Deste modo, o bem-estar e o da minha família devem ceder o primeiro lugar aos fins mais elevados, e assim passam a constituir meios. Quanto ao que se caracteriza como crime, não podemos ter dele uma noção geral indeterminada e submetida a uma dialética, pois é forçoso possuir já uma definição objetiva perfeita. A tal determinação opõe-se, porém, um fim que, por assim dizer, limparia o crime da natureza que tem, um fim santo, que não é mais do que a opinião subjetiva sobre o que é bom ou melhor. É o mesmo que acontece quando o querer se encerra no bem abstrato, se suprime toda a determinação válida em si e para si do bem e do mal, do justo e do injusto, e ao sentimento, à representação, às preferências individuais se atribui o encargo de fazer essa determinação;

e) Finalmente, a opinião subjetiva é expressamente apresentada como norma do direito e do dever quando se diz que a convicção, ao considerar algo como direito, deve determinar a natureza moral de uma ação. De novo nos aparece aqui o bem que se deseja como desprovido de qualquer conteúdo. O princípio da convicção apenas

afirma, além disso, que é ao sujeito que pertence a abstração de uma ação na categoria do bem. Assim o bem desaparece completamente até a aparência de uma objetividade moral. Tal doutrina liga-se imediatamente àquela pretensa filosofia, tantas vezes citada, que nega a possibilidade de conhecer a verdade (e, ao realizar-se o espírito prático, a sua verdade e a sua racionalidade são imperativos morais). Tal modo de filosofar, que apresenta o conhecimento da verdade como presunçosa vaidade que está para além do círculo do saber que apenas é aparência, tem o dever de também na aparência fazer, do ponto de vista da ação, um princípio e assim situar a moralidade na visão do mundo própria ao indivíduo, na sua particular convicção. A degradação em que assim cai a Filosofia, se começa por aparecer ao mundo como alheio acidente que apenas se opõe a um ocioso palavreado, necessariamente acaba por se transformar numa concepção da moralidade, como parte essencial da filosofia, e é então que o conteúdo de tal concepção surge na realidade e para ela é.

Divulgada esta maneira de ver de que só a convicção é que determina a natureza moral de uma ação, a hipocrisia, de que tanto se falou, já hoje não está em questão. Com efeito, a especificação do mal como hipocrisia funda-se nisto: há certas ações que são em si e para si pecados, vícios, crimes, quem os comete necessariamente os conhece como tais, pois conhece e reconhece os princípios e o comportamento exterior da piedade e da justiça, aquela aparência, precisamente, na qual delas abusa; ou então, considerando o mal em geral, supõe-se ser um dever conhecer o bem e saber distingui-lo do mal. Em qualquer caso, mantinha-se váli-

da a exigência absoluta de o homem não praticar ações viciosas ou criminosas que teriam de lhe ser imputadas, uma vez que é um homem e não um animal. Ora, se se proclama que é o bom coração, a boa intenção, a convicção o que dá valor às ações, então já não há hipocrisia nem o mal em geral, pois o que se faz sabe-se que é feito refletindo sobre a boa intenção e os motivos para fazer algo de bom, e tem de ser bom por estar presente o fator convicção³. Já não há, pois, nem crime nem vício em si e para si, e no lugar do tranqüilo culpado empedernido, puro e “fraco”, aparece a consciência da plena justificação pela intenção. A minha intenção e a minha convicção do bem fazem da ação algo de bom. Poderá ainda pôr-se a questão de apreciar e julgar uma ação mas, seguindo este princípio, apenas ela se poderá pôr quanto à intenção, à convicção e à crença do agente. Não é isto entendido no sentido em que Cristo exige a fé na verdade objetiva de tal modo que quem tiver uma má crença, uma má convicção no conteúdo dela, será objeto do juízo correspondente, portanto mau, mas de acordo com a sua fé (no sentido de fidelidade à crença): de acordo com o homem que se mantém fiel à sua convicção; de acordo com a fidelidade subjetiva formal que só contém o bem.

Neste princípio da convicção, que é ao mesmo tempo definida como subjetiva, deve-se introduzir também o pensamento da possibilidade de um erro, o que implica a suposição de uma lei que existe em si e para si. Mas a lei não age, só o homem real é que age e, segundo o princípio apresentado, o valor dos atos humanos apenas pode depender da medida em que o homem aceita, nas suas convicções, essa lei. Todavia, se as

ações não devem ser julgadas pela lei, nem apreciadas em relação a ela, não se percebe para que é e para que serve a lei. Ficará assim reduzida a letra exterior, a palavra vazia, pois só a minha convicção fará dela uma lei que me obriga e liga. Que tal lei tenha por si a autoridade de Deus, a do Estado, ou a de milênios durante os quais foi o laço que uniu os homens, e a sua atividade e o seu destino, e os mantém na sua existência (autoridade que encerra uma infinidade de convicções individuais), que eu lhe oponha a autoridade da minha convicção pessoal (pois se ela depende da convicção, a sua validade é apenas a de uma autoridade abstrata), tudo isso, que à primeira vista parece um monstruoso orgulho, é apagado pelo princípio que apresenta como regra a convicção subjetiva.

Todavia, se agora, em virtude de uma inseqüência superior trazida pela razão e pela certeza moral que a frívola ciência e a perniciosa sofística não conseguiram expulsar de todo, se admite a possibilidade de um erro, logo o delito é reduzido à sua mais simples expressão, pois o crime e o mal em geral passam a ser um erro. Errar é humano: quem alguma vez não se enganou sobre isto ou aquilo, sobre se ao almoço comeu couves ou batatas, sobre inúmeras coisas mais ou menos importantes? De resto, a distinção sobre o que é e não é importante deixa aqui de interessar, uma vez que tudo depende da subjetividade da convicção e da firmeza com que ela se mantém. Aquela superior inseqüência que, imposta pela natureza das coisas, admite a possibilidade do erro é transformada, pelo sofisma que diz ser a má crença um erro, numa outra inseqüência, a da deslealdade. Logo, esta deverá ser a convicção em que se situa a morali-

dade e o mais alto valor do homem; é declarada, portanto, como o bem supremo, o sagrado, e enquanto não se trata de nada mais do que um erro a minha convicção será algo de desdenhável, de contingente ou, mais propriamente, algo de exterior que pode me acontecer de uma ou outra maneira. Com efeito, algo de desdenhável será a minha convicção se nada de verdadeiro eu puder conhecer. É portanto indiferente aquilo que penso, e o que há no meu pensamento é o bem vazio que atrás vimos, o abstrato do intelecto. Aliás, resulta (cf. última nota) deste princípio de justificação pela convicção a seguinte consequência quanto ao comportamento dos outros para comigo: têm eles todo o direito de se oporem aos meus atos desde que, em sua crença e em sua convicção, os considerarem criminosos – consequência esta que de modo algum eu poderei desfazer e que me degrada do plano de liberdade e honra ao de escravidão e ignorância. Essa é, com efeito, a situação de quem quer que seja objeto da justiça (que em si mesma é a sua) como alheia convicção subjetiva e que, ao exercer-se sobre si, se considera como que tratado por um poder exterior;

f) Finalmente, a mais elevada forma em que esta subjetividade se concebe e completamente se exprime é a espécie designada por “ironia”, segundo a palavra usada por Platão; mas só a palavra se vai buscar a Platão, que a empregava, em conformidade com o método de Sócrates, quando este, numa conversa pessoal, a aplicava em defesa da justiça e da verdade contra a imaginação da consciência inculta ou sofista. Só, porém, tratava ironicamente a consciência individual, não a idéia. A ironia constitui apenas um matiz da conversa entre pessoas. Fora dessa tonalidade pessoal, o movimento essencial

do pensamento é a dialética, e Platão está tão longe de tomar a ironia pelo termo último e pela idéia que, muito ao contrário, depois de deixar pairar o pensamento na opinião puramente subjetiva, o absorvia na substancialidade da idéia⁴. O desígnio último da subjetividade que se apresenta como termo supremo, e que nós ainda teremos de considerar, só pode ser o seguinte: conhecer-se como o que conclui e decide sobre a verdade, o direito e o dever, situação que virtualmente existia em si nas formas precedentes. Consiste ela no seguinte: conhecer sem dúvida a objetividade moral, mas em vez de mergulhar no que ela tem de sério e de agir tomando-a como princípio, esquecendo e renunciando a si, manter pelo contrário a distância da relação com ela e conhecer-se como o que quer e decidir isto ou aquilo e poder também decidir de outro modo. Admitis vós uma lei, efetiva e honestamente, como existente em si e para si, também eu me encontro no plano e nos quadros de tal lei, mas como estou ainda longe dela posso ladeá-la e entendê-la como quiser. O que está em primeiro lugar não é a coisa, mas eu próprio: sou eu o soberano senhor não só da coisa como da lei, dela disponho como entender e, naquele estado de consciência irônico em que deixo afundar-se o que há de mais elevado, só de mim mesmo me ocupo. Isto não é apenas o vazio de todo o conteúdo moral do direito, do dever e das leis (o mal e até o mal universal em si mesmo), mas ainda a forma do vazio subjetivo, que é a de se conhecer a si mesmo como este vazio de todo o conteúdo e nesse conhecer-se tomar consciência de si como um absoluto.

Na *Fenomenologia do espírito* (pp. 605 ss.), em que todo o capítulo “Das Gewissen” pode ser também lido

como o trânsito a um grau mais elevado (aliás definido de outro modo), tratei eu de uma série de questões análogas: até que ponto esta condescendência em si absoluta não representa uma idolatria isolada de si; poderá ela constituir também algo de semelhante a uma comunidade em que o nexa e a substância são a recíproca segurança na boa consciência, nas boas intenções, na alegria de uma pureza mútua e, sobretudo, na esplêndida volúpia deste conhecimento e desta expressão de si mesmo que se cultiva e se preserva; será que as belas almas (é assim que as designam), a nobre subjetividade, ao apagar-se a si mesmas no esvaziar de toda a objetividade e também na irrealidade de si, bem como outras manifestações, será que elas constituem modos de ser aparentados com o grau que aqui estudamos?

Trânsito da Moralidade Subjetiva à Moralidade Objetiva

141 – O Bem, que é a substância universal da liberdade mas ainda uma forma abstrata, apela para determinações e para um princípio de tais determinações que lhe seja idêntico, ao passo que, reciprocamente, a consciência moral, que é princípio de determinação mas apenas abstrato, apela para a universalidade e para a objetividade. Estes dois termos, cada um deles por si elevado à totalidade, revelam-se como indefinidos e devem ser determinados. Ora, a integração destas duas totalidades relativas na identidade absoluta está já em si mesma efetuada precisamente quando a certeza subjetiva de si, ao desvanecer-se no vazio, se torna idêntica à universalidade abstrata do Bem. A identidade, agora concreta, do

bem e da vontade subjetiva, a sua verdade, é a moralidade objetiva.

Nota – É a lógica que nos revela a minúcia deste trânsito. Apenas diremos aqui que a natureza do limitado e do finito (tais como são o Bem abstrato, apenas virtual, e a subjetividade abstrata, apenas virtualmente boa) tem em si mesma o seu oposto: para o Bem, a sua manifestação real e em ato, para a subjetividade, que é o elemento da manifestação real em ato, o Bem; mas, ambos unilaterais, ainda não estão explicitados como o que são em si. Esta explicitação alcançam-na na sua negatividade, quer dizer, nisso de cada um deles, em sua parcialidade, que é a de não dever ter nele o que é em si (o Bem sem a subjetividade e a determinação, por um lado, e, por outro lado, o determinante ou a subjetividade sem a existência em si), se constituir em totalidade para si, se suprimir, condescender em ser um momento do conceito que se manifesta como a unidade de ambos. De onde, precisamente, o conceito recebe a sua realidade é da explicitação dos momentos e, agora, é portanto como Idéia – quer dizer, como conceito que desenvolveu as suas determinações até a realidade e que ao mesmo tempo é, como identidade dos conceitos, a essência deles que existe em si mesma.

A existência da liberdade que, como Direito, era imediata determina-se, como Bem, na reflexão da consciência de si. O terceiro termo, aqui introduzido em seu dever como a verdade deste Bem e da sua subjetividade, tanto é esta verdade como a do Direito.

O mundo moral objetivo é uma disposição subjetiva da sensibilidade, mas para o Direito em si existente. Como suposição fundada no sentimento ou no que quer

que seja de análogo, pode admitir-se que esta idéia seja a verdade do conceito da liberdade, mas isso só se pode provar na Filosofia. Consiste a dedução, muito simplesmente, em o direito e a consciência moral refletida mostrarem, em si mesmos, que o seu resultado reside nesta Idéia. Aqueles que julgam poder dispensar a demonstração e a dedução em Filosofia só mostram assim que ainda estão muito longe da menor idéia do que é a filosofia, e se os que discorrem sem conceitos podem decerto discorrer nenhum direito têm em participar num discurso filosófico.

TERCEIRA PARTE

A Moralidade Objetiva

142 – A moralidade objetiva é a idéia da liberdade enquanto vivente bem, que na consciência de si tem o seu saber e o seu querer e que, pela ação desta consciência, tem a sua realidade. Tal ação tem o seu fundamento em si e para si, e a sua motora finalidade na existência moral objetiva. É o conceito de liberdade que se tornou mundo real e adquiriu a natureza da consciência de si.

143 – Porque é um saber esta unidade do conceito na vontade e da sua existência na vontade particular, fica presente a consciência dos distintos momentos da Idéia mas de tal maneira o fica que, agora, cada um desses momentos é ele mesmo a totalidade da Idéia e tem a Idéia como conteúdo e fundamento.

144 – a) O conteúdo objetivo da moralidade que se substitui ao bem abstrato é, através da subjetividade como forma infinita, a substância concreta. Em si mesma, portanto, estabelece ela diferenças que, assim, são pelo conceito ao mesmo tempo determinadas; por elas a realidade moral objetiva obtém um conteúdo fixo, ne-

cessário para si, e que está acima da opinião e da subjetiva boa vontade. É a firmeza que mantém as leis e instituições, que existe em si e para si.

145 – Como a moralidade objetiva é o sistema destas determinações da Idéia, dotada de um caráter racional, é, deste modo, que a liberdade, ou a vontade que existe em si e para si, aparece como realidade objetiva, círculo de necessidade, cujos momentos são os poderes morais que regem a vida dos indivíduos e que nestes indivíduos e nos seus acidentes têm sua manifestação, sua forma e sua realidade fenomênicas.

146 – *b)* Nesta real consciência de si que é a sua, a substância sabe-se a si mesma e torna-se objeto deste saber. Para o sujeito, a substância moral, suas leis e seus agentes possuem, como objetos, a propriedade de existir, dando a esta palavra todo o sentido de existência independente; são uma autoridade e potência absolutas, infinitamente mais firmes do que a potência e o ser da natureza.

Nota – O Sol, a Lua, as montanhas, os rios e, em geral, os objetos naturais que nos rodeiam apresentam, para a consciência, não apenas a autoridade do ser em geral mas ainda a de terem uma natureza particular que ela reconhece porque se conforma a tal natureza no comportamento para com esses objetos e no uso que deles faz.

A autoridade das leis morais é infinitamente mais elevada pois as coisas naturais só de um modo exterior e isolado apresentam um caráter racional, que, aliás, escondem na aparência da contingência.

147 – Por outro lado, tais leis e instituições não são algo de estranho ao sujeito, mas dele recebem o testemunho da sua espiritualidade na medida em que são a sua própria essência. Nelas tem o seu orgulho e nelas vive como um elemento que lhe é inseparável. É uma relação imediata e ainda mais idêntica do que a confiança e a fé.

Nota – A confiança e a fé pertencem aos primórdios da reflexão e supõem representação e distinção. É, deste modo, diferente ser um pagão e acreditar na religião pagã. Tal relação ou, antes, tal identidade sem relações na qual a entidade moral objetiva é a vida real da consciência de si pode todavia vir a ser uma relação de crença e de convicção e pode a ulterior reflexão produzir uma justificação motivada a partir de interesses e cálculos, de receios e esperanças ou de condições históricas. O correspondente e adequado conhecimento já pertence ao pensamento conceitual.

148 – Enquanto determinações substanciais, para o indivíduo que deles distingue como objetivo e indeterminado em si, ou particularmente determinado e portanto os vê como sua própria substância, tais valores são deveres obrigatórios para a sua vontade.

Nota – A teoria dos deveres, tal como é objetivamente, não deve reduzir-se ao princípio vazio da moralidade subjetiva que, pelo contrário, nada determina (§ 134^o). Essa teoria é, portanto, o desenvolvimento sistemático do domínio da necessidade moral objetiva de que vamos tratar nesta terceira parte. A diferença formal entre a nossa exposição e uma teoria dos deveres consiste apenas no seguinte: no que vamos expor, as determinações

morais são dadas como relações necessárias e a nenhuma delas vamos acrescentar este apêndice: “Esta determinação é, pois, um dever para o homem.”

Uma teoria dos deveres que não seja uma ciência filosófica extrai a sua matéria das relações apresentadas pela experiência e mostra as suas relações com concepções próprias, princípios e idéias, fins, instintos e sentimentos correntes, às quais ainda pode acrescentar, como motivos, as repercussões de cada dever noutras relações morais bem como no bem-estar e na opinião. Mas uma teoria coerente e imanente dos deveres só pode ser o desenvolvimento das relações que necessariamente provêm da idéia de liberdade e portanto realmente existem no Estado, em toda a sua extensão.

149 – Comprometendo a vontade, pode o dever figurar-se como uma limitação da subjetividade indeterminada ou da liberdade abstrata, limitação dos instintos naturais bem como da vontade moral subjetiva que pretende determinar pelo livre-arbítrio o seu bem indeterminado.

Mas o que na realidade o indivíduo encontra no dever é uma dupla libertação: liberta-se, por um lado, da dependência resultante dos instintos naturais e assim da opressão em que se encontra como subjetividade particular submetida à reflexão moral do dever-ser e do possível; liberta-se, por outro lado, da subjetividade indefinida que não alcança a existência nem a determinação objetiva da ação e fica encerrada em si como inativa. No dever, o indivíduo liberta-se e alcança a liberdade substancial.

150 – O conteúdo moral objetivo, na medida em que se reflete no caráter individual pela natureza determinado, e, como tal, a virtude que, na medida em que nada mostra além da adaptação do indivíduo ao dever da condição em que se encontra, é a probidade.

Nota – Numa vida coletiva moral, é fácil dizer o que ao homem cumpre, quais os deveres a que tem de obedecer para ser virtuoso. Nada mais tem a fazer além do que lhe é indicado, enunciado e sabido pela condição em que está. A probidade é o aspecto universal do que lhe pode ser exigido pelo direito de um lado, pela sociedade de outro. Para o ponto de vista moral subjetivo, facilmente ele aparecerá como algo de subordinado, pois dele como dos outros alguma coisa mais é preciso exigir. Com efeito, o desejo de ser algo de particular não se adequa ao universal em si e para si. Só na exceção se encontra a consciência da singularidade.

Podem os diferentes aspectos da probidade ser designados por virtudes, pois todos eles são uma propriedade do indivíduo, embora, na comparação inevitável, as virtudes sejam algo de particular.

Os discursos sobre a virtude facilmente se confinam numa declamação vazia pois do que se fala é de coisas abstratas e indeterminadas e também porque tais discursos, com os seus argumentos e exemplos, só se aplicam ao indivíduo como livre-arbítrio e preferência subjetiva. Num dado estado moral, em que as condições estejam plenamente desenvolvidas e realizadas, a virtude própria só tem lugar e realidade ou em circunstâncias extraordinárias ou nos conflitos dessas condições, nos verdadeiros conflitos (pois a reflexão moral subjetiva em tudo pode ver conflitos para ter o sentimento de ser algo de

particular e de oferecer-se em sacrifício). É por isso que nos Estados primitivos da sociedade e da vida coletiva aparece mais vezes a forma própria da virtude; aí, a realidade moral é mais vezes uma preferência individual e a sua realização depende de uma natureza genial, própria de um indivíduo, como ensinaram os antigos, sobretudo a propósito de Hércules. O mesmo acontecia nos Estados antigos porque, neles, a moralidade objetiva ainda não havia se manifestado neste livre sistema de desenvolvimento autônomo da objetividade, defeito que, necessariamente, tinha de ser compensado pelo gênio próprio dos indivíduos. A teoria das virtudes, na medida em que se distingue de uma teoria dos deveres e compreende a particularidade do caráter radicada na natureza, passa a ser uma história natural do espírito.

Como as virtudes são a moralidade objetiva aplicada ao ser particular e como, deste ponto de vista subjetivo, são algo de indeterminado, o elemento quantitativo do mais e do menos aparece aqui para as determinar. Os defeitos correspondentes, ou vícios, têm pois de ser introduzidos no estudo das virtudes, como fazia Aristóteles, que determinava as virtudes particulares como um meio entre o excesso e o defeito.

O mesmo conteúdo que adquire a forma do dever e, em seguida, da virtude pode também adquirir a forma do instinto (§ 19º). Também os instintos têm em sua origem o mesmo conteúdo, mas como, então, tal conteúdo depende da vontade imediata e da impressão natural e ainda não se elevou à determinação da moralidade objetiva, o que os instintos apresentam de comum com os deveres e as virtudes é apenas o objeto abstrato que, desprovido de determinações, não contém para eles, no

interior de si, o limite entre o bem e o mal: ou são, segundo a abstração positiva, bons, ou, segundo a abstração negativa, maus (§ 18º).

151 – Na simples identidade com a realidade dos indivíduos, a moralidade objetiva aparece como o seu comportamento geral, como costume.

O hábito que se adquire é como que uma segunda natureza colocada no lugar da vontade primitiva puramente natural, e que é a alma, a significação e a realidade da sua existência. É o espírito dado como um mundo cuja substância assim ascende pela primeira vez ao plano do espírito.

152 – Deste modo atinge a substância moral o seu direito e este direito a sua validade, pois naquela a vontade e a consciência moral próprias do indivíduo desaparecem na medida em que poderiam existir para si e a ela se opor.

O caráter moral objetivo conhece que o seu fim motor é o universal, imutável se bem que aberto em suas determinações à racionalidade real, e reconhece que a sua dignidade, assim como tudo o que na existência assegura os seus fins particulares, se funda neste universal onde realmente os encontra. A mesma subjetividade é a forma absoluta e existente realidade da substância cuja distinção do sujeito para o qual é um objeto, um fim, um poder, constitui apenas uma diferença de forma que, portanto, imediatamente desaparece.

Nota – A subjetividade que constitui o terreno de existência para o conceito de liberdade (§ 106º) e que no ponto de vista moral ainda reside na distinção do seu

conceito é, no domínio da moral objetiva, a existência adequada a tal conceito.

153 – O direito que os indivíduos têm de estar subjetivamente destinados à liberdade satisfaz-se quando eles pertencem a uma realidade moral objetiva. Com efeito, é numa tal objetividade que reside a verdade da certeza da sua liberdade e na realidade moral possuem eles realmente a sua essência própria, a sua íntima universalidade (§ 147^o).

Nota – A um pai que o interrogava sobre a melhor maneira de educar o seu filho, respondeu um pitagórico (resposta também atribuída a outros filósofos): “Faz dele cidadão de um Estado cujas idéias sejam boas.”

154 – O direito dos indivíduos à sua particularidade está também contido na substancialidade moral, pois a particularidade é o modo exterior fenomênico em que existe a realidade moral.

155 – Nesta identidade da vontade universal e da particular, coincidem o dever e o direito e, no plano moral objetivo, tem o homem deveres na medida em que tem direitos e direitos na medida em que tem deveres.

No direito abstrato tenho eu um direito e um outro tem o dever correspondente. Na moralidade subjetiva, o direito da minha consciência e da minha vontade, bem como o da minha felicidade, são idênticos ao dever e só como dever-ser são objetivos.

156 – A substância moral, como o que contém a consciência refletida de si ligada ao seu conceito, é o espírito real de uma família e de um povo.

157 – O conceito desta Idéia só será o espírito como algo de real e consciente de si se for objetivação de si mesmo, movimento que percorre a forma dos seus diferentes momentos. É ele:

a) O espírito moral objetivo imediato ou natural: a família. Esta substancialidade desvanece-se na perda da sua unidade, na divisão e no ponto de vista do relativo; torna-se então:

b) Sociedade civil, associação de membros, que são indivíduos independentes, numa universalidade formal, por meio das carências, por meio da constituição jurídica como instrumento de segurança da pessoa e da propriedade e por meio de uma regulamentação exterior para satisfazer as exigências particulares e coletivas. Este Estado exterior converge e reúne-se na

c) Constituição do Estado, que é o fim e a realidade em ato da substância universal e da vida pública nela consagrada.

PRIMEIRA SEÇÃO

A Família

158 – Como substancialidade imediata do espírito, a família determina-se pela sensibilidade de que é uma, pelo amor, de tal modo que a disposição de espírito correspondente é a consciência em si e para si e de nela existir como membro, não como pessoa para si.

159 – O direito que pertence ao indivíduo em virtude da unidade familiar e que é, primeiro, a sua vida

nessa unidade só adquire a forma de um direito como momento abstrato da individualidade definida quando a família começa a se decompor e aqueles que devem ser os seus membros se tornam, psicológica e realmente, pessoas independentes. O que eles traziam à família e era apenas um momento constitutivo do todo, recebem-no agora no isolamento, quer dizer, só segundo aspectos exteriores (fortuna, alimentação, despesas de educação, etc.).

160 – A família realiza-se em três aspectos:

- a) Na forma do seu conceito imediato, como casamento;
- b) Na existência exterior: propriedade, bens de família e cuidados correspondentes;
- c) Na educação dos filhos e na dissolução da família.

A - O Casamento

161 – Como fato moral imediato, o casamento contém, em primeiro lugar, o elemento da vida natural, e até como fato substancial contém a vida na sua totalidade, quer dizer, como realidade da espécie e da sua propagação (cf. *Enciclopédia*, §§ 167º e 288º). Porém em segundo lugar, na consciência de si, a unidade dos sexos naturais, que só é interior a si ou existente em si e que, portanto, na sua existência apenas é unidade exterior, transforma-se numa unidade espiritual, num amor consciente.

162 – Pode acontecer que o ponto de partida subjetivo do casamento seja ou uma particular inclinação de

duas pessoas ou a precaução e arranjo dos pais, etc., mas sempre o ponto de partida objetivo é o consentimento livre das pessoas e, mais precisamente, o consentimento em constituírem apenas uma pessoa, em abandonarem nesta unidade a sua personalidade natural e individual, o que, deste ponto de vista natural, é uma limitação, mas onde elas ganham a consciência de si substancial e por isso a sua libertação.

Nota – O destino objetivo, bem como o dever moral, é entrar no estado de casamento. A natureza do ponto de partida é essencialmente contingente e depende, sobretudo, da cultura e da reflexão. Há aqui dois extremos: é, um, o da conveniência dos pais bem intencionados que procedem a diversas combinações até que a inclinação nasce, nas pessoas assim destinadas à união recíproca do amor, quando tomam consciência de que estão destinadas a isso; o outro extremo é o de a inclinação aparecer primeiro nas pessoas na medida em que infinitamente se singularizam.

O primeiro extremo e, em geral, o método em que a decisão é o ponto de partida do casamento, sendo-lhe conseqüentemente a inclinação que reúne os dois no estado real do casamento, pode ser considerado como o mais conforme com a moral objetiva.

No outro extremo é a singularidade infinita que faz valer as suas pretensões e que está de acordo com o princípio subjetivo do mundo moderno (§ 124º).

Nos dramas modernos e outras representações artísticas que fazem do amor o principal motivo, acha-se um elemento de fundamental frieza que pode disfarçar-se no ardor das paixões exibidas porque estas implicam uma

total contingência. Com efeito, são representadas como se nelas assentasse todo o interesse; pode então acontecer que tal interesse seja infinito em relação a elas sem que, de modo algum, o seja em si.

163 – O elemento moral objetivo do casamento consiste na consciência desta unidade como fim essencial, porquanto no amor, na confiança e na comunhão de toda a existência individual. Neste estado psicológico e real, o instinto natural reduz-se ao modo de um elemento da natureza destinado a apagar-se no mesmo momento em que se satisfaz, e o laço espiritual eleva-se ao seu legítimo lugar de princípio substancial, isto é, acima do acaso das paixões e gostos particulares efêmeros, e ao que é indissolúvel em si.

Nota – Observávamos já (§ 75º) que o casamento não é a relação de um contrato que incide sobre a sua base substancial. Pelo contrário, sai ele fora do ponto de vista do contrato, que é o da pessoa autônoma em sua individualidade, para o ultrapassar.

A identificação das personalidades, que faz da família uma só pessoa em que os seus membros são acidentes (a substância é essencialmente a relação dos acidentes a si mesmos – *Enciclopédia*, § 98º), é o espírito moral objetivo.

Considerado este espírito para si, desembaraçado da diversidade exterior daquelas suas aparências que na existência adquire, isto é, através dos indivíduos e interesses no decurso do tempo definidos de diferentes maneiras, representa-se numa forma concreta, como, por exemplo, nos Penates, é venerado e atribuí um caráter

religioso à família e ao casamento, tornando-se para os seus membros um objeto de piedade. Ainda constitui uma abstração separar da sua existência o divino e o substancial bem como separar a sensação da consciência da unidade espiritual; é a isso que erradamente se chama o amor platônico. Tal separação é uma consequência da concepção monacal que considera o elemento da vida natural como a negação absoluta, negação que, precisamente por causa dessa separação, se arroga para si mesma uma importância infinita.

164 – Assim como a estipulação no contrato por si só contém verdadeiras transferências de propriedade (§ 79º), assim a declaração solene de aceitar os laços do casamento é o correspondente reconhecimento pela família e pela comunidade (a intervenção da Igreja neste assunto é uma determinação ulterior que não importa considerar aqui), é a conclusão formal e a realidade efetiva do casamento. Por conseguinte, tal ligação só se constitui como moral nessa cerimônia prévia, realização substancial por meio de um sinal, a linguagem, que é a forma de existência mais espiritual do espírito (§ 78º). Deste modo, o elemento sensível próprio da vida natural aparece em seu aspecto moral como um resultado e um acidente, como parte da existência exterior da união moral que só no amor e na reciprocidade pode se realizar completamente.

Nota – Quando se pergunta o que deve ser considerado como principal fim do casamento a fim de estabelecer sobre isso as cláusulas legais ou um princípio de juízo, entende-se por fim principal aquele dentre os aspectos particulares da sua realidade que, preferente-

mente aos outros, se deve tomar como essencial. Mas nenhum deles isolado constitui toda a extensão do seu conteúdo, da realidade moral do casamento cuja essência pode assim não ser atingida.

Se a conclusão do casamento como tal, a solenidade em que se exprime e registra a essência desta união como realidade moral acima do acaso, da sensação e das inclinações particulares forem consideradas como formalidades exteriores ou simples obrigações civis, tal ato não terá outra significação senão a de garantir uma certa situação civil. Ou será apenas um arbitrário ato positivo de uma regulamentação civil ou eclesiástica que não só é indiferente à natureza do casamento mas ainda é suscetível, no caso de o sentimento atribuir valor a essa conclusão formal obediente à regulamentação e dela fazer uma prévia condição do abandono recíproco, de alterar o sentimento do amor e de se opor à sua intimidade como algo de exterior. Tal opinião, que se apresenta com a pretensão de constituir a mais alta idéia da liberdade, da interioridade e da realização do amor, só, afinal, nega o que há de moral no amor, a inibição superior e a subordinação do simples instinto natural, que já, aliás, existem na natureza com a forma de pudor pela consciência propriamente espiritual elevada ao nível da castidade e honradez.

Além disso, essa concepção elimina o destino moral que leva a consciência a sair da natureza e da subjetividade para se unir ao pensamento do substancial. Assim, em vez de reservar para si a arbitrariedade e a inclinação sensível, a consciência abandona o que é arbitrário, entrega-o à substância e compromete-se perante os Penates. Reduz o elemento sensível a um simples momen-

to subordinado às condições de verdade e de moralidade do comportamento e ao reconhecimento da união como união moral. O pudor e o intelecto que a fundamentam não incluem a natureza especulativa do comportamento substancial. A tal natureza correspondem, porém, o sentimento moral incorrupto e as legislações dos povos cristãos.

165 – Na racionalidade que lhes é própria encontram os caracteres naturais dos dois sexos uma significação intelectual e moral. Define-se esta significação nos diferentes aspectos em que a substância moral, como conceito, em si se divide para obter, a partir dessa diferença, a sua vida como unidade concreta.

166 – Um é, então, o espiritual como o que se divide em autonomia pessoal para si e em consciência e querer da universalidade livre: é a consciência de si do pensamento que concebe e a volição do fim último objetivo.

Outro é o espiritual que se conserva na unidade como volição e consciência do substancial, na forma da individualidade concreta e da sensibilidade.

O primeiro é o poder e a atividade dirigidos para o exterior; o segundo, o que é passivo e subjetivo.

O homem tem, pois, a sua vida substancial real no Estado, na ciência, etc., e também na luta e no trabalho, às mãos com o mundo exterior e consigo mesmo, de tal modo que só para além da sua divisão interior é que conquista a unidade substancial. Dela possui a imóvel intuição e o sentimento subjetivo correspondente à moralidade objetiva na família, onde a mulher encontra aquele destino substancial que ao amor familiar exprime as disposições morais.

Nota – É assim que, numa das suas mais sublimes representações, a *Antígona* de Sófocles, o amor é expresso, antes de tudo, como a lei da mulher. É a lei da substancialidade subjetiva sensível, da intrinsecidade que ainda não alcançou a sua plena realização, a lei dos deuses antigos, dos deuses subterrâneos, a imagem de uma lei eterna que ninguém sabe desde quando existe, e que representa em oposição à lei manifesta, a lei do Estado. Essa oposição é a oposição moral suprema, portanto a mais essencialmente trágica. Nela são individualizadas a feminilidade e a virilidade (cf. *Fenomenologia do espírito*, pp. 383 e 417).

167 – O casamento é essencialmente monogâmico porque quem se situa neste estado e a ele se entrega é a personalidade, a individualidade exclusiva imediata. A verdade e interioridade desta união (formas subjetivas da substancialidade) só podem ter origem na dádiva recíproca e indivisa desta personalidade que só quando o outro está nessa identidade como pessoa, isto é, como individualidade indivisível, obtém o seu legítimo direito de ser consciente de si no outro.

Nota – No casamento, e essencialmente na monogamia, se funda, como num dos seus princípios absolutos, a moralidade de uma coletividade. Por isso a instituição do casamento se representa como um momento da fundação dos Estados pelos deuses ou pelos heróis.

168 – Porque é a personalidade própria infinita dos dois sexos que, no recíproco abandono, produz o casamento, não deve este ser realizado dentro do círculo em que a identidade é natural e os indivíduos são, em toda a

sua particularidade, parentes uns dos outros e não têm personalidade de si mesmos própria. Deverá ele realizar-se entre famílias separadas e personalidades originalmente diferentes. O casamento entre parentes opõe-se, portanto, ao princípio que o estabelece como uma ação moral livre e não como uma união imediata de indivíduos naturais com os seus instintos. Pelo mesmo motivo se opõe também à sensibilidade verdadeiramente natural.

Nota – Há, por vezes, quem funde o casamento não no direito natural, mas no instinto sexual natural, considerando-o como um contrato arbitrário, então se justificando a monogamia com argumentos exteriores ligados a uma situação física, tais como o número de homens e mulheres que há, e apresentando-se em favor da proibição do casamento entre consangüíneos apenas sentimentos obscuros. Na origem de tudo isso o que está é a vulgar concepção de um estado natural, de um caráter natural do direito e, em geral, a ausência de um conceito da razão e da liberdade.

169 – Como pessoa, tem a família a sua realidade exterior numa propriedade e, caso esta propriedade seja uma fortuna, nela tem a sua personalidade substancial.

B - A Fortuna da Família

170 – A família não só é capaz de propriedade como, para ela, enquanto pessoa universal e perdurável, a posse permanente e segura de uma fortuna constitui uma exigência e uma condição. O elemento arbitrário das exigências particulares do indivíduo e da ambição

do desejo na propriedade abstrata transforma-se aqui em previdência e aquisição para um ser coletivo, em algo, portanto, de objetivamente moral.

Nota – Nas lendas sobre a formação de Estados ou, pelo menos, de sociedades, a introdução da propriedade aparece ligada à introdução do casamento.

A composição desta fortuna e a maneira de a manter são questões que fazem parte do domínio da sociedade civil.

171 – A família, como pessoa jurídica, será representada perante os outros pelo homem, que é o seu chefe. Além disso, são seus atributos e privilégios o ganho exterior, a previsão das exigências, bem como dispor e administrar a fortuna da família. É coletiva esta propriedade e nenhum membro da família tem uma propriedade particular, embora cada um tenha um direito sobre a propriedade coletiva. O direito e as atribuições que pertencem ao chefe da família podem ser discutidos, pois o que ainda há de imediato nas disposições morais da família (§ 158º) dá lugar à particularidade e à contingência.

172 – Pelo casamento se constitui uma nova família que, em face dos clãs ou casas de que saiu, é algo de independente para si. A união com aquelas funda-se no parentesco natural do sangue, ao passo que a nova família se funda na realidade moral objetiva do amor. A propriedade de um indivíduo está numa relação essencial com a sua situação conjugal e numa relação longínqua com a sua casa e o seu clã.

Nota – Quando o casamento inclui um contrato de limitação da comunidade de bens dos esposos e prevê a conservação de certos direitos para a mulher, tal contra-

to significa uma precaução dirigida contra o caso de ruptura do casamento, etc. São tentativas para, em tais casos, assegurar aos diferentes membros a sua parte na comunidade.

C - A Educação dos Filhos e a Dissolução da Família

173 – A unidade do casamento, que, enquanto substancial, é interioridade e sentimento mas que, enquanto existência, está separada em dois sujeitos, torna-se, nos filhos, uma existência também para si e, como unidade, um objeto.

Os pais amam os filhos como o amor que se tem, como o seu ser substancial. Do ponto de vista natural, a existência imediata da pessoa dos pais aparece neles como um resultado, o encadeamento que se prolonga no progresso infinito das gerações que se reproduzem e supõem. É essa a maneira como a simplicidade espiritual dos Penates manifesta a sua existência, em forma das crianças e na sua vontade.

174 – Têm os filhos o direito de ser alimentados e educados pela fortuna coletiva da família. O direito dos pais ao serviço dos filhos funda-se no interesse coletivo para manter a família e a isso se limita. Do mesmo modo, o direito dos pais sobre o livre-arbítrio dos filhos é determinado pelo fim de os manter na disciplina e de os educar. O fim que os castigos têm em vista não pertence à justiça como tal, mas é de natureza subjetiva, faz parte da moralidade abstrata, é a intimidade de uma liberdade

ainda encerrada na natureza e tende a desenvolver o que há na consciência das crianças e na sua vontade.

175 – São as crianças em si seres livres e a sua existência é só a existência imediata dessa liberdade. Não pertencem portanto a outrem, nem aos pais, como as coisas pertencem ao seu proprietário. A sua educação oferece, do ponto de vista da família, um duplo destino positivo: primeiro, a moralidade objetiva é introduzida neles com a forma de uma impressão imediata e sem oposição, a alma vive a primeira parte da sua vida neste sentimento, no amor, na confiança e na obediência como fundamento da vida moral; tem a educação, depois, um destino negativo, do mesmo ponto de vista – o de conduzir as crianças desde a natureza imediata em que primitivamente se encontram para a independência e a personalidade livre e, por conseguinte, para a capacidade de saírem da unidade natural da família.

Nota – A situação da escravatura das crianças é uma das instituições que mais corrompe a legislação romana. Este desvio da moralidade objetiva para a vida mais intrínseca e mais frágil é um dos mais importantes elementos para compreender o caráter dos romanos na História Universal e a tendência para o formalismo jurídico.

A exigência de ser educada existe na criança na forma daquele sentimento, que lhe é próprio, de não estar satisfeita em ser aquilo que é. É a tendência para pertencer ao mundo das pessoas adultas, que ela adivinha superior, o desejo de ser grande. A pedagogia do jogo trata o elemento pueril como algo de valioso em si, assim o apresenta às crianças e para elas degrada o que

é sério, ela mesma assume uma forma pueril que as crianças menosprezam. Representando as crianças como perfeitas no estado de imperfeição em que elas se sentem, esforçando-se desse modo por torná-las contentes, a pedagogia perturba e altera o que é bem melhor do que isso: a espontânea e verdadeira carência infantil. O resultado é o afastamento das realidades substanciais, do mundo espiritual, desde o desprezo dos homens, que só apresentam as crianças como pueris e desdenháveis, até a vaidade e a confiança que dão às crianças o sentimento da sua própria distinção.

176 – Como o casamento é só a primeira forma imediata da idéia moral objetiva, a sua realidade objetiva reside na intimidade da consciência e do sentimento subjetivos, e é aí que aparece o primeiro caráter contingente da sua existência.

Assim como não pode haver coação que obrigue ao casamento, assim não há laço de direito positivo que possa manter reunidos dois indivíduos quando entre eles surgem sentimentos e ações opostas e hostis. No entanto, é necessária a autoridade moral de um terceiro para assegurar o direito do casamento, da substancialidade moral contra a simples verossimilhança de tais sentimentos e contra os acasos de uma simples impressão temporária. Distinguirá ela tais situações da alienação total e recíproca que é preciso verificar para que, só nesse caso, se pronuncie a ruptura do casamento.

177 – Provém a dissolução moral da família de que os filhos, ao assumirem a personalidade livre, ao atingirem a maioridade, são reconhecidos como pessoas jurídi-

cas e tornam-se capazes, por um lado, de livremente possuírem a sua propriedade particular e, por outro lado, de constituírem família, os filhos como chefes, as filhas como esposas. Nessa nova família passam eles a ter o seu destino substancial e, perante ela, recua a antiga família para a situação de origem e de ponto de partida, perdendo todo o valor jurídico o laço abstrato da origem.

178 – Do ponto de vista da fortuna, a herança é o resultado da dissolução natural da família por morte dos pais, sobretudo por morte do pai. Consiste ela essencialmente na posse particular de uma fortuna coletiva em si, posse que, segundo os diferentes graus de parentesco e no estado de dispersão da sociedade civil que separa as famílias e as pessoas, é tanto mais indeterminada quanto mais perdido está o sentimento da unidade, pois cada casamento significa o abandono da situação familiar precedente e a fundação de uma nova família autônoma.

Nota – Menospreza-se a natureza da realidade familiar quando se imagina que a causa da herança reside na circunstância de, em resultado da morte, a fortuna ficar sendo desocupada e, como tal, pertence a quem dela se apropria primeiro. Dado que esta apropriação é a maior parte das vezes feita pelos parentes mais próximos, a regularidade deste acaso teria sido constituída em regra pelas leis positivas e em defesa da ordem.

179 – A dispersão da família restitui à vontade individual a liberdade ou de empregar a sua fortuna conforme os gostos, os fins e as opiniões individuais, ou de considerar como família um círculo de amigos ou conhe-

cidos e fazer testamento, uma declaração cujas consequências jurídicas são a herança.

Nota – A formação desse círculo de amigos com o direito da vontade a uma tal disposição da fortuna traz consigo, sobretudo quando implica a consideração de um testamento, tais contingências, arbitrariedades, cálculos egoístas, etc., que o elemento moral objetivo se torna completamente vago. O reconhecimento de uma tal capacidade do livre-arbítrio para testar facilmente se pode tornar uma violação das relações morais e dar ocasião a desprezíveis tentativas de subornos. As chamadas doações para o caso de morte – nas quais a propriedade deixa por todas as razões de ser minha – proporcionam à arbitrariedade e à perfídia doméstica uma ocasião e um pretexto para patentear condições que só revelam a vaidade e a mesquinhez do dono.

180 – O princípio de que os membros da família se tornam pessoas jurídicas independentes (§ 177^o) introduz no círculo familiar alguma coisa da arbitrariedade e da separação que se encontram nas sucessões naturais. Tais fatores devem, porém, ser muito limitados para não contradizerem a relação fundamental.

Nota – A direta vontade arbitrária do defunto não pode constituir o princípio do direito de testar, sobretudo quando essa vontade se opõe ao direito substancial da família e ainda que esta, por amor e respeito para com o seu antigo chefe, possa, depois da sua morte, honrar tal arbítrio.

Tal arbítrio não contém por si nada que seja mais digno de ser respeitado do que o direito familiar, e antes acontecerá o contrário. Aliás, o valor que possam ter as

suas disposições da última vontade só existe pelo reconhecimento arbitrário de outrem. E tal valor só lhe pode ser atribuído quando a realidade familiar que o absorver for longínqua e ineficaz. Mas que a família se veja impotente quando ali está presente, isso só constitui uma situação imoral. Quanto mais se alargar sobre a família a preponderância do livre-arbítrio, mais a moralidade se enfraquece.

Fazer desse arbítrio um princípio fundamental da herança no íntimo da família é uma daquelas brutalidades, um daqueles aspectos imorais que já se apontou à legislação romana. Determinava ela que o filho até podia ser vendido pelo rei e caso fosse liberto pelo novo senhor regressaria à posse do pai, e só à terceira libertação sairia verdadeiramente da escravatura. O filho adulto nunca era completamente *de jure* nem pessoa jurídica, e de seu só podia ter a presa de guerra, *peculium castrense*. E quando, depois de uma tripla venda e tripla libertação, saía do poder paterno, não herdava como aqueles que se tinham conservado em servidão familiar, a não ser que houvesse uma disposição testamentária. Também a mulher (caso entrasse na família como matrona e não numa situação servil *in manum conveniret, in mancipio essei*) não pertencia à família que, pela parte que tinha no casamento, ela mesma fundava e assim era verdadeiramente sua, mas sim àquela de que era originária, sendo portanto excluída da sucessão dos que eram verdadeiramente seus, tal como estes não podiam herdar da mulher ou da mãe. O que há de imoral num tal direito foi, sem dúvida, iludido pelo sentimento que então desabrochava da racionalidade, por meio da expressão *bonorum possessio* em vez de *hereditas* (a distinção entre esta e a *bonorum possessio* é um conhecimento que

caracteriza o jurista sabedor ou pelo recurso à ficção de inscrever uma *filia* como *filius*). Já vimos, porém (§ 3º), que é uma triste situação a de um juiz ter de disfarçar o que é razoável com o manto de alguma astúcia para o salvar das más leis, pelo menos em algumas das conseqüências delas. A esta situação se ligam a espantosa instabilidade das mais importantes instituições e uma desordenada legislação. As conseqüências imorais do direito que a arbitrariedade possuía nos testamentos entre os romanos são bem conhecidas pela história e pelas descrições que Luciano e outros nos deixam. Essa mistura de realidade substancial, de contingência natural e arbitrariedade interior reside na natureza do casamento como moralidade imediata. Quando se valoriza o arbitrário à custa do direito, abre-se o caminho legal à corrupção dos costumes ou, melhor, as leis não são mais do que a necessidade de tal corrupção; é o que acontece quanto à situação servil das crianças e regras que se lhe referem e bem assim quanto à facilidade do divórcio entre os romanos, facilidade tão grande que o próprio Cícero não se eximiu a repudiar a mulher para pagar as dívidas com o dote de outra, ele que, no entanto, tão belas páginas escreveu, em *De officiis* e outras obras, sobre o *honestum* e o *decorum*.

A instituição do direito sucessório que exclui da sucessão quer as filhas em favor dos filhos, quer os mais novos em favor do mais velho por meio de substituições ou fideicomissões familiares e com o fim de manter o brilho ou a grandeza da família, em geral todas as desigualdades neste domínio, violam o princípio de liberdade da propriedade (§ 62º) e fundam-se numa arbitrariedade que nem em si nem por si tem qualquer direito a ser reconhecida. O que, mais precisamente, se tem em

vista é o pensamento de manter, não tanto esta família, mas esta raça e esta casa. Ora, a idéia que possui um tal direito não é esta casa nem esta raça, mas esta família enquanto tal. E é pela liberdade da fortuna e pela igualdade da herança que a organização moral se conserva; pois assim se asseguram as famílias melhor do que por disposições contrárias.

Em instituições como as romanas desconhecia-se o direito do casamento em geral (§ 172º), que é, efetivamente, a fundação completa de uma família particular real. Em face desta, a realidade a que se chama em geral família, como a *stirps* ou a *gens*, apenas constitui, com a sucessão das gerações, uma abstração cada vez mais longínqua e irreal (§ 177º). E elemento moral objetivo do casamento, o amor é, enquanto amor, um sentimento para ser real e presente, não para uma abstração. Veremos mais adiante (§ 356º) que a abstração é o princípio histórico do Império romano. E também veremos (§ 306º) que, pelo contrário, o superior domínio político pode, repudiando a arbitrariedade e em virtude da idéia do Estado, introduzir um direito de primogenitura e instituir uma férrea propriedade morganática.

Trânsito da Família à Sociedade Civil

181 – De um modo natural e, essencialmente, de acordo com o princípio da personalidade, divide-se a família numa multiplicidade de famílias que em geral se comportam como pessoas concretas independentes e têm, por conseguinte, uma relação extrínseca entre si. Noutros termos: os momentos, reunidos na unidade da

família como idéia moral objetiva que ainda reside no seu conceito, por este conceito devem ser libertados a fim de adquirirem uma realidade independente. É o grau da diferença; de início expresso abstratamente, confere a determinação à particularidade que tem, no entanto, uma relação com o universal. Mas nesta relação o universal é apenas o fundamento interior e, por conseguinte, só de uma maneira formal, e limitando-se a aparecer, existe no particular.

Assim, esta situação produzida pela reflexão apresenta primeiro a perda da moralidade objetiva ou, como esta enquanto essência é necessariamente aparência (*Enciclopédia*, §§ 64º e 81º), constitui a região fenomênica dessa moralidade: a sociedade civil.

Nota – A extensão da família, como trânsito a um outro princípio, é, na existência, tanto o simples desenvolvimento num povo, numa nação, que por isso tem uma origem natural comum, como a reunião de coletividades familiares dispersas, seja pela força de um chefe, seja pelo consentimento livre, reunião que é requerida pelas exigências que comunizam ou pela recíproca ação em que elas são satisfeitas.

SEGUNDA SEÇÃO

A Sociedade Civil

182 – A pessoa concreta que é para si mesma um fim particular como conjunto de carências e como conjunção de necessidade natural e de vontade arbitrária cons-

titui o primeiro princípio da sociedade civil. Mas a pessoa particular está, por essência, em relação com a análoga particularidade de outrem, de tal modo que cada uma se afirma e satisfaz por meio da outra e é ao mesmo tempo obrigada a passar pela forma da universalidade, que é o outro princípio.

183 – Na sua realização assim determinada pela universalidade, o fim egoísta é a base de um sistema de dependências recíprocas no qual a subsistência, o bem-estar e a existência jurídica do indivíduo estão ligados à subsistência, ao bem-estar e à existência de todos, em todos assentam e só são reais e estão assegurados nessa ligação. Pode começar por chamar-se a tal sistema o Estado extrínseco, o Estado da carência e do intelecto.

184 – Nesta divisão de si, a idéia atribui a cada um dos seus momentos uma existência própria: a particularidade tem o direito de se desenvolver e expandir em todos os sentidos e a universalidade tem o direito de se manifestar como fundamento e forma necessária da particularidade bem como potência que a domina e seu fim supremo.

É o sistema da moralidade objetiva perdido em seus extremos que constitui o momento abstrato da pura e simples realidade da idéia; nesta aparência exterior, a idéia é apenas totalidade relativa e necessariamente interior e oculta.

185 – A particularidade, que é para si enquanto satisfação das exigências que de todos os lados a solicitam, livre-arbítrio contingente e preferência subjetiva, nessa

satisfação a si mesma e ao seu conceito se destrói. Como, por um lado, a exigência é infinitamente excitada e continuamente dependente do arbitrário e da contingência exteriores, do mesmo modo que é limitada pelo poder do universal, sempre contingente terá de ser a satisfação da exigência, seja ela mesma necessária ou contingente. Em suas oposições e complicações oferece a sociedade civil o espetáculo da devassidão bem como o da corrupção e da miséria.

Nota – O desenvolvimento independente da particularidade (cf. § 124^o) é o momento que nos Estados antigos se manifesta pela introdução da corrupção dos costumes, que essa é a suprema causa da decadência. Tais Estados, que ainda se encontram no princípio patriarcal e religioso ou nos princípios de uma moralidade mais espiritual mas, todavia, mais simples, não estavam em condições de suportar nem a divisão dessa intuição nem a reflexão infinita da consciência de si. A esta reflexão sucumbiram quando ela começou a surgir na consciência e depois na realidade, porque o princípio demasiado simples em que estavam não possuía aquela verdadeira força infinita que só na unidade se obtém, que permite que a contradição da razão se desenvolva em toda a sua força para a dominar em seguida, que se mantém nessa contradição e se deixa unificar por ela.

Em *A República*, apresenta Platão a moralidade substancial em toda a sua beleza e verdade ideais, mas não consegue conciliar o princípio da particularidade independente que no seu tempo se introduzira na moralidade grega. Limitava-se a opor-lhe o seu Estado, que só era substancial, e excluía-o até no seu embrião, que é a propriedade privada e a família, e *a fortiori* no seu ulte-

rior desenvolvimento: a livre disposição de si e a escolha de profissão. É este o direito que impede o conhecimento da verdade substancial de *A República* e que leva a considerá-la, o que habitualmente acontece, como um devaneio do pensamento abstrato a que muitas vezes se chama um ideal.

Nessa forma do espírito real, que é o que é o substancial, não se reconhece o princípio da pessoa autônoma e infinita em si mesma, do indivíduo, da liberdade subjetiva, que interiormente só apareceu com a religião cristã e exteriormente com o mundo romano, onde está ligado à universalidade abstrata. Historicamente, aquele princípio é posterior ao mundo grego, o que se explica porque a reflexão filosófica que alcança tal profundidade é posterior à idéia substancial da filosofia grega.

186 – Ao desenvolver-se até a totalidade, o princípio da particularidade transforma-se em universalidade pois só aí encontra a sua verdade e a legitimação da sua realidade positiva. Em virtude da independência dos dois princípios que reside no nosso ponto de vista da divisão (§ 184^o), esta unidade não é a identidade moral, objetiva, e não existe, portanto, como liberdade mas como necessidade: o particular é obrigado a ascender à forma do universal e de nela procurar e encontrar a sua permanência.

187 – Como cidadãos deste Estado, os indivíduos são pessoas privadas que têm como fim o seu próprio interesse: como este só é obtido através do universal, que assim aparece como um meio, tal fim só poderá ser atingido quando os indivíduos determinarem o seu sa-

ber, a sua vontade e a sua ação de acordo com um modo universal e se transformarem em anéis da cadeia que constitui o conjunto. O interesse da idéia, que não está explícita na consciência dos membros da sociedade civil enquanto tais, é aqui o processo que eleva a sua individualidade natural à liberdade formal e à universalidade formal do saber e da vontade, por exigência natural e também por arbitrariedade das carências, o que dá uma cultura à subjetividade particular.

Nota – As concepções da inocência do estado de natureza, da simplicidade de costumes dos povos primitivos e, por outro lado, a sensualidade daqueles para quem a satisfação das carências, os prazeres e as comodidades da vida particular constituem fins absolutos, ambas têm o mesmo corolário: a crença no caráter exterior da cultura. Consideram-na, no primeiro caso, como corruptora, no segundo, como um simples meio. Opiniões uma e outra que denunciam o desconhecimento da natureza do espírito e das finalidades da razão. Só tem realidade o espírito quando se divide em si mesmo, quando define as exigências naturais e as relações com a necessidade exterior como limites e fronteiras e quando, por isso mesmo, nelas se inserindo, se forma para assim ultrapassar e obter a sua existência objetiva. As finalidades racionais não estão, portanto, nem na simplicidade dos costumes naturais nem nos prazeres que a civilização oferece ao desenvolvimento da particularidade. Pelo contrário, o que é preciso é desbravar a simplicidade da natureza, quer dizer, a passiva privação de si e a incultura do saber e da vontade, e bem assim a individualidade e a imediateidade em que o espírito naufraga, e desde logo dar, a essa exterioridade, a racionalidade

extrínseca de que ela é suscetível: a forma do universal, a conformidade com o intelecto.

Só deste modo o espírito está descansado e repousado neste terreno que é o da exterioridade. Aí encontra existência a sua liberdade e nesse elemento, que é em si estranho à vocação do espírito para a liberdade, ele passa a ser para si. Perante si só o espírito tem aquilo a que imprimiu o seu sinal e para ele é produzido. Por aí chega à existência do pensamento, à forma da universalidade para si, forma que é o único elemento que convém à existência da Idéia.

Na sua determinação absoluta, a cultura é, portanto, a libertação, o esforço de libertação superior, o ponto de passagem para a substancialidade infinita subjetiva da moralidade, objetiva substancialidade não já imediata e natural mas espiritual e ascendida à forma do universal.

Tal libertação é, no sujeito, o penoso esforço contra a subjetividade do comportamento, contra as exigências imediatas e também contra a vaidade subjetiva das impressões sensíveis e contra a arbitrariedade das preferências. Uma parte da hostilidade que sobre ela cai é provocada por esse esforço penoso que implica. Mas só por meio desse esforço da cultura é que a vontade objetiva atinge a objetividade, até no interior de si, só por este esforço se torna capaz e digna de ser a realidade da idéia. Por outro lado, esta recomposição e as reformas que conferem à particularidade a forma do universal elevam-nos ao nível do intelecto. Com efeito, a particularidade torna-se o ser da individualidade que para si é verdadeiro, e, ao dar à universalidade o conteúdo que lhe permite determinar-se indefinidamente, ela mesma é, na moralidade objetiva, a subjetividade livre que infinitamente existe para si.

Tal é o ponto de vista que mostra o valor infinito da cultura como momento imanente do infinito.

188 – Contém a sociedade civil os três momentos seguintes:

A – A mediação da carência e a satisfação dos indivíduos pelo seu trabalho e pelo trabalho e satisfação de todos os outros: é o sistema das carências;

B – A realidade do elemento universal de liberdade implícito neste sistema é a defesa da propriedade pela justiça;

C – A precaução contra o resíduo de contingência destes sistemas e a defesa dos interesses particulares como algo de administração e pela corporação.

A – O Sistema das Carências

189 – O particular, inicialmente oposto, como o que em geral é determinado à universalidade da vontade (§ 60º), é a carência subjetiva que alcança a objetividade, isto é, a sua satisfação:

a) Por meio de coisas exteriores que são também a propriedade e o produto das carências ou da vontade dos outros;

b) Pela atividade e pelo trabalho como mediação entre os dois termos. O fim da carência é a satisfação da particularidade subjetiva mas aí se afirma o individual na relação com a carência e a vontade livre dos outros; esta aparência de racionalidade neste domínio finito é o intelecto, objeto das presentes considerações e que é o fator de conciliação no interior desse domínio.

Nota – A economia política é a ciência que neste ponto de vista tem o seu ponto de partida e que, portanto, deve apresentar o movimento e o comportamento das massas em suas situações e relações qualitativas e quantitativas.

É ela uma das ciências que nos tempos modernos surgiram como em seu terreno próprio. Demonstra o seu desenvolvimento (e aí reside o interesse dela) como o pensamento (cf. Smith, Say, Ricardo) descobre, na infinita multiplicidade de minúcias que se lhe apresentam, os princípios simples da matéria, o elemento conceitual que os impele e dirige.

Se constitui um fator de conciliação descobrir no domínio das carências esse reflexo de racionalidade que pela natureza das coisas existe e atua, também é esse, inversamente, o domínio onde o intelecto subjetivo e as opiniões de moral abstrata desafogam a sua insatisfação e azedume moral.

a) As Modalidades das Carências e das suas Satisfações

190 – Tem o animal um círculo limitado de meios e modalidades para satisfazer as suas carências também limitadas, mas o homem, até no que tem dessa dependência animal, manifesta o poder de lhe escapar, e bem assim a sua universalidade, primeiro pela multiplicação das carências e dos meios, depois pela divisão e distinção das carências concretas em particularizadas, portanto mais abstratas.

Nota – No direito, o objetivo é a pessoa. No ponto de vista moral abstrato, é o sujeito. Na família, é o membro da família. Na sociedade civil em geral é o cidadão⁵,

e aqui, do ponto de vista da carência (cf. § 123^o), é a representação concreta a que se chama homem. Pela primeira e única vez, só aqui é que se tratará do homem nesse sentido.

191 – De igual maneira se dividem e multiplicam os meios ao serviço das carências particularizadas e, em geral, os modos de satisfação que, por sua vez, se tornam fins relativos e carências abstratas. Esta multiplicação pode fazer-se indefinidamente e, na medida em que é distinção das condições e apreciação da adaptação dos meios ao fim, chama-se requinte.

192 – As carências e os meios tornam-se, como existência real, um ser para outrem, e, pelas carências e pelo trabalho desse outrem, a satisfação é reciprocamente condicionada. A abstração, que veio a ser uma característica das carências e dos meios (parágrafo precedente), vem também a ser uma determinação das relações recíprocas dos indivíduos.

A universalidade, que é aqui o reconhecimento de uns pelos outros, reside naquele momento em que o universal faz das carências, dos meios e dos modos de satisfação, em seu isolamento em sua abstração, algo de concreto enquanto social.

193 – Assim esse momento confere a determinação de finalidade particular aos meios para si, à posse e à modalidade de satisfação das carências. Contém imediatamente a exigência, neste ponto, de igualdade com os outros. Ora, por um lado, a exigência desta igualdade enquanto assimilação – a imitação – e, por outro

lado, a exigência que à particularidade também se apresenta de fazer-se valer por sinal distintivo torna-se, por sua vez, uma ordem real de multiplicação e extensão das carências.

194 – Na carência social, enquanto união da carência natural e imediata e da carência espiritual da representação, é esta última que, como universal, tem a preponderância; nela se encontra, por isso, um aspecto da libertação. Está oculta a rigorosa necessidade natural de carência, e o homem procede de acordo com a sua opinião, que é uma opinião universal, e de acordo com uma necessidade por ele estabelecida, ou seja, com uma contingência que já não é exterior mas intrínseca, a do livre-arbítrio.

Nota – É uma opinião falsa pensar que o homem, no estado de natureza, viveria livre em relação às carências, só sentiria exigências naturais simples, apenas utilizando para as satisfazer os meios que uma natureza contingente lhe proporcionasse. É falsa até quando não se considera o elemento de libertação que há no trabalho e de que mais adiante falaremos. Com efeito, a carência natural como tal e a sua satisfação imediata apenas constituiriam o estado em que a espiritualidade se encontra prisioneira da natureza, seriam por conseguinte o estado de selvageria e de não-liberdade, pois a liberdade só existe na reflexão do espiritual em si mesmo, na sua distinção da natureza e na ação refletida sobre si.

195 – Esta libertação é formal, pois o que continua a ser a base e o conteúdo é a singularidade dos fins. Orienta-se o estado social para a indefinida complica-

ção e especificação das carências, das técnicas e das fruções até aquele limite que é a diferença entre a carência natural e a carência artificial. Daí provém o luxo que é, ao mesmo tempo, um aumento infinito da dependência e da miséria. Encontra-se esta perante a matéria que, com todos os meios exteriores de natureza particular, oferece uma resistência infinita em tornar-se propriedade da vontade livre e é, portanto, a solidez absoluta.

b) As Modalidades do Trabalho

196 – A mediação que, para a carência particularizada, prepara e obtém um meio também particularizado é o trabalho. Através dos mais diferentes processos, especifica a matéria que a natureza imediatamente entrega para os diversos fins. Esta elaboração dá ao meio o seu valor e a sua utilidade; na sua consumação, o que o homem encontra são sobretudo produtos humanos, como o que utiliza são esforços humanos.

197 – É na diversidade das condições e dos objetos que intervém, que se desenvolve a cultura teórica. Constitui ela não só um variado conjunto de representações e conhecimentos mas ainda uma mobilidade, rapidez e encadeamento das representações e conhecimentos bem como a compreensão de relações complicadas e universais, etc. É a cultura do espírito em geral e também da linguagem.

A cultura prática pelo trabalho consiste na carência que a si mesma se reproduz e no hábito da ocupação em geral. Consiste também na limitação da atividade pela natureza da matéria e pela vontade dos outros, o que

obriga a um exercício em que se ganha o hábito de uma atividade objetiva e com qualidades universais.

198 – No entanto, o que há de universal e de objetivo no trabalho liga-se à abstração que é produzida pela especificidade dos meios e das carências e de que resulta também a especificação da produção e a divisão dos trabalhos. Pela divisão, o trabalho do indivíduo torna-se mais simples, aumentando a sua aptidão para o trabalho abstrato bem como a quantidade da sua produção. Esta abstração das aptidões e dos meios completa, ao mesmo tempo, a dependência mútua dos homens para a satisfação das outras carências, assim se estabelecendo uma necessidade total.

Em suma, a abstração da produção leva a mecanizar cada vez mais o trabalho e, por fim, é possível que o homem seja excluído e a máquina o substitua.

c) A Riqueza

199 – Na dependência e na reciprocidade do trabalho e da satisfação das carências, a apetência subjetiva transforma-se numa contribuição para a satisfação das carências de todos os outros. Há uma tal mediação do particular pelo universal, um tal movimento dialético, que cada um, ao ganhar e produzir para sua fruição, ganha e produz também para fruição dos outros. A necessidade que há no encadeamento completo de que todos dependem é a riqueza universal, estável (cf. § 170^o), que oferece a cada um a possibilidade de nela participar pela sua cultura e suas aptidões. Ser-lhe-á assim assegurada a sua existência, ao mesmo tempo que mantém e au-

menta, como produto do seu trabalho mediatizado, a riqueza geral.

200 – A possibilidade de participação na riqueza universal, ou riqueza particular, está desde logo condicionada por uma base imediata adequada (o capital); está depois condicionada pela aptidão e também pelas circunstâncias contingentes em cuja diversidade está a origem das diferenças de desenvolvimento dos dons corporais e espirituais já por natureza desiguais. Neste domínio da particularidade, tal diversidade verifica-se em todos os sentidos e em todos os graus e associada a todas as causas contingentes e arbitrárias que porventura surjam. Conseqüência necessária é a desigualdade das fortunas e das aptidões individuais.

Nota – Contém a Idéia um direito objetivo da particularidade do espírito, direito que não suprime, na sociedade civil, a desigualdade dos homens estabelecida pela natureza (elemento de desigualdade); pelo contrário, ele a reproduz a partir do espírito e eleva-a ao grau de desigualdade de aptidões, de fortuna e até de cultura intelectual e moral.

A exigência de igualdade que a este direito se opõe provém do intelecto vazio que confunde a sua abstração e o seu dever-ser com o real e o racional. Este domínio da particularidade que o universal forma em si mesmo conserva, nessa unidade com o universal que é só relativa, os caracteres da particularidade que recebe da natureza e do livre-arbítrio, ou seja, os restos do estado de natureza. Fora disso, há no sistema e nos movimentos das carências humanas uma racionalidade imanente que o constitui num todo orgânico de elementos diferenciados.

201 – Os meios infinitamente variados, bem como o movimento que os determina reciprocamente pela produção e pela troca, conduzem, por causa da universalidade imanente que possuem, a uma conjugação e a uma diferenciação em grupos gerais. Este todo adquire, então, a figura de um organismo formado por sistemas particulares de carências, técnicas e trabalhos, modos de satisfazer as carências, cultura teórica e prática, sistemas entre os quais se repartem os indivíduos, assim se estabelecendo as diferenças de classes.

202 – Em conformidade com o respectivo conceito, assim se podem dividir as classes em substancial ou imediata, reflexiva ou formal e, enfim, em classe universal.

203 – *a)* A riqueza da classe substancial reside nos produtos naturais de um solo que ela trabalha. Este solo só pode ser, rigorosamente, propriedade privada e o que exige é não uma exploração indeterminada, mas uma transformação objetiva. Como o trabalho e o ganho estão ligados a épocas fixas e singulares e como os proventos dependem das alterações no decurso da natureza, a finalidade econômica é uma previdência do futuro. Mas porque as suas condições lhe dão um modo de se realizar em que são meios secundários e reflexão e vontade próprias, a alma da classe substancial possui uma moralidade objetiva imediata que se funda na família e na boa-fé.

Nota – Há razões para considerar que a introdução da agricultura está, com a do casamento, na origem e na fundação dos Estados. Com efeito, este princípio está ligado à transformação do solo e à propriedade privada

exclusiva (cf. § 170º, nota). A vida errante do selvagem que peregrinando procura a subsistência é substituída pelo repouso do direito privado e pela segurança em satisfazer as carências. Acrescenta-se então a restrição da vida sexual pelo casamento, transformado este numa aliança perdurável, universal em si. Aos cuidados da família passam a pertencer as carências, e a posse passa a ser o bem familiar. A segurança, a firmeza, a permanência da satisfação das carências, todos aqueles caracteres pelos quais estas instituições se recomendam não são senão as formas do universal e das encarnações em que a finalidade última da racionalidade se afirma nesses objetos. Neste assunto, nada é tão interessante como as observações sábias e profundas do meu muito admirado amigo Creutzer. É sobretudo no tomo IV da sua *Mitologia e Simbólica* que ele nos dá esclarecimentos sobre as festas, imagens e divindades agrárias dos Antigos que tinham a consciência de que a introdução da agricultura e de instituições que a acompanham eram atos divinos e por isso lhes consagravam uma adoração religiosa.

Do ponto de vista das leis, dos direitos civis e sobretudo da jurisprudência, bem como do ponto de vista da educação, da cultura e da religião, o caráter substancial desta classe traz consigo modificações que incidem não sobre o conteúdo substancial, mas sobre o aspecto formal e o desenvolvimento da reflexão. Essa consequência, porém, também se encontra nas outras classes.

204 – *b)* Ocupa-se a classe industrial da transformação do produto natural, e seus meios de subsistência vêm-lhe do trabalho, da reflexão, da inteligência e tam-

bém da mediação das carências e trabalhos dos outros. O que produz e o que consome deve-os essencialmente a si mesma, à sua própria atividade. Pode dividir-se a sua atividade em trabalho para as carências individuais concretas e trabalho por encomenda dos indivíduos, que é o artesanato. O trabalho em massa, mais abstrato, destinado a carências ainda individuais mas por uma encomenda mais universal, é o da indústria, e a atividade de troca dos produtos particulares uns pelos outros, principalmente por dinheiro, que é onde se realiza o valor abstrato de todas as mercadorias, constitui o comércio.

205 – c) A classe universal ocupa-se dos interesses gerais, da vida social. Deverá ela ser dispensada do trabalho direto requerido pelas carências, seja mediante a fortuna privada, seja mediante uma indenização dada pelo Estado que solicita a sua atividade, de modo que, nesse trabalho pelo universal, possa encontrar satisfação o seu interesse privado.

206 – Como particularidade que se objetiva para si mesma, a classe divide-se, pois, em suas espécies segundo uma regra conceitual. Mas a repartição dos indivíduos nas classes, ainda que sofra a influência da natureza, do nascimento e das circunstâncias, essencial e soberanamente depende da opinião subjetiva e da vontade particular que numa tal esfera, numa tal classe obtém o seu direito, o seu mérito e a sua honra, de tal modo que, quanto se produz nessa esfera por interior necessidade, só se produz por intermédio do livre-arbítrio, e para a consciência subjetiva tem a forma de uma obra da vontade.

Nota – Nesse aspecto, também a propósito da particularidade e da vontade subjetiva, nota-se a diferença da vida política do Ocidente e do Oriente, do mundo antigo e do mundo moderno. A divisão do conjunto em classes, por si mesma, objetivamente, se realiza nuns, porque é racional em si. Mas o princípio da particularidade subjetiva não recebe o que lhe é devido, quando a repartição dos indivíduos em classes é feita pelo Governo, como acontece no Estado platônico (*A República*; liv. III), ou quando depende do nascimento, como nas castas da Índia. A particularidade subjetiva introduzida na organização do conjunto sem estar conciliada consigo mesma manifesta-se, então, como um princípio hostil, uma destruição da ordem social (§ 185º) porque, como nos Estados gregos ou na república romana, ou então quando a força do poder ou a autoridade religiosa consegue manter a ordem, é uma corrupção interior, uma degradação completa, que foi o que se deu, até certo ponto, entre os lacedemônios, e é o que plenamente se dá hoje entre os hindus.

Caso, porém, a particularidade subjetiva se mantenha na ordem objetiva e de acordo com ela, se o seu direito for reconhecido, ela torna-se o princípio que dá alma à sociedade civil, que permite o desenvolvimento da atividade inteligente, do mérito e da honra.

Quando ao livre-arbítrio se reconhece e se lhe permite o direito de ser o intermediário que realiza o que é racionalmente necessário na sociedade civil e no Estado, estabelece-se uma determinação aproximada daquilo a que se chama na representação universal corrente: liberdade (§ 21º).

207 – O indivíduo só adquire uma realidade quando entra na existência, isto é, na particularidade definida: por isso deverá ele limitar-se exclusivamente a um domínio particular da carência. Neste sistema, a disposição moral objetiva consiste na probidade e na honra profissionais e, graças a elas, cada um faz de si membro de um elemento da sociedade civil, por sua determinação individual, pela sua atividade, sua aplicação e suas aptidões. É enquanto tal que cada um se mantém e só por intermédio do universal se subsiste na vida e se é reconhecido tanto na própria representação como na dos outros.

O lugar que, nesta esfera, pertence à moralidade subjetiva é aquele onde a reflexão do indivíduo domina a sua ação, os fins das carências e do bem-estar particulares, e em que a contingência, ao satisfazer-se, transforma em dever a assistência individual, que também é contingente.

Nota – É quase sempre na juventude que o indivíduo primeiro se revolta contra a idéia de se decidir por uma classe particular, que considera como limitativa da sua vocação para o universal e como exigência puramente extrínseca. Essa revolta está, porém, ligada ao pensamento abstrato, preso ao universal ainda irreal, que não sabe que, para existir, o conceito se introduz na diferença entre o conceito e a realidade e, portanto, na determinação da particularidade (cf. § 7^o). Só assim pode alcançar a realidade e a objetividade morais.

208 – Enquanto particularidade do querer e do saber, o princípio deste sistema de carências não contém o universal em si e para si: o universal da liberdade que,

de um modo abstrato, é o direito de propriedade. Toda-via, não reside ele apenas em si mas também na sua realidade reconhecida, pois a jurisdição garante a sua segurança.

B - A Jurisdição

209 – A relação recíproca das carências e do trabalho que as satisfaz reflete-se sobre si mesma, primeiro e em geral, na personalidade infinita, no direito abstrato. É, porém, o próprio domínio do relativo, a cultura, que dá existência ao direito. O direito é, então, algo de conhecido e reconhecido, e querido universalmente, e adquire a sua validade e realidade objetiva pela mediação desse saber e desse querer.

Nota – Cumpre à cultura, ao pensamento como consciência do indivíduo na forma do universal, que eu seja concebido como uma pessoa universal, termo em que todos estão compreendidos como idênticos. Deste modo, o homem vale porque é homem, não porque seja judeu, católico, protestante, alemão ou italiano. Tal conscientização do valor do pensamento universal tem uma importância infinita, e só se torna um erro quando cristaliza na forma do cosmopolitismo para se opor à vida concreta do Estado.

210 – A realidade objetiva do direito está, por um lado, em existir para consciência, ser algo que se sabe, e, por outro lado, em ter a força e o valor reais e ser conhecido nesse valor universal.

a) O Direito como Lei

211 – O que o direito é em si afirma-se na sua existência objetiva, quer dizer, define-se para a consciência pelo pensamento. É conhecido como o que, com justiça, é e vale; é a lei. Tal direito é, segundo esta determinação, o direito positivo em geral.

Nota – Afirmar algo como universal, ou ter consciência de algo como universal, é, bem se sabe já, o pensamento (cf. notas 13 e 21). Dando a um conteúdo a sua forma mais simples, o pensamento dá-lhe sua última determinação. O que é direito deve vir a ser lei para adquirir não só a forma da sua universalidade, mas também a sua verdadeira determinação. Deste modo, a idéia de legislação não significa apenas que algo se exprime como regra de conduta válida para todos; a sua íntima essência é, antes disso, o reconhecimento do conteúdo em sua definida universalidade. Até considerando o direito consuetudinário (só os animais têm o instinto por lei, ao passo que os homens têm o hábito por lei), até aí os direitos contêm esse elemento de existirem como pensamento e de serem conhecidos. A diferença entre eles e o direito escrito apenas consiste em serem conhecidos de um modo subjetivo e contingente; são portanto mais indeterminados. A universalidade do pensamento é neles evidente. Também num ou noutro aspecto, o conhecimento do direito, ou do direito em geral, é propriedade contingente de alguns. Há quem diga que esta propriedade formal de serem hábitos lhes dá a vantagem de se terem inserido na vida. (Fala-se hoje em vida e inserção na vida, precisamente a propósito daquelas coisas mais mergulhadas

na matéria ou dos pensamentos mais mortos.) Trata-se, porém, de uma ilusão, pois as leis em vigor numa nação não deixam de ser hábitos por estarem escritas e codificadas.

Quando os direitos consuetudinários chegam a ser reunidos e codificados – o que um povo que atinge qualquer grau de cultura não pode demorar a fazer –, a coleção assim constituída é o código. Terá este, porque não é mais do que uma coleção, um caráter informe, vago e incompleto. O que sobretudo o distingue daquilo a que verdadeiramente se chama um código é que os verdadeiros códigos concebem pelo pensamento e exprimem os princípios do direito na sua universalidade, e, portanto, em toda a sua precisão.

Sabe-se que o direito nacional inglês, ou direito comum, está contido em *statuts* (leis formais) e numa lei que se chama não-escrita. Mas esta lei não-escrita está tão bem escrita como qualquer outra e nem se pode ter conhecimento dela senão através da leitura de numerosos *in-quarto*. Os conhecedores deste assunto descrevem a monstruosa confusão que se estabelece na jurisprudência bem como na própria matéria da legislação, observam, em especial, que, uma vez que a lei não-escrita se contém nas decisões dos tribunais e dos juizes, estes ficam sendo perpétuos legisladores, e tanto se pode dizer que os juizes se devem referir à autoridade dos seus predecessores, pois o que eles fizeram foi exprimir a lei não-escrita, como o que não devem fazer, pois eles mesmos possuem essa mesma lei com igual autoridade. Com efeito, lhes é dado o direito de numa sentença se pronunciarem sobre decisões precedentes considerando-as conformes ou não a essa lei.

Foi contra uma confusão análoga, surgida no último período da jurisprudência romana em resultado da autoridade de diversos jurisconsultos célebres, que um imperador estabeleceu um recurso com o nome de lei sobre as citações, que introduzia uma espécie de instituição colegial entre os juristas mortos, com maioria de votos e presidentes (cf. *História do direito*, de Hugo, § 354º).

Recusar a uma nação culta ou à classe dos juristas capacidade para elaborar um código seria o mais grosseiro insulto que se poderia fazer a essa nação ou a essa classe (não se trataria, para isso, de elaborar um sistema de leis novas quanto ao conteúdo mas apenas de reconhecer o conteúdo jurídico na sua definida universalidade, quer dizer, concebê-la pelo pensamento e acrescentar-lhe a aplicação aos casos particulares).

212 – Nesta identidade do que é em si e do que é afirmado, só tem capacidade jurídica para obrigar o que for lei positiva. Como a realidade positiva constitui o aspecto de existência, nela se pode também inserir a contingência do capricho e outras realidades particulares, e pode, portanto, acontecer que a lei seja, em seu conteúdo, diferente do que o direito é em si.

Nota – No direito positivo, o que é legal é origem do conhecimento do que é o direito ou, para falar com propriedade, do que é de direito. Deste ponto de vista, a ciência jurídica positiva é uma ciência histórica que tem por princípio a autoridade. O mais que se lhe possa acrescentar são assuntos a tratar pelo intelecto e referem-se à ordem exterior, à coordenação, à coerência e à aplicação. Quando o intelecto se intromete na própria natu-

reza das coisas já sabemos o que ele é capaz de fazer com o seu método de raciocínio motivado, como se pode ver, por exemplo, nas teorias de direito criminal. A ciência positiva tem não só o direito mas também o rigoroso dever de deduzir, dos dados positivos e em todas as minúcias, as formações históricas bem como as aplicações e complicações das regras jurídicas. É assim que mostrará a sua lógica interior. Mas não deverá ela espantar-se, embora se trate de uma questão que é alheia ao seu objeto, que lhe perguntem, após todos os seus raciocínios, se uma regra jurídica é racional (cf., sobre a interpretação, § 3º).

213 – O direito que chega à existência na forma de leis positivas também, como conteúdo, se realiza através da aplicação, e estabelece, então, relações com a matéria fornecida pelas situações infinitamente complexas e singulares das espécies de propriedades e de contratos da sociedade civil e, bem assim, com as situações morais que assentam no sentimento, no amor e na confiança, mas só na medida em que estes contêm um aspecto do direito abstrato (§ 159º).

O aspecto da moral subjetiva e os imperativos morais, que só pela sua subjetividade e individualidade próprias se ligam com a vontade, esses não podem constituir objeto da legislação positiva.

Finalmente, uma outra matéria é a fornecida pelos direitos e deveres que provêm da própria jurisdição do Estado.

214 – Além da aplicação ao particular, a realidade positiva do direito ainda tem em si a aplicabilidade aos

casos individuais. Entra assim no domínio do que não é definido pelo conceito, do quantitativo (quantitativo para si ou como determinação do valor na troca de uma realidade qualitativa por uma outra realidade qualitativa). A especificação do conceito apenas fornece um limite geral e dentro dele sempre é possível um certo jogo. Tal jogo deverá ser eliminado em vista da sua aplicação e assim surge, no interior daquele limite, uma decisão contingente e arbitrária.

Nota – Nesta cunha que o universal introduz no particular e até no individual, isto é, para sua aplicação imediata, é onde se encontra a pura positividade da lei. Pela razão ou por qualquer condição precisa que o conceito forneça, não é possível determinar se a um delito corresponde uma punição corporal de catorze pancadas ou de catorze pancadas menos uma, uma multa de cinco ou de quatro dinheiros, uma pena de prisão de um ano ou de trezentos e sessenta e quatro dias, ou de um ano mais um, dois, três dias. E, no entanto, uma pancada, um dinheiro, uma semana ou um dia de prisão, a mais ou a menos, constituem uma injustiça.

É a mesma razão que reconhece que a contingência, a contradição e a aparência têm um domínio próprio, têm o seu direito, ao mesmo tempo que os limita e sem que pretenda dar a tais contradições a identidade rigorosa do direito. O que há aqui é uma exigência de realização, a exigência de que haja, de uma maneira absoluta, uma determinação e uma decisão, sejam elas quais forem (dentro de certos limites). À certeza formal pertence esta decisão, à subjetividade abstrata que tão-só pode reduzir-se a determinar-se e estabelecer-se no interior daqueles limites, para que haja fixação e seus prin-

cípios de determinação são que uma cifra é um número redondo ou certo número arbitrariamente escolhido (quarenta menos um, por exemplo). Aliás, a lei não estabelece essa última determinação que a realidade exige, confiando-a ao juiz dentro de limites que são um mínimo e um máximo, o que em nada adianta pois esses máximo e mínimo são, cada um deles, um número redondo que não dispensa o juiz de estabelecer uma determinação positiva finita: o que a lei lhe concede é essa margem.

b) A Existência da Lei

215 – Do ponto de vista do direito da consciência de si (§ 132^o), a obrigação para com a lei implica a necessidade de que a lei seja universalmente conhecida.

Nota – Pendurar as leis tão alto, como fez Denis, o Tirano, que nenhum cidadão as pode ler, ou enterrá-las debaixo de um imponente aparato de sábios livros, de coleções de jurisprudência, opiniões de juristas e costumes, ainda por cima em língua estrangeira, de tal modo que o conhecimento do direito em vigor só seja acessível àqueles que especialmente se instruíam, tudo isso constitui uma única e mesma injustiça. Os governantes que, como Justiniano, deram ao seu povo uma coleção, mesmo informe, de leis ou, melhor ainda, um direito nacional num código definido e ordenado, não só foram grandes benfeitores, como tal venerados, mas também efetuaram um grande ato de justiça.

216 – Pode-se, por um lado, esperar de um código público regras gerais simples mas, por outro lado, a natu-

reza da matéria finita conduz a determinações sem fim. Por um lado, o volume das leis deve constituir um todo fechado e acabado; por outro lado, há uma contínua exigência de novas regras jurídicas. Ora, esta antinomia desapparece com a especificação dos princípios universais que permanecem imutáveis, e o direito deve, portanto, estar inteiramente contido num código perfeito, quando os princípios simples universais para si estiverem concebidos e forem apresentados independentemente da sua aplicação.

Nota – Uma das principais origens da complicação das leis está no tempo que o racional ou o jurídico em si e para si têm de demorar a introduzir-se em instituições primitivas que contêm injustiças e são puramente históricas. Foi isso que observamos (§ 180^o) no direito romano sobre dívidas. Essencial é, porém, ver que a natureza da matéria finita tem como consequência um progresso indefinido a que conduz a aplicação do que é racional em si ou para si das regras universais. Exigir de um código a perfeição, querer que constitua algo de absolutamente acabado e não admita qualquer acréscimo (exigência esta que é caracteristicamente alemã) e, com o pretexto de que não é de tal modo perfeito, querer impedi-lo de atingir a existência imperfeita, isto é, a realidade efetiva, são erros que assentam no desconhecimento da natureza dos objetos finitos, como seja o direito privado, onde a exigida perfeição constitui uma aproximação perpétua. Assim se desconhece também o que distingue o universal da razão e o universal do intelecto, da aplicação deste último à matéria indefinida da individualidade e do finito. *Le plus grand ennemi du bien, c'est le mieux* constitui a expressão do bom-senso humano

verdadeiramente saudável contra a vaidade do raciocínio e da reflexão.

217 – Assim como na sociedade civil o direito em si se torna lei, assim a existência anteriormente imediata e abstrata do meu direito individual adquire, na existência da vontade e do saber universais, a significação de algo que é reconhecido como existência. É, pois, com a forma que lhes dá este gênero de existência que as aquisições e os atos de propriedade deverão ser empreendidos e efetuados. A propriedade funda-se, então, no contrato e nas formalidades suscetíveis de o autenticar e fazer juridicamente válido.

Nota – As modalidades primitivas e imediatas de aquisição bem como os títulos de propriedade (§§ 54^o e ss.) evanescem-se na sociedade civil ou só perduram como momentos contingentes e limitados. São o sentimento, que permanece no domínio da subjetividade, e a reflexão, para a qual o abstrato é o essencial, que condenam as formalidades, ao passo que é o intelecto morto que as opõe ao que mais importa e as multiplica ao infinito. Aliás, o desenvolvimento mais natural da cultura consiste em percorrer, com um esforço longo e penoso, e uma vez dado um conteúdo, os caminhos que vão desde a sua forma sensível e imediata até a sua forma intelectual e a correspondente expressão simples; é por isso que, nos começos de uma cultura jurídica, as solenidades e formalidades têm uma importância tão grande e valem mais como coisas do que como sinais. Foi também por isso que, no direito romano, uma quantidade de regras e em particular de expressões próprias das solenidades se conservam em vez de serem substituídas por regras intelectuais e expressões adequadas.

218 – Sendo a propriedade e a personalidade reconhecidas como válidas na sociedade civil, o crime não é apenas uma ofensa à infinitude subjetiva mas ainda uma violação da coisa pública que nelas possui uma existência firme e sólida. Assim se introduz o ponto de vista do perigo social de um ato, ponto de vista que, por um lado, aumenta a importância do crime, enquanto, por outro lado, o poder da sociedade se torna mais seguro de si mesmo, o que diminui a importância exterior da violação e permite uma maior moderação no castigo.

Nota – O fato de num membro da sociedade estarem ofendidos todos os outros altera a natureza do crime não apenas no seu conceito como também no seu aspecto de existência exterior. A violação fere a representação e a consciência da sociedade civil e não apenas o ser daquele que é diretamente atingido.

Nos tempos heróicos (ver as tragédias gregas), os cidadãos não se consideravam atingidos pelos crimes que os membros das casas reais cometiam uns contra os outros.

Se o crime, que é, em si, uma violação infinita, deve, apesar disso e de acordo com as características qualitativas e quantitativas (§ 96º), ser avaliado como um fato de existência, ser definido pela representação e pela consciência do poder das leis, o perigo social constitui um meio para determinar a sua medida ou, pelo menos, uma das suas características qualitativas. Esta qualidade ou esta importância é, porém, variável com o estado da sociedade civil. Tal estado poderá justificar que o roubo de um tostão seja punido com a morte e que um roubo cem vezes ou mil vezes mais importante seja moderadamente punido. O ponto de

vista do perigo social, que parece agravar o crime, é pelo contrário o que mais contribui para diminuir a severidade da pena. Um código penal pertence essencialmente ao seu tempo e ao correspondente estado da sociedade civil.

c) O Tribunal

219 – Uma vez introduzido na existência com a forma de lei, o direito existe para si e opõe-se à vontade particular, à opinião subjetiva sobre o direito como sendo algo de autônomo. Deverá fazer-se valer como universal o ato de reconhecer e realizar o direito no caso particular; fora da impressão subjetiva dos interesses particulares, pertence a um poder público, ao tribunal.

Nota – A aparição histórica da função de juiz assumiu as formas ou de uma instituição particular, ou de um ato de força, ou de uma escolha voluntária, o que é indiferente à natureza da coisa. Quando se considera que a introdução da jurisdição pelos príncipes e pelos governos é resultado de arbitrária benevolência ou um ato gracioso (como faz Von Haller na sua *Restauração da ciência do Estado*), dá-se provas de incapacidade para pensar. O que na lei e no Estado está em questão é que as instituições, como racionais, sejam absolutamente necessárias; por conseguinte, nada interessa a quem considerar o seu fundamento racional a forma como surgiram.

O extremo oposto desta opinião é considerar a rudeza primitiva, a jurisdição do tempo do *Faustrecht*, como uma violência, uma opressão da liberdade, um despotismo. A jurisdição deve ser considerada tanto um dever

como um direito ao poder público. Tal direito e tal dever não podem depender da vontade arbitrária que os indivíduos tenham em delas encarregarem ou não um poder qualquer.

220 – O direito contra o crime, quando assume a forma da vingança (cf. § 102º), é apenas um direito em si, um direito que ainda não tem a forma do direito, isto é, que não é justo na sua existência. Em vez do ofendido, enquanto parte, intervém o ofendido, enquanto universal, que no tribunal tem a sua eficaz realidade própria. A perseguição e a repressão do crime deixam assim de ser represálias subjetivas e contingentes como acontece na vingança. A repressão passa a ser reconciliação do direito consigo mesmo na pena. Do ponto de vista objetivo, há reconciliação por anulação do crime e nela a lei restabelece-se a si mesma e realiza a sua própria validade. Do ponto de vista subjetivo, que é o do criminoso, há reconciliação com a lei que é por ele conhecida e que também é válida para ele, para o proteger. Na aplicação da lei sujeita-se ele, por conseguinte, à satisfação da justiça, sujeita-se, portanto, a uma ação que é sua.

221 – O membro da sociedade civil tem o direito de assistir ao julgamento e o dever de se apresentar perante o tribunal e de só perante o tribunal reivindicar o reconhecimento de um direito contestado.

222 – Perante os tribunais, o direito tem o caráter de um dever-ser demonstrado. O processo dá às partes as condições para fazerem valer os seus meios de prova e motivos jurídicos e ao juiz as de conhecer o assunto. As

fases do processo são elas mesmas direitos. As suas ligações também devem, por isso, ser definidas juridicamente, o que constitui uma parte essencial da ciência teórica do direito.

223 – Com a sua divisão em atos sempre mais particulares e nos direitos correspondentes, segundo uma complicação que não tem limite em si mesma, o processo, que começara por ser um meio, passa a distinguir-se da sua finalidade como algo de extrínseco. Têm as partes a faculdade de percorrer todo o formalismo do processo, o que constitui o seu direito, e isso pode tornar-se um mal e até um veículo da injustiça. Por isso, para proteger as partes e o próprio direito, que é aquilo de que substancialmente se trata, contra o processo e os seus abusos deverá o tribunal submeter-se a uma jurisdição simples (tribunal arbitral, tribunal de paz) e prestar-se a tentativas de acordo antes de entrar no processo.

Nota – Significa a equidade que, por razões de moralidade subjetiva ou quaisquer outras, se rompeu com o direito formal. Refere-se ela, primeiro, ao conteúdo do conflito jurídico. Um tribunal arbitral destinar-se-ia a decidir sobre os casos particulares sem atender às formalidades do processo e especialmente aos meios objetivos de prova tais como são determinados pela lei. Consideraria ele a natureza própria do caso particular enquanto tal sem que se importasse com uma disposição jurídica suscetível de se tornar geral.

224 – Vimos já que a publicidade das leis faz parte dos direitos da consciência subjetiva (§ 215º). O mesmo acontece com a possibilidade de conhecer a realização

do direito nos casos particulares, isto é, no desenvolvimento das ações jurídicas exteriores e dos motivos jurídicos porque tal desenvolvimento constitui um acontecimento universalmente válido e porque o caso particular, que em seu conteúdo próprio é sem dúvida limitado às partes, refere-se, em seu conteúdo universal, aos direitos de todos e a todos interessa a decisão obtida. É esse o princípio da publicidade da justiça.

Nota – As deliberações que entre si tomam os membros do tribunal quanto à sentença a dar constituem a expressão de opiniões ainda particulares e não são, por essa natureza, algo de público.

225 – Na técnica do juízo como aplicação da lei a um caso particular, distinguem-se duas partes:

Primeiro, o reconhecimento da natureza do caso particular em sua individualidade imediata: houve contrato?, houve dano?, quem é o autor?; no direito penal, esta parte é a reflexão para determinar a ação segundo o caráter universal do crime (cf. § 119º, nota). Há, em seguida, a absorção do caso na lei que restabelece o direito, lei que no direito penal contém a pena. As decisões sobre estes dois diferentes aspectos constituem funções diferentes.

Nota – Na organização jurídica romana esta diferença de funções manifestava-se no fato de o pretor dar a sua decisão quando as coisas se passavam de certa maneira e encarregava um *judex* particular de inquirir sobre a natureza do caso. No direito inglês, a determinação da ação segundo a qualidade criminal definida (se é, por exemplo, um homicídio involuntário ou um assassinio) pertence ao livre-arbítrio do queixoso e não pode o juiz

encarar outras determinações caso conclua que a primeira é inadequada.

226 – A direção do conjunto do processo, da investigação e de todos aqueles atos jurídicos das partes que são eles mesmos direitos (§ 222º), bem como o julgamento jurídico, cumprem sobretudo ao juiz qualificado. Para este, que é o órgão da lei, deve o caso estar preparado para se integrar numa regra. Quer dizer: a partir dos seus caracteres empíricos aparentes, deve o caso ser reconhecido como um fato e receber uma qualificação universal.

227 – O primeiro aspecto, conhecimento do caso na sua individualidade imediata, que nenhuma decisão jurídica contém, é um conhecimento que está ao alcance de qualquer homem culto. Para qualificar a ação, é essencial (cf. Segunda Parte) o ponto de vista subjetivo da intenção e da convicção do agente, e a prova não se apóia neste domínio em objetos abstratos apreensíveis pela razão ou pelo intelecto mas em particularidades, em circunstâncias e em objetos de intuição sensível e de certeza subjetiva. A prova não contém, portanto, uma determinação objetiva absoluta e o que na decisão soberanamente prevalece é a convicção subjetiva, a certeza de consciência (*animi sententia*). Assim também, do ponto de vista da parte que assenta em declarações a certeza dos outros, o juramento é a garantia suprema, ainda que subjetiva.

Nota – No objeto em questão, o que mais importa é ter em vista a natureza do gênero de demonstração de que se trata e distingui-la dos outros modos de conhecimento e

de prova. Demonstrar uma determinação racional como a do conceito do direito, quer dizer, conhecer a sua necessidade, requer um método que não é o da demonstração de um teorema geométrico. Além disso a figura está, nesta, determinada pelo intelecto e já abstrata na conformidade a uma lei. Mas no conteúdo empírico, que é um fato, a matéria do conhecimento é a intuição sensível dada, a certeza sensível subjetiva e as correspondentes expressões e combinações de tais declarações e testemunhos. A verdade objetiva que de tal matéria e do método correspondente resulta, caso se procure determiná-la objetivamente, conduz, através de uma lógica rigorosa que é então uma inconseqüência formal, a semiprovas e a extraordinárias dificuldades. Tem ela, porém, um sentido completamente diferente do da verdade de uma determinação racional ou do sentido de um princípio cuja matéria já o intelecto tinha feito abstrata. Saber se o conhecimento de uma tal verdade empírica faz parte da função propriamente jurídica de um tribunal, se tal função encerra uma qualidade própria e implica portanto um direito exclusivo a essa investigação, constitui uma demonstração que seria o ponto de vista fundamental caso se discutisse em que medida se deve atribuir o juízo, tanto sobre a matéria de fato como sobre a matéria de direito, aos órgãos formais dos tribunais.

228 – A sentença, que é a qualificação legal de um caso, garante o direito subjetivo das partes; quanto à lei, porque é conhecida e é, portanto, a lei da própria parte; quanto à qualificação, pela publicidade do processo. Quanto, porém, à decisão sobre o conteúdo particular subjetivo e exterior do assunto, cujo conhecimento é o primeiro dos dois aspectos mencionados no § 225º, o

direito da consciência é satisfeito pela confiança na subjetividade de quem decide. Tal confiança funda-se, essencialmente, na igualdade que, do ponto de vista da situação particular, da classe comum, etc., há entre a parte e quem decide.

Nota – O direito da consciência, elemento da liberdade subjetiva, pode ser considerado como o ponto de vista substancial sempre que se discute a necessidade da jurisdição pública e do júri. A isso se reduz tudo o que é essencial no que, em nome da utilidade, se diz em favor dessas instituições. Adotando-se outros pontos de vista, indicando-se esta e aquela vantagem ou desvantagem, pode-se discutir indefinidamente. Ora, tal como acontece com todos os motivos do raciocinar, tudo isso é secundário e nada tem de decisivo; ou, então, são argumentos que pertencem a domínios superiores. Ao dizer-se que a jurisdição seria, porventura, melhor quando exercida por tribunais puramente judiciários e não por outras instituições, não é dessa possibilidade que se trata pois mesmo se tal possibilidade viesse a ser verossímil ou necessária sempre ficaria do outro lado o direito da consciência subjetiva que mantém as suas exigências e não ficaria satisfeita.

Sempre que uma classe, empregando seja um caráter comum ao conjunto das leis seja o processo, se apropria do reconhecimento do direito e da possibilidade de o fazer valer, e, além disso, se coloca numa situação de exclusividade usando uma língua que é estranha àqueles a que o direito se refere, os membros da sociedade civil que obtêm a subsistência na sua atividade, sua vontade e suas aptidões ficam à margem do direito, isto é, à margem não só do que lhes é próprio e pessoal como do

que é substancial e racional nas suas relações; ficam numa espécie de tutela, até de escravidão em face dessa classe. Se lhes cabe o direito de se apresentarem ao tribunal corporalmente (*in judicio stare*), pouco será isso se também não estiverem presentes em espírito, com o saber que lhes é próprio, e o direito que obtêm é para eles um destino exterior.

229 – Pela jurisdição, a sociedade civil, em que a idéia se perdeu na particularidade e desenvolveu os seus momentos na separação do interior e do exterior, regressa ao seu conceito, à unidade entre o universal existente em si e a particularidade subjetiva. Esta, no entanto, reduz-se ao caso da espécie, mantendo o universal a significação do direito abstrato. A realização desta unidade, que se alarga a todo o domínio da particularidade, constitui a missão da administração, primeiro como união relativa, depois, numa unidade concreta embora limitada, a da corporação.

C - Administração e Corporação

230 – No sistema das carências, a subsistência e o bem de cada particular constitui uma possibilidade cuja atualização depende do livre-arbítrio e da natureza própria de cada um, bem como do sistema objetivo das carências. Pela jurisdição, a violação da propriedade e da pessoa é castigada, mas o direito real da particularidade implica também que sejam suprimidas as contingências que ameacem um ou outro daqueles fins, que seja garantida a segurança sem perturbações da pessoa e da pro-

priedade, numa palavra, que o bem-estar particular seja tratado como um direito e realizado como tal.

a) A Administração

231 – De início e na medida em que a vontade particular ainda continua a ser o princípio de que depende a realização de um e outro fins, o poder universal assegura uma ordem simplesmente exterior, que se limita aos círculos da contingência.

232 – Fora dos crimes que o poder público universal deve impedir ou submeter a um tratamento judiciário, fora, pois, da contingência como violação do maldo-so, o livre-arbítrio autoriza ações jurídicas e um uso da propriedade privada que implicam relações exteriores com outros indivíduos ou com instituições públicas de finalidades coletivas. Por este aspecto universal, minhas ações privadas tornam-se algo de contingente que escapa ao meu poder e é suscetível de ocasionar ou ocasiona danos ou prejuízos a outrem.

233 – Apenas há nisso, decerto, a possibilidade de causar dano; tanto basta, no entanto, para mostrar que a exigência de que a coisa não possa de modo nenhum causar dano tornando-se contingente não é respeitada. É esse o aspecto de injustiça que há em tais ações e que constitui o fundamento da coação administrativa.

234 – As relações entre os seres exteriores projetam-se na infinitude do intelecto e não há, portanto, limite em si entre aquilo que é um dano e aquilo que não o é,

nem, do ponto de vista do crime, entre o que é e o que não é suspeito, o que se deve proibir e o que é preciso tolerar, mediante interdições, vigilâncias, investigações e interrogatórios. Os costumes, o espírito da Constituição, as circunstâncias e os perigos do momento é que podem fornecer determinações mais precisas.

235 – No domínio da produção e da troca dos meios de que cada qual dispõe para as satisfazer, bem como no domínio das informações e negociações tão rápidas quanto possível –, as exigências cotidianas que ilimitadamente variam e se definem dão origem a espécies de atividades que, sendo do interesse de todos, permitem que um particular interfira nos negócios comuns. Há, portanto, regimes e instituições que são de uso comum. Tais negócios coletivos e instituições de interesse geral requerem a vigilância e os cuidados do poder público.

236 – É sempre possível dar-se a oposição entre os diversos interesses dos produtores e dos consumidores; e, embora, no conjunto, as corretas relações por eles mesmos sejam estabelecidas, ainda poderá ser conveniente uma regulamentação intencional superior às duas partes. A legitimidade de tal regulamentação (impostos sobre gêneros de primeira necessidade) para casos particulares justifica-se pelo fato de, na utilidade cotidiana e universal que possuem, as mercadorias serem oferecidas não ao indivíduo como tal, mas ao indivíduo como geral, ao público; o direito que este tem de não ser enganado, o exame das mercadorias, pode ser representado e assegurado pelos poderes públicos, como uma função coletiva. Mas o que, sobretudo, torna necessárias uma fisca-

lização e uma direção universais é a dependência em que vastos ramos industriais estão de circunstâncias exteriores e de combinações longínquas que não oferecem uma visão de conjunto aos homens que a elas se encontram ligados e sujeitos.

Nota – Para com a liberdade da indústria e do comércio na sociedade civil, um outro extremo existe: o da administração e regulamentação do trabalho de todos por instituições públicas, como aconteceu, por exemplo, na edificação das Pirâmides e em outras obras monstruosas do Egito e da Ásia que foram realizadas para fins públicos sem a mediação do trabalho do indivíduo determinado pelos seus particulares interesses e vontade. Tais interesses invocam a liberdade contra a regulamentação superior, mas quanto mais cegamente dirigidos eles estiverem para os fins mais carecem daquela regulamentação, que não só atenua perigosas oposições como abrevia o intervalo de que a inconsciente necessidade carece para as acomodar, e que os restitui ao sentido do universal.

237 – Embora os indivíduos a possuam e ela lhes deva ser assegurada pelos poderes públicos, a possibilidade de participar na riqueza coletiva nunca deixa de estar submetida, no que tem de subjetivo, à contingência. A garantia dos poderes públicos deve, portanto, ser incompleta, tanto mais que supõe condições de aptidão, de capital, etc.

238 – É à família como todo substancial que começa por cumprir a proteção do indivíduo, tanto do ponto de vista dos meios e aptidões necessários para ganhar a sua

parte da riqueza coletiva como daquele da subsistência e manutenção caso ele se mostre incapaz. Mas a sociedade civil quebra estes laços, aliena uns dos outros os membros da família e reconhece-os como pessoas independentes. No lugar da natureza inorgânica e do patrimônio onde o indivíduo obtinha a sua subsistência, coloca a sociedade civil o seu próprio terreno, e da sua contingência torna dependente a subsistência da família inteira. O indivíduo passa, pois, a ser um filho da sociedade civil. Pode esta reclamá-lo, mas o indivíduo adquire direitos sobre ela.

239 – Este caráter ôntico da família universal confere à sociedade um dever e um direito que se erguem diante da vontade contingente dos pais como exercício de uma interferência naquele aspecto da educação que se reporta às qualidades que permitem ser-se um membro da sociedade. Isso verifica-se, sobretudo, quando a educação não é dada pelos pais mas por outros. Para tal fim, pode a sociedade, caso seja possível, criar instituições coletivas.

240 – Do mesmo modo, se os indivíduos dissiparem a segurança da sua subsistência e da sua família, tem a sociedade o direito e o dever de os tutelar e de realizar os fins que lhes pertencem na sociedade, bem como os que lhes são particulares.

241 – Como a vontade subjetiva, também circunstâncias contingentes, físicas e ligadas a condições exteriores podem levar os indivíduos à pobreza. Nesse estado, não

deixam eles de estar sujeitos às exigências da sociedade civil, mas, despojados dos seus recursos naturais e desligados dos laços da família concebida como um clã (§§ 217º e 181º), perdem, por outro lado, todas as vantagens da sociedade: possibilidade de adquirirem habilitações e cultura, aproveitarem da jurisdição, da higiene e, por vezes, até do consolo da religião. O poder coletivo substitui então a família tanto nas suas aflições imediatas como nos sentimentos de horror ao trabalho, na revolta e em todos os outros defeitos que provêm de uma tal situação e do sentimento do dano que se sofreu.

242 – O que há de subjetivo na miséria e, em geral, nas aflições a que o indivíduo está exposto no seu ambiente natural exige que se lhe leve uma ajuda também subjetiva tanto no domínio das circunstâncias particulares como no do sentimento e do amor. Apesar de toda a organização coletiva, sempre a moralidade subjetiva terá, aqui, muito que realizar. Como, porém, aquela ajuda depende, em si mesma e nos seus efeitos, da contingência, acontece que todo esse esforço tem a tendência para abstrair na miséria e assegurar nos remédios o que aí há de universal, em tornar a ajuda inútil.

Nota – A contingência das esmolas, fundações, velas que ardem nos altares dos santos, é completada pelas instituições públicas de assistência, hospitais, iluminação das ruas, etc. Vasto campo fica ainda para a beneficência, e engana-se esta sempre que pretende que os remédios da miséria sejam reservados à particularidade do sentimento e à contingência das suas disposições e informações, sempre que se sente lesada e ofendida pelos regulamentos e disposições coletivas e obrigatórias. Pelo

contrário, deve o Estado ser considerado tanto mais perfeito quanto menor, em comparação com o que está assegurado de modo universal, for a parte que se abandona à iniciativa do indivíduo e à sua opinião particular.

243 – Quando a sociedade civil se encontra num estado de atividade sem obstáculos, pode ser concebida como um progresso contínuo e intrínseco da população e da operosidade. Com a universalização da solidariedade entre os homens, com o acerto entre as técnicas que permitem satisfazê-las, é certo o aumento da acumulação das riquezas, pois essa dupla universalidade produz os maiores ganhos; mas certo é que também aumentam a especialização e a limitação do trabalho particular e, portanto, a dependência e o abandono das classes ligadas a esse trabalho, bem como a incapacidade para sentir e exercer outras faculdades, sobretudo as que se referem às vantagens espirituais da sociedade civil.

244 – Quando um grande número de indivíduos desce além do mínimo de subsistência que por si mesmo se mostra como o que é normalmente necessário a um membro de uma sociedade, se esses indivíduos perdem, assim, o sentimento do direito, da legalidade e da honra de existirem graças à sua própria atividade e ao seu próprio trabalho, assiste-se então à formação de uma plebe e, ao mesmo tempo, a uma maior facilidade para concentrar em poucas mãos riquezas desproporcionadas.

245 – Se se impuser à classe rica o encargo de diretamente manter no nível vulgar de vida a classe reduzi-

da à miséria, ou se, por uma forma qualquer de propriedade pública (ricos hospitais, fundações, mosteiros), diretamente se fornecerem os meios, a subsistência ficará assegurada aos miseráveis sem que tenham de recorrer ao trabalho, o que é contrário ao princípio da sociedade civil e ao sentimento individual de independência e honra.

Se, pelo contrário, o viver lhes for assegurado pelo trabalho, dando-lhes condições de o obter, a quantidade de produtos aumentará então num excesso que, à falta de consumidores correspondentes pois eles mesmos são os produtores, constitui precisamente o mal que assim cresce duplamente. Deste modo se mostra que, apesar do seu excesso de riqueza, não é a sociedade civil suficientemente rica, isto é: na sua riqueza, não possui a sociedade civil bens suficientes para pagar o tributo ao excesso de miséria e à sua conseqüente plebe.

Nota – Estes fenômenos podem ser estudados em larga escala no exemplo inglês, com os resultados que tiveram o imposto dos pobres, as inúmeras fundações, a beneficência privada e, enfim, como condição de tudo isso, a supressão das corporações.

O meio que se revelou mais eficaz contra a pobreza, bem como contra o desaparecimento da honra e do pudor, bases subjetivas da sociedade, e contra a preguiça e a dissipação que originam a plebe, foi, sobretudo na Escócia, abandonar os pobres ao seu destino e entregá-los à mendicidade pública.

246 – Nesta dialética que lhe é própria, a sociedade civil é impelida para lá dela mesma; tal definida sociedade é obrigada a procurar fora de si os consumidores e,

portanto, os meios de subsistir, recorrendo a outros povos que lhe são inferiores nos recursos que ela possui em excesso, em geral na indústria.

247 – Assim como o princípio da vida da família tem por condição a terra e o solo, assim o elemento natural que exteriormente anima a indústria é o mar. A procura do ganho, na medida em que implica um risco, eleva-se acima do seu próprio fim e substitui o apego à terra e ao círculo limitado da vida civil, por prazeres e desejos particulares inerentes à fluidez, ao perigo e ao naufrágio possível. Estabelece, além disso, relações de tráfico entre os países mais afastados e através do mais vasto meio de ligação. O tráfico promove uma atividade jurídica que produz o contrato; constitui, ao mesmo tempo, um poderoso instrumento de cultura e nele encontra o comércio a sua significação histórica.

Nota – Ao contrário do que se tem pretendido nos tempos mais modernos, os rios não constituem fronteiras naturais pois, mais do que separam, unem os homens. O mesmo acontece com os mares. Horácio enuncia uma grande verdade quando diz (Carmina, I, 3):

*Deus abscidit
prudens Oceano dissociabili
terras*

Pode-se verificar esta verdade observando as bacias de rios que foram habitadas por uma raça ou por um povo, bem como as relações que estabeleceram a Grécia, a Jônia e a Grande Grécia, a Bretanha e a Grã-Bretanha, a Dinamarca, a Noruega, a Suécia, a Finlândia e a

Livônia, e sobretudo, no aspecto oposto, as restritas relações que há entre os habitantes da costa e do interior. Para ver os meios de cultura que há no contato com o mar, apenas basta comparar a atitude das nações onde a indústria prosperou com a daquelas que se negaram à navegação, como os egípcios e os hindus, todos voltados para si mesmos e mergulhados nas mais horrorosas e desprezíveis superstições. Pelo contrário, todas as grandes nações, as que fazem um esforço sobre si mesmas, procuram o mar.

248 – Este alargamento das relações oferece também um instrumento de colonização, para a qual é impelida, numa forma sistemática ou esporádica, toda a sociedade civil completa. É a colonização que permite a uma parte da população regressar, num novo território, ao princípio familiar e de, ao mesmo tempo, obter novas aplicações para o seu trabalho.

249 – A providência administrativa começa por realizar e salvaguardar o que há de universal na particularidade da sociedade civil, sob a forma de ordem exterior e de instituições destinadas a proteger e assegurar aquela imensidade de fins e interesses particulares que, efetivamente, no universal se alicerçam. Além disso, como direção suprema, ainda lhe cumpre zelar pelos interesses que ultrapassam os quadros da sociedade (§ 246º). Quando, segundo a Idéia, a particularidade adquire, como fim e objeto da sua vontade e atividade, o universal nela imanente, então a moralidade objetiva reintegra-se na sociedade civil; é esta a missão da corporação.

b) A Corporação

250 – Tem a classe agrícola em si mesma e imediatamente o seu universal concreto, na substancialidade da vida familiar e natural. A classe universal possui no seu destino o universal para si, como objeto, meio e fim da sua atividade. Medianeira entre as duas, a classe industrial está essencialmente orientada para o particular e por isso a corporação lhe é própria.

251 – A natureza (de acordo com a sua particularidade) do trabalho na sociedade civil divide-se em vários ramos. O que há em si de uniforme nesta particularidade alcança a existência na confraria, como algo de comum, e então o fim, no particular interessado e para o particular orientado, é concebido também como universal. O membro da sociedade civil torna-se, segundo as suas particulares aptidões, membro da corporação cujo fim universal é, desde logo, concreto e não sai dos limites que são próprios aos negócios e interesses privados da indústria.

252 – Esta função confere à corporação o direito de gerir os seus interesses sob a vigilância dos poderes públicos, admitir membros em virtude da qualidade objetiva da opinião e probidade que têm e no número determinado pela situação geral e encarregar-se de proteger os seus membros, por um lado, contra os acidentes particulares, por outro lado, na formação das aptidões para fazerem parte dela. Numa palavra, a corporação é para eles uma segunda família, missão que é indefinida para a sociedade civil em geral, mais afastada como está dos indivíduos e das suas exigências particulares.

Nota – O homem de ofício difere do jornalista como de qualquer um que se entregue a um serviço particular e individual. O chefe, o mestre ou quem quer vir a sê-lo, é membro da confraria, não em vista de um ganho isolado e acidental mas para a totalidade universal da sua subsistência particular. Há uma diferença entre privilégios, como direitos de um ramo da sociedade organizado em corporação, e privilégios no sentido etimológico da palavra. Os últimos são exceções contingentes da lei universal; os primeiros, pelo contrário, são simples determinações legais que residem no que, por natureza, há de particular num ramo essencial da sociedade.

253 – Na corporação não só encontra a família um terreno firme, pois a capacidade que lhe assegura a subsistência é uma riqueza estável (§ 170º), como ainda lhe são reconhecidas tal subsistência e tal riqueza, isto é: o membro de uma corporação não precisa procurar estabelecer, noutras demonstrações exteriores, o valor dos seus recursos e do seu sucesso. É-lhe, ao mesmo tempo, reconhecido que pertence a um todo, que ele mesmo é um membro da sociedade em geral e que o seu interesse e esforço se orienta para fins não egoístas desta totalidade. A sua honra está, portanto, no seu lugar social.

Nota – Do ponto de vista da segurança da riqueza, a corporação corresponde à introdução da cultura e da propriedade privada num outro domínio (§ 203º). Se há motivos para lamentar o luxo e a dissipação das classes industriais, que originam e desenvolvem uma plebe (§ 244º), também não se deve menosprezar a causa moral objetiva que indicamos nas observações anteriores e que atua ao lado de outras causas como, por exemplo, a mecânica

zação contínua do trabalho. Se não for membro de uma corporação legítima (e só quando uma corporação é legítima é que dela pode nascer uma comunidade), o indivíduo não tem honra profissional. O isolamento o reduziu ao aspecto egoísta da indústria, a subsistência e o ócio nada terão de permanente. Procurará, então, fazer-se apreciado nas manifestações exteriores do êxito que obtenha na indústria. Ora, tais manifestações são ilimitadas, pois não poderá haver uma vida conforme à hierarquia social onde não houver hierarquia social (e a única que de comum existe na sociedade civil é o que é legalmente reconhecido e estabelecido), onde, portanto, nada houver que possa servir de base a um gênero de vida que é simultaneamente coletivo e individual.

Na corporação, o auxílio que a pobreza recebe perde o caráter contingente e, por conseguinte, injustamente humilhante. E quando a riqueza cumpre os seus deveres para com a corporação desaparecem o orgulho e a inveja no proprietário e no beneficiário. É na corporação que a probidade se vê verdadeiramente reconhecida e honrada.

254 – Na corporação, o chamado direito natural de exercer os talentos próprios e ganhar o que se possa só é limitado na medida em que tais talentos recebem um destino racional, quer dizer, na medida em que a corporação os liberta da contingência da opinião própria, tão perigosa para si e para os outros; é ela que, então, os reconhece, os assegura e os ergue à dignidade de atividade consciente para um fim coletivo.

255 – Ao lado da família, a corporação constitui a segunda raiz moral do Estado, a que está implantada na

sociedade civil. Contém a primeira os elementos de particularidade subjetiva e de universalidade objetiva numa unidade substancial; a segunda une interiormente esses momentos que tinham começado por ser divididos, na sociedade civil, em particularidades, refletidas sobre si, de carência e de prazer e em universalidade jurídica abstrata. Assim, nessa união, o bem-estar se realiza e é, ao mesmo tempo, reconhecido como direito.

Nota – A santidade do casamento e a honra profissional são os dois eixos em que roda a matéria inorgânica da sociedade civil.

256 – O fim da corporação, que é limitado e finito, tem a sua verdade no fim universal em si e para si e na sua realidade absoluta. (O mesmo acontece na separação que se dá na administração exterior e na identidade relativa que se lhe sucede.) O domínio da sociedade civil conduz, pois, ao Estado.

Nota – A cidade e o campo, a primeira como lugar da indústria burguesa, da reflexão que se desenvolve e se divide, o segundo como lugar da moralidade em acordo com a natureza; ou, noutros termos, os indivíduos que asseguram a sua conservação por meio do comércio com outras pessoas jurídicas, e a família constituem os dois momentos ainda ideais em que nasce o Estado como seu verdadeiro fundamento.

Através da divisão da sociedade civil, a moralidade objetiva imediata evolui, pois, até o Estado, que se manifesta como o seu verdadeiro fundamento. Esta evolução é a prova científica do conceito do Estado, e não há outra. Se o desenvolvimento do conceito científico chega ao Estado como a um resultado, quando ele a si mes-

mo se dá como o verdadeiro fundamento, é porque tal mediação e tal ilusão se anulam a si mesmas na imediação. É por isso que, na realidade, o Estado é, em geral, o primeiro. Na sua intrinsecidade, a família desenvolve-se em sociedade civil, e o que há nestes dois momentos é a própria idéia do Estado. No desenvolvimento da sociedade civil, a substância moral alcança a sua forma infinita, que contém em si os dois momentos seguintes:

1º – A diferenciação infinita até a interior existência para si da consciência de si;

2º – A forma da universalidade que se encontra na cultura, no modo do pensamento pelo qual o espírito se torna objetivo e real, como totalidade orgânica, em leis e instituições que são a sua vontade pensada.

TERCEIRA SEÇÃO

O Estado

257 – O Estado é a realidade em ato da Idéia moral objetiva, o espírito como vontade substancial revelada, clara para si mesma, que se conhece e se pensa, e realiza o que sabe e porque sabe.

No costume tem o Estado a sua existência imediata, na consciência de si, no saber e na atividade do indivíduo, tem a sua existência mediata, enquanto o indivíduo obtém a sua liberdade substancial ligando-se ao Estado como à sua essência, como ao fim e ao produto da sua atividade.

Nota – Os penates são os deuses inferiores e interiores, o espírito do povo (Athene) é o divino que se conhece e se quer; a piedade é sensibilidade e moralidade objetiva nos limites da sensibilidade, a virtude política, a vontade do fim pensando como existente em si e para si.

258 – O Estado, como realidade em ato da vontade substancial, realidade que esta adquire na consciência particular de si universalizada, é o racional em si e para si: esta unidade substancial é um fim próprio absoluto, imóvel, nele a liberdade obtém o seu valor supremo, e assim este último fim possui um direito soberano perante os indivíduos que em serem membros do Estado têm o seu mais elevado dever.

Nota – Quando se confunde o Estado com a sociedade civil, destinando-o à segurança e proteção da propriedade e da liberdade pessoais, o interesse dos indivíduos enquanto tais é o fim supremo para que se reúnem, do que resulta ser facultativo ser membro de um Estado. Ora, é muito diferente a sua relação com o indivíduo. Se o Estado é o espírito objetivo, então só como membro é que o indivíduo tem objetividade, verdade e moralidade. A associação como tal é o verdadeiro conteúdo e o verdadeiro fim, e o destino dos indivíduos está em participarem numa vida coletiva; quaisquer outras satisfações, atividades e modalidades de comportamento têm o seu ponto de partida e o seu resultado neste ato substancial e universal. Considerada abstratamente, a racionalidade consiste essencialmente na íntima unidade do universal e do indivíduo e, quanto ao conteúdo no caso concreto de que aqui se trata, na unidade entre a liberdade objetiva, isto é, entre a vontade substancial e a liberdade

objetiva como consciência individual, e a vontade que procura realizar os seus fins particulares; quanto à forma, constitui ela, por conseguinte, um comportamento que se determina segundo as leis e os princípios pensados, isto é, universais. Esta idéia é o ser universal e necessário em si e para si do espírito.

Vejam agora o lugar que ocupa a origem histórica do Estado, ou de cada Estado particular, o seu direito e os seus modos. Saber se provém das relações patriarcais, do receio ou da confiança ou da corporação, como foi concebido e se inseriu na consciência o fundamento de tais direitos, seja como direito divino e positivo, seja como contrato, costume, etc., são questões que não importam à idéia de Estado e que, em relação ao conhecimento filosófico, que é o único de que aqui se trata, são um simples fenômeno, uma questão histórica, em relação à autoridade de um Estado real, os princípios em que ela se funda são tomados das formas do direito em vigor nesse Estado. A especulação filosófica só incide sobre o aspecto interior de tudo isso, sobre o conceito pensado. No exame deste conceito, teve Rousseau o mérito de estabelecer, como fundamento do Estado, um princípio que, não só na sua forma (como, por exemplo, o instinto social, a autoridade divina) mas também no seu conteúdo, pertence ao pensamento, é, até, o pensamento, pois é a vontade. Mas ao conceber a vontade apenas na forma definida da vontade individual (o que mais tarde Fichte também faz), e a vontade geral não como o racional em si e para si da vontade que resulta das vontades individuais quando conscientes – a associação dos indivíduos no Estado torna-se um contrato, cujo fundamento é, então, a vontade arbitrária, a opinião e

uma adesão expressa e facultativa dos indivíduos, de onde resultam as conseqüências puramente conceituais que destroem aquele divino que em si e para si existe das absolutas autoridades e majestades do Estado. Ao chegarem ao poder, tais abstrações produziram, por um lado, o mais prodigioso espetáculo jamais visto desde que há uma raça humana: reconstituir *a priori* e pelo pensamento a constituição de um grande Estado real, anulando tudo o que existe e é dado e querendo apresentar como fundamento um sistema racional imaginado; por outro lado, como tais abstrações são desprovidas de idéia, a tentativa de as impor promoveu os mais horríveis e cruéis acontecimentos.

Contra o princípio da vontade individual, é preciso ter presentes os seguintes princípios fundamentais: a vontade objetiva é o racional em si no seu conceito, quer seja ou não conhecido do indivíduo e aceito pelo seu livre-arbítrio, e o termo oposto, o saber e o querer, a subjetividade da liberdade que só se afirma no princípio que examinamos, apenas contém um momento unilateral da idéia da vontade racional que só é verdadeiramente ela mesma quando em si também é o que é para si. Um outro oposto tem ainda o pensamento que reconhece o Estado como algo de racional para si: é o de considerar o que há de exterior no fenômeno – a contingência da carência, a necessidade de proteção, a força, a riqueza, etc. – não como momentos da evolução histórica mas como a substância do Estado. Também aqui é a particularidade do indivíduo que constitui o princípio do conhecimento, mas do que não se trata já é do pensamento desta individualidade; trata-se, pelo contrário, da individualidade empírica que obedece às suas qualidades con-

tingentes, força ou fraqueza, riqueza ou pobreza, etc. Tal gosto intelectual pela omissão do que há no Estado de infinito e racional em si e para si, pela eliminação de todo o pensamento geral da concepção da sua natureza interior, nunca decerto se manifestou de um modo tão puro como na *Restauração da ciência do Estado*, de Von Haller. De um modo tão puro digo eu porque em todas as tentativas para conceber a essência do Estado, por mais incompletos e superficiais que sejam os princípios utilizados, sempre a mesma intenção de conceber o Estado consigo introduz o pensamento, determinações universais; ora, neste livro, não só se renuncia conscientemente ao conteúdo racional que o Estado é e à forma do pensamento, como o autor ainda se insurge apaixonadamente contra um e outra. Toda a extensão da influência que esta *Restauração* obteve (influência que é afirmada pelo próprio Von Haller) se deve à circunstância de o autor ter sabido na exposição desembaraçar-se de todo o pensamento e assim manter inteiro, sem pensamento, todo o bloco. Dele desapareceram todas as confusões e perturbações que diminuem o alcance de uma exposição que mistura o contingente com alusões ao essencial, o empírico e o extrínseco com recordações do racional e do universal, e assim, na esfera do virtual e do vazio, incessantemente se evoca o que está acima dela: o infinito. Deste modo consegue, apesar de tudo, ser conseqüente esta *Restauração*, porquanto, se em vez do substancial é a esfera do contingente que é considerada como a essência do Estado, a coerência lógica mantém-se na forma da plena inseqüência, da ausência de pensamento que se deixa arrastar sem olhar para trás e se sente à vontade no contrário do que acaba de sentir⁶.

Começa Von Haller por estabelecer o seu princípio fundamental: “Como no mundo inanimado o forte opri-me o fraco, assim entre os animais e também entre os homens se encontra a mesma lei embora com aspectos mais nobres” (e muitas vezes também mais vis), ao que acrescenta que “constitui mandamento imutável e eterno de Deus que o mais poderoso deve dominar e sempre dominará”. Vê-se assim em que sentido se há de entender a força que é, não a força do justo e do moral, mas a força natural e contingente. Alega-se em seguida, para apoiar, entre muitos outros, este motivo, que com admirável sabedoria dispôs a natureza que o sentimento da superioridade própria enobrece irresistivelmente o caráter e favorece nos subordinados o desenvolvimento das virtudes mais necessárias. Com aparatosa retórica, interroga Von Haller “se no domínio das ciências são os fortes ou os fracos os que mais abusam da sua autoridade e da confiança que neles se depositou para servirem inferiores fins egoístas e enganarem os homens crédulos, e se entre os juristas se pode considerar como mestres da ciência os legistas e os chicaneiros que iludem a esperança dos clientes crédulos, que fazem do preto branco e do branco preto, que transformam o direito num veículo da injustiça, reduzem à miséria os que lhes pedem proteção e como corvos devoram a inocente ovelha”, etc.

Em todo este aparato de retórica, Von Haller esquece-se de que o foi buscar para, precisamente, demonstrar a proposição de que o domínio dos poderosos é uma ordem eterna de Deus, que é em obediência a essa ordem que o milhafre devora a inocente ovelha e que, portanto, os que são mais poderosos pelo conhecimento das leis terão toda a razão em pilhar os ingênuos, que,

como fracos, precisam da proteção deles. Seria, porém, demasiado pedir o acordo entre dois raciocínios onde nem sequer um há. Que Von Haller seja um inimigo dos códigos, é coisa que por si mesmo se compreende: as leis civis são para ele absolutamente “inúteis pois por si mesmas se compreendem nas leis naturais” (como se teria poupado todo esse esforço que, desde que existem Estados, se tem dedicado à legislação e aos códigos e ainda se aplica no estudo do direito se desde sempre se houvesse tido presente o pensamento fundamental de que tudo se compreende por si mesmo), “e, por outro lado, as leis não são dadas aos indivíduos privados mas são instruções transmitidas aos juizes subordinados para lhes dar a conhecer a vontade do chefe da justiça”. Aliás, a jurisdição não é (I, pp. 297 e 254) um dever do Estado mas um benefício, quer dizer, um auxílio dado pelos mais poderosos. Entre os meios de assegurar o direito, “aquele que os juristas modernos nos deixam depois de nos tirarem os outros três não é o mais perfeito mas, pelo contrário, o mais incerto e hesitante. Os outros três são mais rápidos e seguros para se alcançar o fim e são os que a natureza amiga ofereceu ao homem para lhe assegurar a liberdade jurídica”.

Estes três meios são:

- 1º – Observância pessoal da lei natural;
- 2º – Resistência à injustiça;
- 3º – Fuga onde não houver recurso (é na verdade preciso que os juristas sejam muito maus em comparação com a natureza amiga!).

“A lei natural de Deus, a todos dada pela natureza plenamente boa, é a seguinte (I, p. 292): respeita em cada

homem o teu semelhante (se o autor fosse coerente com o seu princípio, essa lei deveria ser: respeita aquele que não é teu semelhante mas sim mais poderoso do que tu). Não leves a mal quem te causou dano; não peças o que não te devem (e de que é que se é devedor?); e, finalmente, ama os teus semelhantes e sê-lhes útil sempre que possas.”

A implantação desta lei tornará supérflua a legislação e a constituição. Seria interessante saber como Von Haller explica que, apesar desta implantação, sempre existiram no mundo leis e constituições.

No tomo III, p. 362, o autor ocupa-se das “chamadas liberdades nacionais” (isto é, as leis jurídicas e constitucionais das nações; neste largo sentido, todos os direitos juridicamente definidos devem ser designados por uma liberdade). De tais leis diz ele que “o seu conteúdo é em geral muito pouco importante por maior valor que nos livros se atribua a essas liberdades fundamentais”. Verifica-se a seguir que aquilo de que o autor fala são as liberdades nacionais dos *Stände* alemães do Império, da nação inglesa (a Magna Carta, “aliás muito pouco lida e ainda menos compreendida por causa das suas expressões antiquadas”, o Bill of Rights, etc.) e da nação húngara, e ficamos espantados por saber que estas conquistas, sempre consideradas tão importantes, são afinal insignificantes e que o que, em tais nações, essas leis representaram para cada peça dos fatos que os indivíduos vestem, para cada pedaço de pão que comem e sempre a cada instante continuam a representar apenas têm afinal um valor puramente livresco. A propósito do código prussiano, para citarmos mais isto, Von Haller é especialmente severo pois os erros filosóficos (sempre

os da filosofia kantiana à qual Von Haller nada perdoa) tiveram nele uma influência inacreditável e porque se trata principalmente do Estado, do domínio do Estado, dos fins do Estado, do soberano do Estado, dos deveres do soberano e dos servidores do Estado.

Para Von Haller, o que há de mais cruel é o direito “de sobrecarregar com impostos a fortuna privada das pessoas, os seus ganhos, a sua produção e o seu consumo, a fim de cobrir as despesas do Estado; desse modo, o rei, uma vez que a riqueza do Estado já não é considerada como propriedade privada do príncipe mas como domínio público, nada tem de seu, tal como os cidadãos prussianos já não possuem nem o seu corpo nem os seus bens e são assim súditos na condição jurídica do servo pois não podem fugir ao serviço do Estado”.

Depois desta inacreditável nudez, só se pode achar burlesca a emoção com que Von Haller descreve o inexprimível contentamento que teve com as suas descobertas (I, Prefácio): “Uma alegria que só quem for amigo da verdade pode sentir quando, depois de uma conscienciosa meditação, adquire a certeza de que descobriu simultaneamente (*sic*: simultaneamente) o que é decreto da Natureza e o que é palavra de Deus.” (Geralmente, a palavra divina distingue muito expressamente as suas revelações dos decretos da natureza e dos homens naturais.) Quando nos descreve “como quase se desfaz em pura admiração, como uma onda de felizes lágrimas caiu dos seus olhos e como, então, em si brotou a viva religião”, não nos podemos impedir de pensar que a sua religião antes deveria ter levado Von Haller a chorar, sim, mas porque é um castigo divino (e o mais severo em que um homem pode incorrer) isso de pôr de lado o pensa-

mento, e a razão, e o respeito das leis, isso de desdenhar a importância de uma determinação jurídica dos deveres do Estado e dos direitos do cidadão, até o ponto de confundir o absurdo com a palavra de Deus.

259 – A Idéia do Estado:

a) Possui uma existência imediata e é o Estado individual como organismo que se refere a si mesmo – é a constituição do Direito político interno;

b) Transita à relação do Estado isolado com os outros Estados – é o direito externo;

c) É idéia universal como gênero e potência absoluta sobre os Estados individuais, o espírito que a si mesmo dá a sua realidade no progresso da história universal.

A - Direito Político Interno

260 – É o Estado a realidade em ato da liberdade concreta. Ora, a liberdade concreta consiste em a individualidade pessoal, com os seus particulares, de tal modo possuir o seu pleno desenvolvimento e o reconhecimento dos seus direitos para si (nos sistemas da família e da sociedade civil) que, em parte, se integram por si mesmos no interesse universal e, em parte, consciente e voluntariamente o reconhecem como seu particular espírito substancial e para ele agem como seu último fim. Daí provém que nem o universal tem valor e é realizado sem o interesse, a consciência e a vontade particulares, nem os indivíduos vivem como pessoas privadas unicamente orientadas pelo seu interesse e sem relação com a

vontade universal; deste fim são conscientes em sua atividade individual. O princípio dos Estados modernos tem esta imensa força e profundidade: permitirem que o espírito da subjetividade chegue até a extrema autonomia da particularidade pessoal ao mesmo tempo que o reconduz à unidade substancial, assim mantendo esta unidade no seu próprio princípio.

261 – Em face do direito privado e do interesse particular, da família e da sociedade civil, o Estado é, por um lado, necessidade exterior e poder mais alto; subordinam-se-lhe as leis e os interesses daqueles domínios mas, por outro lado, é para eles fim imanente, tendo a sua força na unidade do seu último fim universal e dos interesses particulares do indivíduo; esta unidade exprime-se em terem aqueles domínios deveres para com o Estado na medida em que também têm direitos (§ 155º).

Nota – Já no § 3º mostramos como Montesquieu, na sua célebre obra *Do espírito das leis*, teve em vista e tentou estudar minuciosamente a dependência em que as leis privadas se encontram do caráter particular do Estado e como foi ele quem teve a idéia filosófica de só nas relações com o todo considerar a parte. Como o dever começa por ser um comportamento para com algo que é substancial para mim e em si e para si universal, como o direito é, pelo contrário, a existência empírica em geral desta realidade substancial e, por conseguinte, o aspecto da sua particularidade e da minha liberdade particular, acontece que, em suas fases formais, um e outro se repartem entre aspectos e pessoas diversas. O Estado como realidade moral, compenetração do substancial e do particular implica que as minhas obrigações

para com a realidade substancial sejam também a existência da minha liberdade particular, o que quer dizer que nele direito e dever se encontram reunidos numa só e mesma relação. Como, porém, ao mesmo tempo acontece que no Estado os momentos diversos obtêm a figura e a realidade que lhes são próprios, assim reaparece, portanto, a distinção entre direito e dever, que, continuando a ser em si, isto é, continuando a ser formalmente idêntica, significa que direito e dever são diferentes quanto ao conteúdo. À esfera do direito privado e da realidade subjetiva falta a necessidade real da relação, e mantém-se abstrata a igualdade de conteúdo obtida. O que nestes domínios abstratos é justo para um também o tem de ser para o outro, o que é dever para um será dever para o outro. Esta identidade absoluta do direito e do dever só se realiza como similitude do conteúdo e com a condição de que o conteúdo seja completamente universal, isto é, seja o único princípio do direito e do dever: a liberdade pessoal do homem. É assim que os escravos não têm deveres porque não têm direitos, e inversamente (não se trata aqui dos deveres religiosos). Mas na idéia concreta que em si mesma se desenvolve, os momentos distinguem-se e as suas determinações trazem consigo uma diversidade de conteúdo. Na família, não tem o filho direitos com um conteúdo que seja o mesmo do dos seus deveres para com o pai, e os direitos do cidadão para com o Estado, para com o príncipe e para com o governo não são de natureza igual à dos seus deveres. Este conceito da união do direito e do dever é uma das condições mais importantes para a força interna dos Estados, que nela está contida. O que há de abstrato no dever e consiste em menosprezar e até

banir, como inessencial e indigno, o interesse particular não deixa contudo de persistir. A especulação concreta, a idéia, mostra como o momento da particularidade é também essencial e como é, portanto, necessária a sua satisfação. Ao procurar cumprir o seu dever, o indivíduo deve encontrar também o que é seu interesse pessoal e sua satisfação, de modo que, da sua situação no Estado, lhe advém um direito que da coisa pública faz sua coisa particular. Na verdade, não deve o interesse particular ser menosprezado e banido, mas sim conservado em concordância com o interesse geral para que, assim, um e outro sejam assegurados. O indivíduo que pelos deveres está subordinado, no cumprimento deles como cidadão obtém a proteção da sua pessoa e da sua propriedade, o respeito pelo seu bem particular e a satisfação da sua essência substancial, a consciência e o orgulho de ser membro de um todo. No cumprimento do dever com a forma de prestação de serviço para o Estado, assegura também a sua conservação e subsistência. Segundo o que tem de abstrato, o interesse geral estabelecerá apenas que os atos e serviços que solicita fossem cumpridos como deveres.

262 – A idéia real em ato ou espírito que se divide a si mesmo nas duas esferas ideais deste conceito, a família e a sociedade civil que constituem o seu aspecto finito, tende a sair da sua idealidade para si e a tornar-se espírito real infinito e, então, distribui por essas esferas o material dessa realidade finita, quer dizer, distribui os indivíduos como massas, embora tal distribuição dependa, para cada caso, das circunstâncias, do livre-arbítrio e da escolha do destino (§ 18º e nota).

263 – Nestas esferas em que os seus momentos de individualidade e particulares têm a sua simples realidade imediata e refletida, há já o espírito: é a universalidade objetiva que nelas aparece, é o poder da razão da necessidade (§ 184º), são, numa palavra, as instituições consideradas na seção anterior.

264 – Como os indivíduos da coletividade são seres espirituais que, por isso, contêm os dois elementos de individualidade extrema consciente e voluntária e de universalidade extrema que conhece e quer a realidade substancial, como portanto tais indivíduos só conseguem justificar esses dois aspectos quando agem como pessoas privadas e ao mesmo tempo como pessoas substanciais – nas esferas indicadas alcançam, por outro lado, a primeira realidade imediatamente e, por outro lado, a segunda através de dois meios: nas instituições que são o que há de virtualmente universal, nos seus interesses particulares, têm eles a essência da sua consciência de si, e essas instituições lhes dão a seguir, nas corporações, uma atividade e uma ocupação dirigidas para um fim universal.

265 – Tais instituições formam a Constituição, quer dizer, a razão desenvolvida e realizada no particular e são, por conseguinte, a base segura do Estado bem como da confiança e dos sentimentos cívicos dos indivíduos, são os pilares da liberdade pública, pois, por elas, é racional e real a liberdade particular e nelas se encontram reunidas a liberdade e a necessidade.

266 – O espírito, porém, não é apenas esta necessidade de fato e este mundo de aparência, é também, por

si mesmo, objetivo e real em ato, como idealidade e alma interior daquela necessidade e daquele mundo; assim esta universalidade substancial, bem como esta necessidade com a figura da liberdade, tornam-se um objeto e um fim para si mesmas.

267 – A necessidade no ideal é o desenvolvimento da idéia na intrinsecidade de si mesma. Como substância subjetiva, é o sentimento político. Como substância objetiva distinta da anterior, é o organismo do Estado, o Estado propriamente político e a sua constituição.

268 – O sentimento político, o patriotismo em geral, é como uma certeza que se funda na verdade (uma certeza apenas subjetiva não se funda na verdade, não passa de uma opinião) e é o querer transformado em hábito. Só pode resultar das instituições que existem no Estado pois nelas é que a razão é verdadeiramente dada e real, pois no comportamento em conformidade com estas instituições é que a razão adquire a sua eficácia. Este sentimento é sobretudo o da confiança (que pode vir a ser uma compreensão mais ou menos cultivada) e da certeza de que o meu interesse particular e o seu interesse substancial se conservam e persistem dentro do interesse e dos fins de um outro (no caso, o Estado) e, portanto, dentro da sua relação comigo como indivíduo. Daí provém, precisamente, que o Estado não seja para mim algo de alheio e que, neste estado de consciência, eu seja livre.

Nota – Dá-se muitas vezes o nome de patriotismo à disposição para sacrifícios e atos extraordinários, mas o que ele é essencialmente é a disposição de consciência

que, nas situações e circunstâncias habituais, leva a considerar a vida coletiva como a base substancial e o fim. Esta consciência que perdura no decorrer da vida e em todas as situações é que é, depois, a base da disposição para esforços extraordinários. Como, porém, há muitos homens que são mais facilmente corajosos do que justos, facilmente se persuadem eles de que possuem esse patriotismo extraordinário para com isso se autorizarem a dispensar-se aquela verdadeira disposição da alma ou para se desculparem de não possuí-la.

Quando, por outro lado, se consideram os sentimentos cívicos como o que constitui um início e pode surgir de representações e pensamentos subjetivos, são eles confundidos com a opinião pois falta-lhes, em tal consideração, a sua verdadeira base que é a realidade objetiva.

269 – É nos diferentes aspectos do organismo do Estado que o sentimento cívico adquire o seu conteúdo particular. Tal organismo é o desenvolvimento da idéia em todas as suas diferenças e na sua realidade objetiva. Estes diferentes aspectos são os diversos poderes e suas funções ou atividades que permitem ao universal produzir-se continuamente e, porque determinados pela natureza do conceito, de um modo necessário, bem como conservar-se, pois o universal é ao mesmo tempo afirmado antes da sua produção. Esse organismo é a constituição política.

270 – Chegou o momento de falarmos das relações entre o Estado e a Religião, o que hoje muito importa pois demasiadas vezes se tem nos últimos tempos afir-

mado que a Religião é a base do Estado, afirmação com a qual se chega a pretender esgotar-se toda a ciência do Estado. Não há afirmação que mais se preste a confusões e chega ela até a transformar-se em constituição do Estado, a dar-lhe a forma que só o conhecimento deveria ter.

Desde logo pode parecer suspeito que se procure e recomende a religião sobretudo nas épocas de miséria pública, de perturbações e de opressão, que se veja nela uma consolação para a injustiça, uma esperança para compensar o que se perdeu. Depois, se se considera que a religião recomenda a indiferença para com os negócios do mundo, para com o decurso dos acontecimentos na realidade, ao contrário do Estado, que é o espírito enraizado no mundo, então ou o recurso à religião não se afigura de modo algum próprio para elevar o interesse e os assuntos do Estado à categoria de fins sérios e essenciais ou apresenta tudo o que se refere ao governo como coisa dependente de uma contingência arbitrária. Poderá usar-se esta linguagem quando se pensa que as paixões e as violências injustas dominam o Estado, a não ser que tal recurso à religião valha por si mesmo e pretenda determinar e assegurar o direito.

Assim como se considerava irrisório abafar todo o ressentimento contra a tirania porque o oprimido encontraria consolo na religião, assim é preciso não esquecer que a religião pode assumir formas tais que conduzem à mais dura escravidão nas cadeias da superstição e à degradação do homem abaixo do animal (o que acontece entre os egípcios e os hindus que veneram os animais como seres superiores). Este exemplo pode servir-nos, ao menos, para nos prevenir de que é preciso não falar

da religião em geral e de que, muitas vezes, é necessário ganhar forças para lutar contra ela em alguns de seus aspectos e para defender os direitos da razão e da consciência de si.

Mas só com os conceitos de Religião e de Estado é que se pode obter a determinação essencial das suas relações. O conteúdo da religião é a verdade absoluta e, portanto, ao seu domínio pertence o grau mais elevado do sentimento. Como intuição, como sentimento, princípio e causa infinita de que tudo depende, a que tudo se refere, a religião exige que tudo se conceba do seu ponto de vista e nela tenha a confirmação, a justificação e a certeza. O Estado e as leis, bem como os deveres, nesta dependência obtêm a soberana garantia e a mais elevada obrigação para a consciência. Com efeito, o Estado, as leis e os deveres são, em realidade, algo de definido que se liga a uma esfera mais elevada como ao seu princípio (*Enciclopédia das idéias filosóficas*, § 453^o).

Assim se explica que a religião contenha aquele ponto que, na alteração universal e na evanescência dos fins dos interesses e das propriedades reais, garante a consciência do imutável, da liberdade e da soberana satisfação. Mas se, deste modo, a religião constitui o princípio do Estado como vontade divina de modo algum constitui um fundamento, e nisso se distinguem os dois domínios. O Estado é a vontade divina como espírito presente ou atual que se desenvolve na formação e organização de um mundo. Aqueles que, diante do Estado, não se desprendem da forma da religião comportam-se como aqueles que crêem ter atingido o direito no conhecimento quando continuam a permanecer na essência sem passarem da abstração para a existência ou como

aqueles que aspiram apenas ao Bem abstrato abandonando ao livre-arbítrio a determinação do que é o bem. A Religião é a relação com o absoluto na forma do sentimento, da imaginação e da crença e no centro dela, que contém tudo o que é, tudo o que existe torna-se um acidente que se evanesce.

Se, quanto ao problema do Estado, não nos desprendermos desta forma religiosa até o ponto de ela nos aparecer como o que o determina essencialmente e lhe atribui valor, então o Estado, que é um organismo desenvolvido em partes diferenciadas e fixas, em leis e instituições, cai na hesitação, na incerteza e na perturbação. O objetivo universal que são as leis, em vez de serem determinadas de um modo seguro e válido, adquirem um caráter negativo perante essa forma da religião que cerca de um véu tudo o que é definido e com isso se transforma em algo de subjetivo.

Para a conduta dos homens as conseqüências são as seguintes: para os justos não há leis; sede piedosos e podereis fazer tudo o que quiserdes, podereis entregar-vos ao livre-arbítrio e à paixão remetendo os que são vítimas da vossa injustiça para o conforto e a esperança da religião ou, pior ainda, expulsá-los e condená-los como irreligiosos. E se este comportamento negativo não se encerra numa disposição interior, numa opinião, e se volta para a realidade exterior e nela se afirma, logo surge o fanatismo religioso que, tal como o político, leva ao banimento de toda a organização política e de toda a ordem legal, limites restritivos e inadequados à infinitude do sentimento íntimo. Banidos se encontram, conseqüentemente, a propriedade privada, o casamento, as situações e atividades da sociedade civil, por indignos

do amor e da liberdade sentimentais. Entretanto, porém, a ação e a existência reais requerem decisões, e produz-se o mesmo que acontece quando a subjetividade da vontade se dá como o absoluto (*Princípios de filosofia do direito*, § 140^o), isto é, decide-se de acordo com a representação subjetiva, com a opinião, com o capricho.

A verdade, diante daquela que se encerra na subjetividade do sentimento e da representação, é o salto enorme que vai do interior para o exterior, da razão envolta na imaginação para a simples realidade. Neste salto está o esforço de toda a história do mundo, a obra em que a humanidade culta ganhou a eficácia e a consciência da existência segundo a razão, da organização política e das leis. Da parte daqueles que procuram o Senhor e que, na sua estulta opinião, julgam possuir imediatamente todas as coisas em vez de se imporem o trabalho de erguer a sua subjetividade até o conhecimento da verdade e o saber do direito e do dever objetivos, da parte desses só se pode esperar a destruição de todos os laços morais objetivos. Tal abominação e tal estultícia são a conseqüência necessária de um sentimento religioso que se prende exclusivamente à sua forma e assim se opõe à realidade e à verdade que têm a forma do universal e da lei. Aliás, não é preciso que esta disposição se realize, pois ela pode permanecer no seu ponto de vista negativo como algo de interior, submeter-se aos regulamentos e às leis, entregar-se às devoções fervorosas ou ao desdém e à espera. Foi a fraqueza do nosso tempo, não a força dele, que fez da religiosidade uma espécie de polêmica da piedade, quer se ligue a um verdadeiro motivo quer a uma vaidade insatisfeita. Em vez de fortalecer o seu pensamento subjetivo no estudioso trabalho

e de submeter a vontade ao exercício e assim a elevar a uma livre obediência, prefere-se a facilidade de renunciar ao conhecimento da verdade objetiva e cultiva-se cuidadosamente um sentimento de opressão e, ao mesmo tempo, de amor-próprio; utiliza-se a devoção para entender a natureza das leis e das instituições, para as julgar e expor o que elas deveriam ser. E como tudo isso provém de um coração piedoso o método é naturalmente infalível e inatacável, pois as intenções e afirmações que se fundam na religião não podem ser acusadas de frívolas e injustas.

Mas na medida em que a religião (a que é de uma espécie verdadeira), em vez de ter esta atitude negativa e polêmica para com o Estado, antes o reconhece e confirma assegura a si mesma a existência e a manifestação. Compõe-se o seu culto de atos e crenças: carece, por isso, de propriedades e posses bem como de indivíduos devotados ao serviço da comunidade. Nisto reside uma relação entre o Estado e a comunidade eclesiástica, que é simples de determinar. Pertence à natureza das coisas constituir um dever do Estado, assegurar à comunidade todas as garantias e proteção para que ela realize os seus fins religiosos. Mais do que isso: sendo a religião o elemento que melhor assegura a integridade do Estado na profundidade da consciência, poderá ele reclamar de todos os cidadãos que se liguem a uma comunidade religiosa embora não importe qual, pois o Estado nada tem com o conteúdo que se refere à intimidade da representação. Deve o Estado, que é uma organização completa e portanto forte, mostrar-se, neste assunto, liberal e indiferente para com as particularidades que não lhe sejam favoráveis e até suportar a existência de comunidades

que não reconheçam religiosamente deveres para com ele. (O que, naturalmente, depende do número dos sec-tários.) Remeterá os membros dessas religiões para a sociedade civil e suas leis, e limita-se a cumprir passivamente os seus deveres diretos para com elas⁷, o que se for necessário se obtém transformando ou substituindo a prestação.

Se a comunidade eclesiástica possui uma propriedade, se efetua os atos culturais e tem para isso indivíduos ao seu serviço, logo transita do domínio da interioridade para o do mundo e, portanto, para o do Estado a cujas leis se submete imediatamente. O juramento, a realidade moral em geral e a situação do casamento trazem consigo esta promoção do sentimento interior que na religião encontra a sua mais profunda certeza. Se as relações morais objetivas são relações essenciais da razão realizada, então os direitos desta é que devem ser afirmados em primeiro lugar e a garantia da Igreja apenas se lhes acrescenta como uma mais abstrata extrinsecidade. Nas outras manifestações resultantes de união na Igreja, verifica-se que o interior sobreleva o exterior mais na doutrina do que nos atos do culto e outros rituais que se lhes referem e nos quais, pelo menos, o aspecto jurídico logo para si aparece como o assunto do Estado (isso embora muitas igrejas se tenham atribuído o direito de isentar os seus servidores e as suas propriedades do poder e da jurisdição do Estado e até o direito de jurisdição sobre os laicos nos assuntos em que a religião participa, como, por exemplo, os assuntos de divórcio).

A função da atividade administrativa em tais ações está, sem dúvida, muito indeterminada, o que é próprio, porém, da natureza desta função e também abrange outras funções puramente civis.

Sempre que a comunhão religiosa de indivíduos se torna uma comunidade, uma corporação, logo fica submetida, de um modo absoluto, à alta vigilância administrativa do Estado. A doutrina, no entanto, tem o seu domínio na consciência, pertence ao direito da liberdade subjetiva da consciência de si, é uma interioridade que não constitui, como tal, domínio do Estado. Mas o Estado também tem uma doutrina porque as suas instituições e valores jurídicos em geral, a constituição, etc., existem na forma do pensamento como leis e porque o Estado é, não um mecanismo, mas a vida razoável da liberdade consciente de si, o sistema do mundo moral. Por conseguinte, a disposição moral e a consciência que se forma dos princípios são um momento essencial no Estado real.

Por sua vez, a doutrina da Igreja não é apenas algo de interior à consciência, mas é também uma expressão, e uma expressão sobre um objeto que apresenta as mais íntimas relações com os princípios morais e as leis do Estado ou que, até, diretamente lhes importa. Assim a Igreja e o Estado estão em concordância ou em oposição, mas diretamente. Pode a Igreja levar a diversidade dos dois domínios à mais irreduzível oposição quando, com o pretexto de que possui o conteúdo absoluto da religião, considera a realidade espiritual em geral, ao passo que o Estado seria um instrumento mecânico para fins exteriores e profanos. Concebe-se a si mesmo como o domínio de Deus ou, pelo menos, o caminho e a antecâmara do céu, e ao Estado como o domínio do mundo, do que é transitório e finito; ela mesma é um fim supremo, o Estado um simples meio. Com esta pretensão se liga a exigência de que o Estado não só assegure à Igreja

a plena liberdade de ensino, mas ainda respeite absolutamente esse ensino, e qualquer que seja, pois só a si mesma cumpre defini-lo.

Chega a Igreja a esta pretensão por alargamento do princípio de que o elemento espiritual é absolutamente propriedade sua, e do mesmo modo exige que o conhecimento e a ciência – que também pertencem ao mesmo domínio e por si mesmos constituem, como a Igreja, uma totalidade de princípios próprios e poderiam assim, por muitos motivos, substituir-se à Igreja – gozem da mesma independência perante o Estado, que como um meio os deve servir em vista de um fim soberano.

Em face desta situação, será indiferente que os chefes da comunidade religiosa, ou aqueles que se consagram ao seu serviço, tenham uma existência separada do Estado, embora os outros membros continuem submetidos ao Estado, ou se mantenham no Estado e tenham de considerar o seu destino eclesiástico como um simples aspecto da sua situação mas que sempre vêm como separado do Estado.

Deve-se começar por observar que tal situação se faz acompanhar da concepção segundo a qual a missão do Estado apenas consiste em proteger e assegurar a vida, a propriedade e o livre-arbítrio de cada um na medida em que isso não lese a vida, a propriedade e o livre-arbítrio de outrem. O Estado aparece então como instruído pelo que há de carente; o elemento espiritual supremo, a verdade em si e para si são situados na religião subjetiva ou na ciência teórica, ou seja, para além do Estado que, laico em si e para si, apenas lhe cumpre respeitá-las de tal modo que deixe completamente fora de si o que é propriamente moral. Houve, decerto, épo-

cas históricas e estados de barbárie em que toda a vida espiritual superior se encerrava na Igreja e em que o Estado não era mais do que um regime de violência, de arbitrariedade e de paixão, o que constituía uma oposição abstrata que era o princípio da realidade. Mas tudo isso pertence à história e constitui uma atitude cega e estulta a de apresentar tal situação como a que é verdadeiramente conforme com a idéia.

A evolução da idéia tem mostrado, pelo contrário, que o espírito, livre e racional que é, constitui em si a moralidade objetiva, que a verdadeira idéia é a razão realizada e que esta é o que existe como Estado. Desta idéia resulta também que a verdade moral existe nela para a consciência pensante, como conteúdo elaborado na forma universal, que é a lei, e ainda que o Estado conhece absolutamente os seus fins, se lhes adequa e os realiza com uma definida consciência e de acordo com os princípios. Como já anteriormente observamos, o objeto em geral da religião é a verdade mas apenas como um conteúdo dado que, em seus caracteres essenciais, não é conhecido nem pelo pensamento nem por conceitos; por isso a relação do indivíduo com esse objeto é uma obrigação fundada na autoridade, e o testemunho pessoal do espírito e do sentimento, que é o que contém o elemento de liberdade, apresenta-se como sentimentalidade e crença.

É o conhecimento filosófico que sabe que o Estado e a Igreja não se opõem quanto ao conteúdo da verdade e da razão mas apenas quanto à forma. Quando, portanto, a Igreja transita para o ensino (houve e há igrejas que se limitam ao culto, outras em que o culto é o essencial e em que o ensino e a cultura da consciência é acessório) e o seu ensino se ocupa dos princípios objetivos e

da reflexão sobre a moral objetiva e a razão, a Igreja interfere no que é domínio do Estado. Ora, diante da crença e da autoridade que ela invoca e apresenta a propósito da moral, do direito, das leis e das instituições, diante da sua opinião subjetiva, é o Estado que representa o saber; do seu princípio provém, com efeito, que o conteúdo não se encerra na forma do sentimento e da crença mas se liga ao pensamento definido.

Quando o conteúdo que existe em si e para si aparece na realidade religiosa como um conteúdo particular, como a doutrina própria da Igreja, como comunidade religiosa, tal doutrina coloca-se fora do Estado. (No protestantismo não há, aliás, um clero que seja o depositário exclusivo da doutrina da Igreja porque nele não há laicos.) Porque os princípios da moralidade objetiva e da ordem do Estado passam pelo plano religioso, e não só podem como devem estabelecer relações com ele, por esse lado recebe o Estado uma garantia religiosa; mas, por outro lado, é seu o direito e a forma da razão consciente de si, objetiva, o direito de a fazer valer e de impor diante de teses que provenham da forma da subjetividade, quaisquer que sejam a segurança e a autoridade que elas apresentem.

Pelo princípio da sua forma, na medida em que algo de geral é essencialmente pensamento, se explica também que do Estado tenha vindo a liberdade do pensamento e da ciência (enquanto uma Igreja, pelo contrário, queimou Giordano Bruno e obrigou Galileu a penitenciar-se de joelhos por ter exposto o sistema solar copernicano, etc.)⁸.

Tem a ciência, pelo seu lado, o mesmo elemento formal do Estado: o seu fim é o conhecimento da verdade e, mais precisamente, da verdade racional e objetiva.

Podemos, decerto, o conhecimento intelectual degradar-se também desde o plano da ciência ao da opinião e dos raciocínios prováveis. Se ele se volta, então, para os problemas morais e de organização do Estado, coloca-se em oposição aos respectivos princípios, como a Igreja por sua vez o faz e com a mesma pretensão de que está apoiada na opinião, como se esta fosse a razão, e no direito da consciência de si subjetiva que se quer livre em suas opiniões e convicções. Já anteriormente⁹ consideramos o princípio desta subjetividade do saber. Importa agora observar apenas que, de um lado, o Estado pode manifestar uma infinita indiferença perante a opinião – na medida, precisamente, em que não é mais do que uma opinião, um conteúdo subjetivo, e, portanto, quaisquer que sejam as suas pretensões, não possui em si qualquer força real –, tal como se pintores que só empregam em suas paletas as três cores fundamentais sem querer saber da ciência escolar das sete cores fundamentais. Mas cumpre ao Estado, por outro lado, defender a verdade objetiva e os princípios da vida moral contra a opinião que adota mais princípios e se torna uma existência universal que devora a realidade, sobretudo quando o formalismo da subjetividade absoluta entende fundar-se num ponto de partida científico e pretende virar contra o Estado as suas próprias instituições de ensino, dando-lhes as pretensões de uma Igreja. Do mesmo modo deve o Estado fazer valer contra a Igreja, reivindicando uma autoridade absoluta, o direito formal da consciência de si à opinião própria, à sua convicção e, em geral, ao pensamento da verdade objetiva válida.

Podemos ainda nos referir à unidade do Estado e da Igreja de que muitos falaram nos tempos modernos como

se fosse um ideal supremo. Se essa unidade essencial é a da verdade dos princípios e dos sentimentos, também será essencial que, simultaneamente com a unidade, adquira a existência particular a diferença que na consciência há das suas formas.

No despotismo oriental existe essa unidade tão desejada da Igreja e do Estado, mas, ao mesmo tempo, não existe o Estado, não há encarnação consciente no direito, não há moralidade livre nem evolução orgânica, única digna do Espírito. Para que o Estado, como realidade moral do Espírito, consciente de si chegue à existência, é necessário que se diferencie da forma da autoridade e da crença. Ora, essa diferenciação só se realizará se no domínio religioso se der uma intrínseca separação. Só então o Estado atinge a universalidade do pensamento, que é o seu princípio formal, e o realiza acima das igrejas particulares. Para o reconhecer, não basta saber o que é a universalidade em si mas também o que é a sua existência. O cisma das Igrejas não é nem foi uma infelicidade para o Estado, que, muito ao contrário, por intermédio dele pôde vir a ser o que era seu destino: a razão e a moralidade conscientes de si mesmas. Esse é igualmente o grande bem que a Igreja e o pensamento podem obter para alcançar a liberdade e a racionalidade próprias.

271 – A constituição política é, em primeiro lugar, a organização do Estado e o processo da sua vida orgânica em relação consigo mesmo. Neste processo distingue o Estado os seus elementos no interior de si mesmo e os desenvolve em existência fixa.

Em segundo lugar, o Estado é, enquanto individualidade, uma unidade exclusiva que tem, por conseguinte,

um procedimento em relação a outros. Volta para o exterior o seu organismo diferenciado e nesta determinação situa no interior de si mesmo os seus termos diferenciados na idealidade que lhes é própria.

I – Constituição Interna para si

272 – A Constituição é racional quando o Estado determina e em si mesmo distribui a sua atividade em conformidade com o conceito, isto é, de tal modo que cada um dos poderes seja em si mesmo a totalidade. É isto obtido porque cada momento contém em si a ação dos outros momentos e porque, ao exprimirem a diferença do conceito, todos eles se mantêm em sua idealidade e só constituem um todo individual único.

Nota – Indefinidamente se tem falado, nos tempos modernos, sobre a constituição bem como sobre a razão e, em particular na Alemanha, tem-se proposto ao mundo as idéias mais vazias. Houve muita gente que se persuadiu de saber, em matéria constitucional, mais do que toda a gente, excluindo desse saber todos os outros, sobretudo os governos, e julgando ter uma justificação irrefutável ao dizerem que a religião e a piedade constituíam a base de todos esses devaneios. É um milagre que todo esse palavreado não tivesse tornado repugnantes, para os homens sensatos, as palavras “razão”, “iluminação”, “direito”, etc., bem como “constituição” e “liberdade”, e que não haja vergonha em falar ainda de constituição política. Um bem que todavia se pôde tirar desse desgosto é o de admitir-se geralmente que um conhecimento filosófico de tais objetos não pode fundar-se em

raciócínios abstratos sobre fins, motivos e interesses e ainda menos sobre o sentimento, o amor e o entusiasmo.

Só o conceito pode conduzir a esse conhecimento, devendo abster-se de participar nas discussões todos aqueles que têm a divindade por inconcebível e o conhecimento da verdade por vã tentativa. Não poderá aspirar à consideração filosófica o que diga em seus discursos indigestos e edificantes com os seus sentimentos e os seus entusiasmos.

Entre as concepções correntes, dever-se-á mencionar a da necessária separação dos poderes (com conexão com o § 269^o). Poderia ser ela uma concepção muito importante, pelo que representa de garantia da liberdade pública, se fosse tomada no seu verdadeiro sentido; mas é precisamente uma concepção de que nada sabem nem querem saber esses que julgam falar em nome do entusiasmo e do amor. É nela que se encontra o elemento da determinação racional. O princípio da separação dos poderes contém, com efeito, como elemento essencial, a diferenciação, a razão na realidade. Ora, na forma em que o intelecto abstrato a concebe, o que aí se encontra é, por um lado, a falsa condição da independência absoluta dos poderes uns em face dos outros e, por outro lado, aquela unilateralidade que considera as relações entre eles como negativas, como recíprocas limitações. Deste ponto de vista, essas relações transformam-se em hostilidade, num receio de que cada um dos poderes se erga contra os outros como diante de um mal, a fim de se afirmar e estabelecer um equilíbrio geral que não será jamais uma unidade viva. Só a determinação do conceito em si mesmo, e não qualquer outro fim ou qualquer outra utilidade, poderá constituir a origem absoluta

dos poderes separados, e só por ela a organização do Estado constitui o racional em si e a imagem da razão eterna.

É a partir da lógica (não decerto da lógica corrente) que se pode reconhecer como é o conceito e, depois, mais concretamente, a Idéia que se determinam em si mesmos e assim afirmam os seus momentos de universalidade, de particularidade e de individualidade. Tomar a negação como ponto de partida absoluto e colocar em primeiro lugar a vontade do mal e a desconfiança contra ela, partir desta suposição para estabelecer requintadas medidas contra a astúcia, para inventar obstáculos e só conceber a unidade como um efeito dos obstáculos assim levantados é o que, do ponto de vista do pensamento, caracteriza o intelecto negativo, e, do ponto de vista do sentimento, a concepção plebéia (cf. § 244^o).

A independência dos poderes como, por exemplo, a daquilo a que se tem chamado executivo em face daquilo a que se tem chamado legislativo imediatamente traz consigo a deslocação do Estado como já se viu em larga escala, ou então, caso o Estado mantenha o que tem de essencial, a sua existência é salva pelo combate em que um poder se subordina aos outros e que, portanto, produz a unidade de uma ou de outra maneira.

273 – Divide-se o Estado político nas seguintes diferenças substanciais:

- a) Capacidade para definir e estabelecer o universal – poder legislativo;
- b) Integração no geral dos domínios particulares e dos casos individuais – poder do governo;

c) A subjetividade como decisão suprema da vontade – poder do príncipe. Neste se reúnem os poderes separados numa unidade individual que é a cúpula e o começo do todo que constitui a monarquia constitucional.

Nota – O aperfeiçoamento do Estado em monarquia constitucional é obra do mundo moderno e nela a idéia substancial atingiu a forma infinita.

A história deste aprofundamento íntimo do Espírito do mundo ou, o que é o mesmo, este desenvolvimento livre em que a Idéia liberta os seus momentos (e que não são senão momentos seus) como totalidades a partir dele e ao mesmo tempo os contém na unidade ideal do conceito, que é onde reside a razão real, a história desta verdadeira formação da vida moral é o objeto da história universal.

O fundamento da velha classificação das constituições em monarquia, aristocracia e democracia é a unidade substancial ainda indivisa, que ainda não chegou à diferenciação interior (a de uma organização desenvolvida em si) e não atingiu portanto a profundidade da razão concreta. Do ponto de vista do mundo antigo, esta divisão é verdadeira e correta; com efeito, esta diferença na medida em que está referida a uma unidade apenas substancial e anterior ao desenvolvimento absoluto permanece essencialmente extrínseca, pois começa por aparecer como uma diferença do número (cf. *Enciclopédia*, § 82^o) daqueles a que deve ser imanente esta unidade substancial. Tais formas que, deste modo, pertencem a totalidades concretas diferentes têm na monarquia constitucional a função de momentos. O monarca é o único, no poder governamental intervêm alguns e no poder legislativo intervêm a multidão em geral. Todavia,

tais diferenças puramente quantitativas apenas são superficiais e não fornecem o conceito do objeto. Não é bastante, pois, falar nos tempos modernos do elemento democrático ou aristocrático na monarquia, porque os caracteres em que se pensa, precisamente por surgirem numa monarquia, já não são os da democracia ou da aristocracia. Em certas teorias constitucionais tudo se subordina à idéia abstrata do Estado que governa e manda, deixando-se indefinida ou considerando-se como indiferente a questão de saber se à frente do Estado se encontra um só, ou vários, ou todos.

Fichte, por exemplo, declara no seu *Direito natural* (I, § 16º): “Todas estas formas estão de acordo com o direito, caso só exista um eforado (contrapeso imaginário inventado por Fichte para opor ao poder soberano) e todas elas podem promover e conservar no Estado um direito universal.” Tal opinião é resultado da vazia concepção do Estado que já observamos. Num estado social muito simples, tais diferenças têm, sem dúvida, pouca importância. É assim que, nas suas leis, Moisés não prevê qualquer alteração das instituições para o caso em que o povo reclamasse um rei. Limita-se apenas a impor ao rei a obrigação de que não sejam demasiado abundantes a sua cavalaria, as suas mulheres, o seu ouro e o seu dinheiro (Dt 17.1659). Em certo sentido se pode aliás dizer que também para a idéia aquelas três formas são equivalentes (entre elas compreendia a monárquica naquele sentido restrito que se lhe dá quando considerada ao lado da forma aristocrática e da forma democrática), mas cai-se, então, no sentido oposto, pois ficam elas pouco conformes ao desenvolvimento racional da idéia (§ 272º), que em nenhuma dessas formas poderá atingir

o seu direito e a sua realidade. Também por isso se tornou completamente ociosa a questão de saber qual daquelas formas oferece mais vantagens, e só se pode falar delas em termos historicistas. Neste como em tantos outros pontos, apenas nos devemos limitar a reconhecer a argúcia de Montesquieu na sua célebre enumeração dos princípios destas formas de governo. Preciso é porém que, reconhecendo-lhe todo o seu valor, com isso não nos deixemos iludir. O princípio que Montesquieu indicou para a democracia é a virtude; efetivamente, uma constituição democrática tem de fundar-se na disposição das subjetividades, única forma substancial em que a vontade que para si e em si existe ainda se manifesta. Mas quando a isso acrescenta que a Inglaterra ofereceu, no século XVII, o belo espetáculo da impotência em que se encontram os maiores esforços para fundar uma democracia quando os chefes estão alheados da virtude, quando acrescenta que, se a virtude desaparecer de uma república, logo a ambição se apodera dos melhores e a cobiça se apossa de todos, e o Estado, presa universal, fica com uma força que é o poder de alguns indivíduos e a licenciosidade de todos (*Do espírito das leis*, III), será preciso acrescentar também que quando, num estado social mais complexo, as potências da particularidade se encontram à solta não é suficiente a virtude dos chefes do Estado. Para que o todo possua a força de se assegurar e de conceder aos poderes particulares desenvolvidos o que é seu direito não só positivo como negativo, torna-se necessária uma forma da lei racional diferente da que se exprime nas disposições subjetivas. Do mesmo modo, e uma vez que na República democrática a disposição para a virtude constitui a forma subs-

tancial, é preciso pôr de parte o contra-senso de que tal disposição seria facultativa, ou nem sequer existiria, na monarquia, como se entre a virtude e um poder público definido numa organização subdividida houvesse oposição e incompatibilidade.

O princípio da aristocracia é a moderação porque nela começa a separação entre o poder público e o interesse privado. E como há, ao mesmo tempo, um contato imediato entre estes dois termos, a constituição aristocrática corre sempre o risco de cair no mais violento estado de anarquia ou de tirania, do que é testemunho a história romana.

Se o princípio que Montesquieu atribui à monarquia é a honra, deve-se isso a não considerar ele nem a antiga monarquia patriarcal nem a que evolui até a constituição objetiva, mas apenas a monarquia feudal, aquela em que as relações do direito interno cristalizam em propriedades privadas legais e em privilégios de indivíduos e corporações. Como na constituição de tal monarquia toda a vida do Estado se funda em pessoas privilegiadas, como dos caprichos delas depende o que é exigido pela existência do Estado, o conteúdo objetivo dos serviços não é definido por deveres mas por imaginação e por opinião. Por isso é a honra e não o dever que assegura a unidade do Estado.

Imediatamente surge uma outra questão: quem faz a constituição?, questão que parece clara mas que, num exame mais atento, logo mostra não possuir qualquer sentido. Supõe ela, efetivamente, que não existe nenhuma constituição e que apenas há um agregado atômico de indivíduos. Pode-se considerar indiferente a maneira como um agregado alcança uma constituição, se

é por si ou por outrem, pois o conceito nada tem a ver com um agregado. Mas, se tal questão supõe uma constituição anterior, fazer significa apenas modificar, e a suposição de uma constituição já por si mesma implica que a modificação só pode se realizar constitucionalmente. Aliás, e de um modo geral, é essencial considerar a constituição como algo de incriado, embora produzido no tempo. Constitui ela, pelo contrário, o que existe em si e para si, o que deve considerar-se como divino e imutável e acima da esfera do que é criado.

274 – Como o espírito só é real no que tem consciência de ser; como o Estado, enquanto espírito de um povo, é uma lei que penetra toda a vida desse povo, os costumes e a consciência dos indivíduos, a Constituição de cada povo depende da natureza e cultura da consciência desse povo. É nesse povo que reside a liberdade subjetiva do Estado e, portanto, a realidade da Constituição.

Nota – Querer dar a um povo *a priori* uma constituição *a priori*, até quando ela seja em seu conteúdo mais ou menos racional, é uma fantasia que não tem em conta o elemento que faz dela mais do que um ser de razão. Cada povo tem, por conseguinte, a constituição que lhe convém e se lhe adequa.

a) O Poder do Príncipe

275 – O poder do príncipe contém em si os três elementos da totalidade (§ 272^o), a universalidade da Constituição e das leis, a deliberação como relação do parti-

cular ao universal, e o momento da decisão suprema como determinação de si, de onde tudo o mais se deduz e onde reside o começo da sua realidade. Esta determinação absoluta de si constitui o princípio característico do poder do príncipe, que vamos desenvolver em primeiro lugar.

276 – 1) O caráter fundamental do Estado político é a unidade substancial como idealidade dos seus momentos.

Nela:

a) Se dissolvem e ao mesmo tempo se conservam os diferentes poderes e as diferentes funções, mas só se conservam quando a sua legitimidade é, não independente, mas determinada unicamente pela idéia do todo; devem eles abandonar o seu poder para formar a dinâmica articulação como os membros em relação à unidade simples do seu pessoal.

277 – b) As diferentes funções e atividades do Estado pertencem-lhe como momentos essenciais e são inerentes às universais e objetivas e, embora se liguem, à personalidade particular como tal de um modo exterior e contingente. As funções e os poderes do Estado não podem, pois, constituir uma propriedade privada.

278 – Nem para si nem na vontade particular dos indivíduos têm os diferentes poderes e funções do Estado existência independente e fixa: a sua raiz profunda está na unidade do Estado como “eu” simples deles. São estas as duas condições que constituem a soberania do Estado.

Nota – Trata-se aqui do aspecto interior da soberania. Oferece ela um outro aspecto, dirigido para o exterior, de que nos ocuparemos mais adiante.

Na antiga monarquia feudal, o Estado existia decerto para o exterior, mas para o interior nem o monarca nem o próprio Estado eram soberanos. Por um lado (cf. § 273º), as funções e os poderes do Estado agrupavam-se em volta de corporações e comunas independentes, apresentando-se o todo mais como um agregado do que um organismo. Por outro lado, constituíam propriedades privadas de indivíduos, de modo que o que estes deveriam fazer em consideração do todo dependia sempre da sua opinião e capricho.

O idealismo que constitui a soberania é a mesma condição que faz que, num organismo animal, suas chamadas partes sejam, não partes mas membros, momentos orgânicos que, quando isolados e existentes para si, são a doença (cf. *Enciclopédia*, § 293º). O mesmo princípio aparece no conceito abstrato da vontade (cf. §§ 279º ss.) como a negação da negação e como universalidade que se dá à individualidade (§ 7º). Toda particularidade e determinação são nesta ultrapassadas. É o princípio fundamental definindo-se a si mesmo. Para compreender a soberania, é preciso possuir a noção do que é a substância e a verdadeira subjetividade do conceito.

Constituir a soberania a afirmação do caráter ideal de toda a legitimidade particular não significa, ao contrário do que muitas vezes se julga, que se possa considerá-la como uma força absoluta, uma vazia arbitrariedade, e confundi-la assim com o despotismo.

Caracteriza o despotismo aquela ausência de lei em que a vontade particular enquanto tal seja a de um mo-

narca, seja a de um povo, vale como lei ou, antes, vale em lugar da lei. Pelo contrário, no Estado constitucional legal, a soberania representa o que há de ideal nos domínios e atividades particulares; isso significa que tal domínio não é algo de autônomo e independente nos seus fins e modalidades, de fechado em si mesmo, pois nos seus fins e modalidades é definido pelos fins do conjunto (que em geral são designados, numa expressão vaga, por bem do Estado).

Manifesta-se esta idealidade de duas maneiras: no estado de paz, os diversos domínios e as atividades particulares prosseguem o seu caminho em vista da realização dos seus fins particulares, e há, de um lado, a simples necessidade inconsciente que transforma o trabalho em que cada um põe o seu interesse num contributo para a recíproca conversão e para a conservação do todo (§ 183º); de outro lado, há a ação direta do poder que continuamente os chama ao interesse geral e, por conseguinte, os limita (cf. *O poder do Governo*, § 289º) e lhes impõe prestações diretas para a conservação. Mas num estado de perturbação, quer de origem interna, quer de origem externa, é a soberania que dita o conceito simples no qual se reúne o organismo que existe pelo sacrifício daquilo que, em outras ocasiões, é justificado. É, pois, aí que o idealismo do Estado alcança a realidade que lhe é própria (cf. mais adiante § 321º).

279 – 2) Começando por ser pensamento universal desta idealidade, a soberania só chega à existência como subjetividade certa de si e como determinação abstrata sem motivo, por conseguinte da vontade por si, que é do que depende a decisão suprema. É o aspecto individual

do Estado que é único e que só então se manifesta como único. Mas só como sujeito e subjetividade é verdadeira, só como pessoas é verdadeira a personalidade, e numa constituição que alcança a realidade racional têm a sua encarnação real e separada para si cada um dos três momentos do conceito. Tal elemento decisivo, absoluto do conjunto não é, pois, a individualidade em geral, mas um indivíduo: o monarca.

Nota – O desenvolvimento imanente de uma ciência, a dedução de todo o seu conteúdo a partir de um conceito simples (sem a qual, pelo menos, nenhuma ciência merece o nome de ciência filosófica) manifestam-se por um carácter próprio: um só e mesmo conceito, neste caso a vontade, que no início – porque se trata de um início – é abstrato, perdura mas produz as suas determinações só por si. Deste modo dá a si mesmo um conteúdo concreto.

Foi, pois, o elemento fundamental da personalidade, abstrata no direito imediato, que se desenvolveu através das diferentes formas da subjetividade e agora, no direito absoluto, no Estado que é a objetividade plenamente concreta da vontade, surge como a personalidade do Estado, a sua certeza de si. É a instância suprema que suprime na sua unidade todas as particularidades, que interrompe a perplexidade sem fim entre as causas e os objetos, que conclui pelo *eu quero*, iniciando toda a ação e toda a realidade.

A personalidade e a subjetividade em geral, que, como infinitas, se referem a si mesmas, só possuem verdade ou, pelo menos, verdade imediata, como pessoas, como sujeitos que existem para si. Ora, o que existe para si é necessariamente *um*. A personalidade do Estado só é

real como pessoa: o monarca. A personalidade exprime o conceito como tal; a pessoa contém, ao mesmo tempo, a realidade dele. Ora, o conceito só é idéia e verdade com o caráter de realidade. A chamada pessoa moral – sociedade, comuna, família –, por mais concreta que seja, só tem personalidade como momento, de uma maneira abstrata. Não atinge, portanto, a verdade da sua existência. Pelo contrário, o Estado é precisamente a totalidade em que os momentos do conceito, através da verdade que lhes é própria, atingem a realidade. Todas estas determinações foram já discutidas na sua forma concreta em todo o decurso deste tratado. Lembramo-las agora porque, se facilmente se reconhecem nas suas formas particulares, deixam de ser reconhecidas e compreendidas quando surgem na sua verdadeira situação, não já isoladas em sua verdade como momentos da idéia.

O conceito do monarca é o conceito mais difícil para o raciocínio, isto é, para a análise do intelecto reflexivo que se mantém ao nível das determinações isoladas e só por conseguinte conhece causas, pontos de vista limitados e a dedução a partir das causas. É assim que o intelecto representa a dignidade do monarca como algo de deduzido, não apenas em sua forma, mas também em sua natureza. Ora, este conceito não só está longe de ser deduzido como é o que começa a ser a partir de si. Por isso a conceitualização mais próxima da verdade é a que considera o direito do monarca fundado na autoridade divina, pois tal concepção implica o caráter incondicionado deste direito. Sabe-se, porém, quantos mal-entendidos estão ligados a esta concepção e o que cumpre às considerações filosóficas é, precisamente, conceber o divino.

Poder-se-á falar de soberania de um povo para mostrar que um povo é independente em relação ao exterior e constitui um Estado nacional, como o povo da Grã-Bretanha, ao passo que o povo da Inglaterra, da Escócia, da Irlanda, de Veneza, de Gênova, do Ceilão, etc., não são povos soberanos, uma vez que deixaram de ter um príncipe e um governo por si mesmos soberanos. Poder-se-á também dizer que a soberania interna reside no povo, caso se fale do todo como um absoluto, tal como antes (§§ 277^o e 278^o) dissemos que a soberania pertence ao Estado. Mas o sentido habitual que se deu nos tempos modernos à soberania do povo é a de que ela se opõe à soberania que reside no monarca. Nesta oposição, a soberania do povo faz parte dos pensamentos confusos, fundados numa bárbara concepção do povo. Sem o seu monarca, e sem a articulação que imediata e necessariamente dele provém, o povo é uma massa informe, deixa de ser um Estado e não possui qualquer das determinações que existem no todo organizado: soberania, governo, justiça, autoridade, ordens, etc. Logo que num povo surgem estes elementos ligados à vida e organização política, deixa ele de ser uma abstração indeterminada como acontece na concepção geral do povo. Se por soberania do povo se entender a forma republicana e, mais precisamente, a democracia (pois que com o nome de república se designam todas as espécies de misturas que nada têm a ver com um estudo filosófico, já sobre isso dissemos o suficiente – § 273^o); por outro lado, perante a idéia evoluída, já não se pode falar de tal concepção. Num povo que não seja uma tribo patriarcal nem se encontre no estado de primitivismo em que as formas de democracia ou de aristocracia são possíveis, num povo que não

seja um estado arbitrário e inorgânico mas esteja concebido como uma verdadeira totalidade orgânica em si mesmo desenvolvida, a soberania como personalidade do todo e na realidade conforme ao seu conceito existe como pessoa do monarca.

No plano atrás mencionado, aquele em que tem lugar a classificação dos regimes em democracia, aristocracia e monarquia, no ponto de vista da unidade substancial que ainda permanece em si, que ainda não alcançou a sua diferenciação e o seu aprofundamento infinitos, aí o momento da decisão voluntária determinante de si não se manifesta como um momento orgânico imanente do Estado, com a sua realidade própria para si. Até nessas encarnações incompletas do Estado é, sem dúvida, preciso que haja uma circunstância individual, quer ele exista para si como nas monarquias deste nível, quer apareça, como nas aristocracias e sobretudo nas democracias, nos homens de Estado e nos generais consoante as contingências e as condições particulares das circunstâncias. Com efeito, o fim e o coroamento de toda a ação e de toda a realidade residem na unidade decisiva de um iniciador. Envolvida, porém, na confusão dos poderes, esta subjetividade da decisão tem de ser, por um lado, contingente na sua origem e aparição e, por outro lado, completamente subordinada. A decisão pura e sem mistura, destino que do exterior determina, só, aliás, pode ser encontrada nas culminâncias assim definidas; como momento da idéia, tem de entrar na existência, mas como raízes que estão fora do círculo da liberdade humana, contidas no Estado. Esse é o motivo por que se vai procurar a última decisão dos grandes problemas e dos momentos cruciais da vida dos Estados nos oráculos, nos demônios

(como o de Sócrates), nas entranhas das vítimas, no apetite e vôo dos pássaros, etc. Os homens que não alcançaram a profundidade da consciência de si, que não transitaram da ingênua unidade substancial à existência para si, ainda não tinham o poder de desvendar a decisão na interioridade do mundo humano. Pode-se ver no demônio de Sócrates (cf. § 138^o) o início do movimento que levaria a vontade a deslocar-se do além para si mesma e a conhecer-se no interior de si mesma. É o início da liberdade consciente e, portanto, verdadeira. A real liberdade da idéia, que é o que dá a cada um dos momentos da razão a sua realidade própria, presente e consciente, também e, por conseguinte, o que atribui à atividade de uma consciência a certeza suprema ao determinar-se a si mesma, quer dizer, a culminância do conceito da vontade. Mas esta última determinação de si só pode pertencer ao domínio da liberdade humana quando se encontra na posição de uma culminância em si mesma isolada e superior a toda a particularidade e a toda a condição. Só assim ela será de acordo com o seu conceito.

280 – 3) É em tal forma abstrata e simples que consiste esta individualidade suprema da vontade do Estado; esta, por conseguinte, individualidade imediata. No seu conceito reside a condição de que seja natural. Por isso o monarca enquanto tal é essencialmente indivíduo que está fora de qualquer outro conteúdo, e este indivíduo destina-se à dignidade de monarca de um modo imediatamente natural, por nascimento.

Nota – Esta passagem do conceito da pura determinação de si ao ser imediato e, portanto, à natureza é puramente especulativa e a sua descoberta é feita pela filosofia lógica. Essa é, aliás, a passagem que de um mo-

do grosseiro se encontra da natureza para o progresso da vontade e que consiste em passar um conteúdo do domínio da subjetividade (como fim que se propõe) para a existência (§ 8º). Mas a forma particular que, tal como são consideradas, esta idéia e esta passagem adquirem é a transformação imediata da pura determinação de si da vontade (do conceito simples) num *isto* e numa existência natural sem a mediação de um conteúdo particular (uma finalidade de ação). Naquilo a que se chama a prova ontológica da existência de Deus, encontra-se a mesma passagem direta do conteúdo absoluto ao ser, o que, se constituiu nos tempos modernos a profundidade da idéia, foi nos tempos contemporâneos considerado como inconcebível. Ora, isto corresponde a renunciar à verdade (§ 23º). A consciência do intelecto que não tem em si esta unidade e permanece na separação dos dois momentos da verdade apenas reconhece a crença nesta unidade. Ora, se a representação do monarca é considerada como familiar à consciência corrente, mais se agarra o intelecto à separação e às conseqüências que ela oferece à sua perspicácia, recusando-se a aceitar que o momento da decisão suprema no Estado em si e para si (ou seja, no conceito racional) esteja ligado a uma realidade natural imediata. Por isso se afirma, primeiro, o caráter contingente desta união e, uma vez que a diversidade dos momentos é considerada como o racional, conclui-se que tal união é o irracional, a isso se ligando, depois, as demais conseqüências que dissolvem a idéia do Estado.

281 – Reunidos os dois elementos na sua unidade inseparável – a autonomia absoluta e suprema da vanta-

de e a existência também absoluta enquanto determinação entregue à natureza –, é esta idéia de que algo há de inacessível à arbitrariedade que constitui a majestade do monarca. Nesta unidade reside a unidade real do Estado que só a esta imediateidade interior e exterior deve a preservação da possibilidade de se degradar ao plano do particular, que é o domínio do arbitrário, dos interesses e das opiniões. Assim escapa à luta que os partidos travam pela coroa, ao enfraquecimento e ao desvio do poder do Estado.

Nota – O direito do nascimento e o direito hereditário são o fundamento da legitimidade, não apenas no direito positivo, mas também do ponto de vista da idéia. Há muito se apresenta, em favor da hereditariedade do trono, o argumento de que com uma sucessão bem definida, isto é, natural, se evitam as divisões no momento da atribuição da coroa. Todavia, este argumento não passa de uma conseqüência; erigido em princípio, degrada-se a majestade ao plano do raciocínio abstrato e dá-se-lhe por fundamento, a ela que se caracteriza pelo absoluto imediato e pela interioridade suprema, não a idéia do Estado que lhe é imanente, mas algo que lhe é extrínseco, pensamentos diferentes dela, como, por exemplo, a conveniência do Estado ou do povo. Por meios-termos se pode, decerto, extrair a hereditariedade desta condição, mas tal determinação admite também outros meios-termos e, portanto, outras conseqüências, e são demasiado bem conhecidas as conseqüências que foram extraídas de *ce salut du peuple*. Só a filosofia é por isso capaz de considerar pelo pensamento esta majestade, pois qualquer modo de investigação que não seja a especulação da idéia infinita fundada em si mesma suprime a natu-

reza da majestade em si e para si. O império eletivo facilmente aparece como a idéia mais natural, o que significa a que está mais próxima da frivolidade do pensamento. Dado que é dos interesses do povo que o monarca deverá cuidar, também ao cuidado do povo se deverá entregar a pessoa encarregada de velar pela sua salvação; deste mandato nasce o direito de governar.

Tal opinião bem como as concepções que fazem do monarca o funcionário supremo do Estado e ainda a idéia de um contrato entre ele e o povo provêm da vontade concebida como opinião e arbitrário querer da maioria. É essa uma condição que, como há muito já vimos, tem na sociedade civil um valor primordial ou, antes, que pretende ser reconhecida como válida mas não constitui o princípio nem da família, nem do Estado e se opõe, de um modo geral, à idéia da moralidade objetiva.

Embora o raciocínio mal as deixe prever como verossímeis e possíveis, as conseqüências que efetivamente decorrem do regime do Império eletivo mostram que essa é a pior das instituições. Num regime como o do Império eletivo, cuja natureza faz da vontade particular o princípio decisivo, a constituição transforma-se numa capitulação eleitoral: o poder do Estado fica entregue à discricção da vontade particular, os poderes próprios do Estado transformam-se em propriedade privada, a soberania estadual enfraquece-se e perde-se. Verifica-se a dissolução interna e a perdição exterior.

282 – Da soberania do monarca promana o direito de agraciar os criminosos, pois só ela possui aquela realização do poder do espírito que dá como não-acontecido o que aconteceu e anula o crime no esquecimento.

Nota – O direito de graça é uma das mais altas maneiras de reconhecer a majestade do espírito. Pertence ele, aliás, às aplicações ou repercussões de uma esfera superior sobre uma outra que a precede. Tais aplicações fazem parte da ciência particular em que o objeto dela é tratado em seu aspecto empírico (cf. § 270º, nota). Aplicação da mesma natureza é aquela em que as ofensas ao Estado em geral ou à soberania, à majestade e à personalidade do príncipe se classificam na espécie de crime que precedentemente encontramos (§§ 95º a 102º) na qual são consideradas como o crime supremo, conseqüentemente se definindo os processos de o punir.

283 – O segundo elemento do poder do príncipe é o momento da particularidade, quer dizer, o conteúdo definitivo e a sua absorção no universal. Para que o príncipe adquira uma existência particular, é preciso que conselhos ou indivíduos levem até ele, submetendo-o à sua decisão, o conteúdo dos assuntos do Estado que se apresentam ou das disposições legais que os aspectos objetivos das carências tornaram necessárias: motivos da decisão, leis que se lhe referem, circunstâncias, etc. A escolha dos indivíduos encarregados de tal função bem como a sua revogação dependem da vontade sem restrições do príncipe, pois com ele estão em imediata relação pessoal.

284 – Dado que o que há de objetivo na decisão – conhecimento do conteúdo e das circunstâncias, os motivos legais ou outros – é o que unicamente é suscetível de provas objetivas e de criar a responsabilidade, só isso poderá dar lugar a uma deliberação diferente da vanta-

de pessoal do monarca e só, portanto, aqueles conselhos ou indivíduos estão obrigados a dar contas de tal deliberação. A majestade própria do monarca, como subjetividade suprema decisiva, está acima de toda a responsabilidade quanto aos atos de governo.

285 – O terceiro elemento do poder do príncipe refere-se ao universal em si e para si, que consiste, subjetivamente, na consciência do monarca, objetivamente no conjunto da constituição e das leis. É assim que o poder do príncipe supõe os outros momentos, tal como cada um destes o supõe a ele.

286 – A garantia objetiva do poder do príncipe, da sucessão regular do trono de acordo com a hereditariedade, consiste no seguinte: tal como este domínio tem uma realidade separada dos outros elementos definidos pela razão, assim esses outros têm para consigo os direitos e deveres próprios à natureza. Ao conservar-se a si mesmo, ao mesmo tempo cada membro conserva, no organismo nacional, todos os outros com os caracteres que lhes são próprios.

Nota – A constituição monárquica desenvolvida até a sucessão hereditária do trono por ordem de primogenitura regressa assim ao princípio patriarcal de que historicamente saiu, mas regressa com uma determinação mais completa, como culminância de um estado organicamente desenvolvido. É este um tardio resultado da história, um dos mais importantes para a liberdade pública e para a constituição racional, embora, como já foi observado, seja muitas vezes respeitado mas raras vezes compreendido.

As antigas monarquias feudais e o despotismo têm uma história que é uma sucessão de revoltas, golpes de Estado, guerras civis, desaparecimento de monarcas e dinastias, com a desolação e a ruína interiores que daí provêm porque, em tais situações, a divisão das funções do Estado em partes que se atribuem a vassallos, a paxás, etc., é puramente mecânica; não se trata de uma distinção de natureza e de forma, mas de uma diferença de maior ou menor poder. Assim, cada parte que em si mesma se conserva, só a si mesma se mantém e produz, não a todas as outras. Plenamente possui ela em si todos os elementos, a ponto de deter uma autonomia absoluta. Na divisão orgânica em que são membros, e não partes que se relacionam umas com as outras, cada um deles assegura os outros ao mesmo tempo que exerce a sua função no domínio que lhe é próprio. Para cada um dos membros, a conservação dos outros é o fim substancial da sua própria conservação e, ao mesmo tempo, o resultado dela. As garantias exigidas para o respeito da sucessão ao trono, para o poder do príncipe em geral, para a justiça e liberdade públicas são as garantias que residem nas mesmas instituições. Como garantias subjetivas, podem ser consideradas a afeição do povo, o caráter, etc.; como, porém, só estamos tratando da constituição, apenas importam as garantias objetivas, as instituições, isto é, os elementos que se determinam e condicionam organicamente. Assim, a liberdade pública em geral e a hereditariedade do trono são garantias recíprocas, com uma ligação indestrutível, pois a liberdade pública e a constituição objetiva e a hereditariedade do poder do príncipe é um momento contido no conceito desta constituição, como já vimos.

b) O Poder do Governo

287 – Na decisão podem-se distinguir: a decisão, o cumprimento e a aplicação das decisões do príncipe e, de um modo geral, a aplicação e conservação do que já foi decidido, das leis existentes, das administrações e institutos que têm em vista fins coletivos. Esta função de absorção no geral é o domínio do Governo e nele se compreendem também os poderes jurídicos e administrativos que imediatamente se referem ao elemento particular da sociedade civil e afirmam o interesse geral na própria interioridade dos fins particulares.

288 – Os interesses particulares das coletividades que fazem parte da sociedade civil e se encontram situadas fora do universal em si e para si do Estado são administrados nas corporações (§ 251^o), nas comunas e outros sindicatos e classes, e pelas autoridades: presidentes, administradores, etc. Os assuntos de que cuidam são, por um lado, a propriedade e os interesses privados desses domínios particulares, e neste aspecto a sua autoridade assenta na confiança dos companheiros e concidadãos, mas, por outro lado, tais domínios devem estar subordinados ao interesse superior do Estado de tal modo que, para a designação destes pontos, deve conjugar-se a eleição pelos interessados e a confirmação pela esfera superior.

289 – A conservação do interesse geral do Estado e da legalidade entre os direitos particulares, a redução destes àqueles exigem uma vigilância por representantes do poder governamental, por funcionários executivos e

também por autoridades mais elevadas com poder deliberativo, portanto colegialmente organizadas. No seu conjunto, as autoridades elevam-se à proximidade imediata do monarca.

Nota – Assim como a sociedade civil é o campo de batalha dos interesses individuais de todos contra todos, assim aqui se trava o conflito entre este interesse geral e os interesses da comunidade particular e, por outro lado, entre as duas espécies de interesses reunidas e o ponto de vista mais elevado do Estado e suas determinações. O espírito corporativo, que nasce da legitimidade dos domínios particulares, no interior de si mesmo se transforma em espírito do Estado, pois no Estado encontra o meio de alcançar os seus fins particulares. Esse é, deste ponto de vista, o segredo do patriotismo dos cidadãos: reconhecem o Estado como sua substância, pois conservam os seus interesses particulares, sua legitimidade, sua autoridade e seu bem-estar. No espírito corporativo, que imediatamente implica a ligação do particular ao universal, é onde se verifica como o poder e a profundidade do Estado radicam-se nos sentimentos.

A administração dos assuntos das corporações pelos seus próprios chefes muitas vezes se revelará inepta, pois se eles conhecem bem os assuntos próprios das corporações já não conhecem tão bem a relação deles com condições mais afastadas e com o ponto de vista geral. A esta situação acrescentam-se ainda outras circunstâncias como, por exemplo, a familiaridade das relações pessoais e a igualdade dos chefes e seus subordinados na vida que não decorre na corporação, a complicação das suas recíprocas dependências, etc. Pode, porém, este domínio considerar-se abandonado ao poder da liberdade

de formal onde as qualidades de competência, de decisão e execução próprias a cada um, suas paixões e fantasias, encontram um palco para se manifestar. É isso tanto mais verdade quanto é certo que as situações assim prejudicadas ou viciadas têm pouca importância do ponto de vista geral do Estado e que há uma relação direta entre a direção atenta ou fantasista dos assuntos secundários e a satisfação própria ou boa opinião de si que nela se obtém.

290 – No funcionamento do governo, dá-se uma divisão de trabalho (§ 198º). Deve a organização das autoridades satisfazer a exigência, difícil embora formal, de, embaixo, a vida social, que é concreta, ser governada de um modo concreto; por outro lado, no entanto, esta função governativa deve repartir-se em ramos abstratos, cujas autoridades os consideram como centros com ações que convergem para constituir uma visão de conjunto concreta, tanto para baixo como no governo supremo.

291 – De uma natureza objetiva para si são os atos de governo; pertencem ao que já está decidido de acordo com a sua substância (§ 287º) e devem ser executados e realizados por indivíduos. Entre o Governo e os indivíduos não existe uma ligação natural imediata. Não é pela personalidade natural e pelo nascimento que os indivíduos estão destinados às funções governamentais. Para que o estejam, intervém o elemento objetivo representado pelo exame e pela prova da sua aptidão. Tais provas asseguram ao Estado o satisfatório preenchimento das suas funções e garantem a cada cidadão a possibilidade de pertencer à classe universal.

292 – Há sempre um aspecto subjetivo na escolha de tal indivíduo para tal lugar e não absolutamente determinável que ele seja o melhor habilitado, entre vários, para exercer um poder público. Com efeito, aqui, o aspecto objetivo não reside no gênio (como, por exemplo, acontece na arte). Esta união do indivíduo e a função, dois aspectos por si mesmos sempre contingentes um em relação ao outro, é determinada pelo poder do príncipe como poder decisivo e soberano no Estado.

293 – As diferentes funções do Estado que a monarquia atribui às autoridades constituem uma parte da face objetiva da soberania emanada do monarca. Essa bem definida diferenciação depende da natureza das coisas e, assim como a atividade das autoridades é o cumprimento de um dever, assim as atribuições são um direito subtraído à contingência.

294 – O indivíduo que, por um ato soberano (§ 272º), está ligado a uma profissão oficial é obrigado a cumprir o seu dever, substância da sua situação. Essa é uma das condições daquela união em que, como consequência dessa relação substancial, ele encontra uma carreira, a segura satisfação da sua individualidade e liberta de qualquer outra dependência ou influência subjetiva a sua situação exterior e a sua atividade oficial.

Nota – Não pode o Estado contar com a colaboração voluntária e arbitrária (como, por exemplo, a da jurisdição exercida pelos cavaleiros andantes) precisamente porque é voluntária e os seus autores a prestam orientando-se por finalidades subjetivas.

O extremo oposto dos cavaleiros andantes, em relação ao Estado, seria o caso de um servidor do Estado

que estivesse ligado ao seu serviço por uma carência a que não correspondesse um verdadeiro dever, nem, também, um direito. Pelo contrário, o serviço do Estado exige o sacrifício das satisfações individuais, e arbitrárias, das finalidades subjetivas, mas reconhece o direito de, no cumprimento do dever, e só nele, obter tais satisfações. Aí reside, neste aspecto, aquela união do interesse particular e do interesse geral que constitui o princípio do Estado e lhe dá a sua solidez interior (§ 260º). Por isso a situação de funcionário não é uma situação contratual (§ 75º) embora haja, de ambas as partes, um consentimento e uma prestação. O fornecedor não é chamado a uma prestação única e contingente, tal como o mandatário, mas nessa situação põe o principal interesse da sua situação espiritual particular. Do mesmo modo, aquilo que ele deve e o que se lhe confia é uma coisa particular qualitativamente exterior; o valor de tal coisa, enquanto algo de interior, é diferente da sua extrinsecidade e não fica diminuído pelo não-cumprimento do que se estipula (§ 77º). O que o servidor do Estado tem de fornecer é, na sua forma imediata, um valor absoluto. A falta que há em não cumprir ou uma violação positiva (como a ação contrária ao serviço) ou uma omissão constitui a violação de um conteúdo universal (cf. § 9º: juízo negativo infinito). Trata-se, pois, de um delito ou de um crime.

Com a segurança de satisfazer as carências particulares, desaparece a exigência que leva a procurar os meios de as satisfazer à custa de atividade oficial e do dever. É no poder geral do Estado que os que estão encarregados de o exercer encontram uma proteção contra uma outra força particular: as paixões privadas dos administradores

que vêm os seus interesses privados lesados pela afirmação do universal.

295 – A preservação do Estado e dos governados contra o abuso do poder cometido pelas autoridades e pelos funcionários imediatamente consiste, por um lado, na hierarquia e na responsabilidade e reside, por outro, no reconhecimento das comunas e corporações impeditivo de que o arbitrário individual se confunda com o exercício do poder entregue aos funcionários, assim completando, vindo de baixo, a vigilância que, vinda de cima, é insuficiente quanto aos atos particulares de administração.

Nota – Nas ações e na formação dos funcionários reside o ponto em que as leis e as decisões dos governos alcançam o particular e se tornam na realidade válidas. Esse é o ponto em que o contentamento e a confiança dos cidadãos no governo, bem como o êxito ou a frustração e aniquilamento dos seus desígnios, dependem daquilo que leva a sensibilidade e a afetividade a quase sempre atenderem mais aos modos da aplicação do que ao conteúdo das disposições que se aplicam, sobretudo quando este conteúdo já, por si mesmo, contém algo de penoso. Como a relação é aqui imediata e pessoal, a vigilância que vem de cima incompletamente atinge os seus fins. Pode ela deparar com obstáculos levantados pelo interesse coletivo dos funcionários, que formam, diante dos seus superiores como diante dos administradores, um corpo em si mesmo fechado. Nas instituições ainda demasiado imperfeitas, a luta contra tais resistências pode exigir e justificar a intervenção suprema da soberania (como aconteceu com Frederico II no célebre caso Muller-Arnold).

296 – Para que a ausência de paixão, a equidade e a doçura no procedimento cheguem a constituir um hábito, é preciso que uma formação moral e intelectual direta venha contrabalançar o que há de mecânico no estudo das ciências de objetos correspondentes, na necessária aplicação prática e no trabalho real. Por outro lado, a grandeza do Estado é um elemento essencial para diminuir a importância das relações privadas da família ou outras, para tornar impotentes a vingança e o ódio. Perante os magnos interesses que nos grandes Estados surgem, desaparecem esses pontos de vista subjetivos e adquire-se o hábito do que são os interesses gerais e os assuntos coletivos.

297 – Os membros do Governo e os funcionários do Estado constituem a parte principal da classe média, que é onde residem a inteligência culta e a consciência jurídica do conjunto de um povo. As instituições da soberania, pelo lado superior, e os direitos das corporações, pelo lado inferior, impedem que tal inteligência e tal consciência se coloquem na posição isolada de uma aristocracia e que a cultura e o talento venham a constituir-se em instrumentos da arbitrariedade e do domínio.

Nota – Era assim que outrora a jurisdição, que tem por objeto o interesse próprio de todos os indivíduos, se via transformada num instrumento de ganho e de domínio, pois o conhecimento do direito se cercava das redes da erudição e de uma língua estrangeira e para o conhecimento do processo se esbarrava com um formalismo complicado.

c) O Poder Legislativo

298 – O poder legislativo é constituído pelas leis enquanto tais, na medida em que carecem de determinações complementares, e pelos assuntos interiores que são, graças ao seu conteúdo, completamente gerais. Este poder faz parte da Constituição, que ele mesmo supõe e que, por conseguinte, está fora das determinações que provêm de si mesmo, embora o seu ulterior desenvolvimento dependa do aperfeiçoamento das leis e do caráter progressivo da organização governamental geral.

299 – Em relação aos indivíduos, estes objetos são determinados de dois modos:

a) O que faz o Estado em favor deles e o que lhes deve ser concedido;

b) As prestações que devem ao Estado.

Ao primeiro modo pertencem as leis civis em geral, os direitos das comunas e das corporações bem como as administrações gerais e, indiretamente, o conjunto da Constituição (§ 298^o). Quanto ao que os indivíduos devem prestar ao Estado, deverá isso ser redutível a dinheiro, que é o valor universal existente das coisas e dos serviços. Podem assim ser definidas legalmente as prestações, de tal modo que os trabalhos e serviços particulares que o indivíduo forneça se assegurem por intermédio do seu livre-arbítrio.

Nota – Quando se tem de distinguir entre aquilo que é objeto da legislação geral e aquilo que pertence ao domínio das autoridades administrativas e da regulamentação governamental, pode essa distinção geral assentar em que na primeira se encontra o que, pelo seu conteú-

do, é inteiramente universal. Na segunda se encontram, ao contrário, o particular e as modalidades da execução. Não está, porém, plenamente determinada esta distinção apenas porque a lei, visto que é lei e não um simples imperativo (como, por exemplo, *não matará*; cf. nota ao § 140^o), tem de ser definida em si mesma. Ora, quanto mais definida for, mais o seu conteúdo se torna capaz de ser aplicado literalmente; ao mesmo tempo, porém, uma tão grande precisão nas leis dar-lhes-ia um caráter empírico que, na aplicação real, estaria submetido a alterações. Constituiria isso uma ameaça ao seu caráter de leis. Na unidade orgânica do poder do Estado, está implícito que é um espírito que determina o universal e lhe dá uma realidade definida.

Poder-se-á, à primeira vista, ficar surpreendido que o Estado não exija qualquer prestação direta às numerosas aptidões, propriedades, atividades e talentos e à infinita variedade de riquezas que nele se contêm virtualmente, quando, ao mesmo tempo, o sentimento cívico está ligado a todas essas qualidades. As suas pretensões emite-as apenas sobre a riqueza que se manifesta na forma de dinheiro. As prestações referentes à defesa do Estado contra o inimigo pertencem aos deveres de que trataremos na seção seguinte deste tratado. Mas acontece que o dinheiro não é, efetivamente, uma riqueza particular ao lado de outras; é o aspecto universal da riqueza na medida em que ela a si mesma se dá a exterioridade de uma existência que permite concebê-la como uma coisa. Só nesta exterioridade extrema é possível a determinação quantitativa e, com ela, a justiça e a equidade dos impostos.

Em *A República*, distribui Platão os indivíduos entre diferentes classes com chefes que lhes impõem as suas

prestações particulares (cf. § 185^o, nota). Também na monarquia feudal os vassallos tinham, ao lado de deveres indeterminados, deveres particulares como, por exemplo, o do exercício da justiça. No Oriente e no Egito, as prestações para imensas edificações possuem também uma qualidade particular. Em tais estados de coisas, falta aquele fator de liberdade subjetiva que exige que na vontade particular se baseie a ação substancial do indivíduo, que pelo seu conteúdo é, em tais prestações, e apesar de tudo, algo particular. Este direito só é possível se as prestações forem pedidas na forma de valor geral e aí está a causa que levou a tais transformações.

300 – No poder legislativo como totalidade, o que primeiro se faz sentir é a ação dos dois outros momentos: do elemento monárquico, pois a ele pertence a decisão suprema; do poder governamental, pois é ele que delibera graças ao conhecimento concreto que possui e à sua visão do conjunto e dos aspectos particulares, com os seus princípios reais bem estabelecidos e a sua informação daquilo de que os poderes públicos carecem. Por outro lado, intervêm, enfim, o elemento das assembleias de ordens.

301 – A missão que cabe ao elemento das assembleias de ordem é trazer até a existência o interesse geral, não apenas em si mas também para si, quer dizer, de fazer que exista o elemento de liberdade subjetiva formal, a consciência pública como universalidade empírica das opiniões e pensamentos da massa.

Nota – A expressão “massa” (στὶ πολλῶν) designa, com mais correção do que o termo corrente “todos”, a univer-

salidade empírica. Se é imediatamente evidente que, pelo menos, as mulheres, as crianças, etc., não estão abrangidas nesse “todos”, mais evidente é ainda que não se deve empregar esta rigorosa expressão para o que é algo de inteiramente indeterminado.

De tal modo vemos aparecer no caudal da opinião falsas e errôneas idéias e expressões sobre o povo, a constituição e as assembléias, que seria perda de tempo tentar expô-las, discuti-las. A opinião que a consciência vulgar habitualmente perfilha sobre a necessidade ou a utilidade da colaboração das ordens na elaboração das leis consiste, antes de tudo, em crer que os deputados do povo são os que melhor compreendem o que é o bem do povo e os que melhor vontade indubitavelmente possuem sobre o que ao povo convém.

Quanto ao primeiro ponto, o que, pelo contrário, é bem verdade é que o povo, na medida em que esta palavra designa uma fração particular dos membros do Estado, representa a parte que não sabe o que quer. Saber o que se quer e, ainda mais, saber o que a vontade em si e para si, a razão, quer só pode ser o fruto de um profundo conhecimento e de uma intuição que, precisamente, o povo não possui. A contribuição que ao bem geral e à liberdade pública as assembléias de ordens vêm dar não reside, se nisso refletirmos um pouco, na sua intuição particular. Com efeito, os altos funcionários do Estado têm necessariamente um entendimento mais profundo e vasto da natureza das disposições e exigências do Estado; possuem também maiores aptidões e um hábito de tais assuntos; não precisam de tais assembléias para fazer o melhor e são eles que, nas assembléias de ordens, fazem o melhor. Aquela contribuição, no entan-

to, é sem dúvida necessária em parte porque os deputados conhecem a conduta dos funcionários melhor do que as autoridades superiores de que eles estão afastados, em parte porque têm uma informação mais concreta das carências e lacunas mais importantes e mais especiais. Consiste ela também na ação que reside na censura que é de esperar de uma coletividade, em especial numa censura pública. Disso resulta que antecipadamente se dê a maior atenção aos assuntos e projetos que se vão tratar, e que sejam eles dispostos em conformidade com os mais puros motivos.

Tal vigilância também se exerce sobre os membros das próprias assembléias. Mas enquanto se refere à especial boa vontade das assembléias para com o bem geral, já observamos (§ 272^a) que é uma opinião plebéia e um ponto de vista negativo o de atribuir ao Governo uma má vontade ou uma vontade menos boa; se a tal atribuição quiséssemos responder no mesmo plano, diríamos que as assembléias, uma vez que dimanam da individualidade, do ponto de vista privado e do interesse particular, têm a tendência para colocar a sua influência ao serviço disso donde dimanam e em detrimento do interesse geral, ao contrário dos outros momentos do poder público, que se encontram já no ponto de vista do Estado e se consagram a fins gerais.

Quanto à garantia que a representação das ordens oferece, com ela partilham todas as outras instituições do Estado esse caráter que consiste em serem uma garantia do bem público e da liberdade racional, e entre elas há instituições que oferecem essa garantia num grau mais elevado, como a soberania do monarca, a hereditariedade da sucessão ao trono e o regime judiciário. A deter-

minação conceitual própria daquela representação é a que reside no fato de, por seu intermédio, o elemento subjetivo da liberdade, o conhecimento e a vontade próprios daquele domínio a que chamamos sociedade civil alcançarem uma existência que os relaciona com o Estado. A necessidade que faz deste momento uma determinação da idéia evoluída à totalidade, necessidade que não se deve confundir com as necessidades exteriores e as utilidades, provém, como em tudo, do ponto de vista filosófico.

302 – Consideradas como órgãos de mediação, as assembléias de ordem situam-se entre o governo em geral e o povo disperso em círculos e indivíduos diferentes. Delas exige a sua própria finalidade tanto o sentido do Estado, e a dedicação a ele, como o sentido dos interesses dos círculos e dos indivíduos particulares. Simultaneamente significa tal situação uma comum mediação com o poder governamental organizado de modo a que o poder do príncipe não apareça como extremamente isolado nem, por conseguinte, como simples domínio ou arbitrariedade, e assim que não se isolem os interesses particulares das comunas, das corporações e dos indivíduos. Graças a essa mediação, os indivíduos não se apresentam perante o Estado como uma massa informe, uma opinião e uma vontade inorgânica, poderes maciços em face de um Estado orgânico.

Nota – Constitui uma das mais importantes descobertas lógicas a de que um momento determinado, que se apresenta na posição de extremo enquanto dado numa oposição, deixa de o ser para se tornar um momento orgânico, pois que é ao mesmo tempo um intermediário.

No assunto aqui considerado, é tanto mais importante acentuar este aspecto quanto é certo que constitui uma corrente e perigoso preconceito o de se representar as assembléias sobretudo do ponto de vista da sua oposição ao Governo, como se essa fosse o seu carácter essencial.

Mas organicamente, isto é, considerado na totalidade, é apenas pela sua função mediadora que o elemento representativo revela a sua necessidade. Assim a oposição se degrada em aparência. Se, quando ao aparecer, tal oposição apenas ficasse limitada ao superficial, se não se tornasse uma oposição substancial, seria em sua decadência que o Estado estaria concebido. De acordo com a natureza das coisas, reconhece-se que não pertence a esta espécie a rivalidade, pois seus objetos não são os elementos essenciais do organismo do Estado, mas coisas mais especiais ou indiferentes, não passando de uma ambição de partido pelos interesses simplesmente subjetivos, até quando se trata dos mais altos lugares do Estado, a paixão que a esse conteúdo pode estar ligada.

303 – A classe universal ou, mais precisamente, a que se consagra ao serviço do governo, tem no universal o fim da sua atividade essencial. No elemento representativo do poder legislativo, as pessoas privadas atingem significado e eficácia política. Não pode ela, portanto, aparecer como uma simples massa indiferenciada nem como uma multidão dispersa em átomos, mas apenas como aquilo que é, quer dizer, como dividida em duas partes: a que se baseia numa situação substancial e a que se baseia nas carências particulares e no trabalho que as satisfaz (§§ 201^o ss.). Só assim se unem verdadeiramente no Estado o particular real e o universal.

Nota – Isto está em oposição a uma outra concepção corrente; a de que, sendo as classes privadas chamadas a participar na coisa pública através do poder legislativo, aí devem aparecer com a forma da individualidade, escolham elas representantes para tal função ou exprima cada qual o seu voto nessas questões. Já na família e na sociedade civil esta opinião, atomista e abstrata, desapareceu, pois aí o indivíduo apenas se manifesta como membro de um grupo que possui uma significação universal. Ora, o Estado é essencialmente uma organização de membros que são, por si mesmos, círculos e nunca, nele, qualquer momento pode se mostrar como uma massa inorgânica.

A massa é composta de indivíduos: aquilo a que muitas vezes se chama povo é o que forma decerto um conjunto mas apenas como multidão, quer dizer, como massa informe com movimentos e ações apenas elementares, irracionais e selvagens. Quando, a propósito da Constituição, se fala do povo, desta coletividade inorgânica, então não se pode esperar que se fale em alguma coisa mais do que em generalidades vagas e vazia declamação.

A representação que de novo dissolve numa multidão de indivíduos os seres coletivos que já existiam em círculos precedentes, no momento mesmo em que vão entrar na vida política, isto é, no ponto de vista da mais alta universalidade concreta, mantém separadas a vida civil política e coloca esta última, por assim dizer, no ar, pois lhe dá por base a individualidade abstrata do livre-arbítrio e da opinião, a contingência, não uma base firme e legítima, em si e para si. Embora as exposições chamadas teóricas afastem umas das outras as ordens da socie-

dade civil e as assembleias¹⁰ políticas, a língua não deixa de manter esta união que, aliás, já antes existia.

304 – A diferença das ordens, tal como aparece nas esferas precedentes, está contida no elemento representativo considerado em sua determinação própria. Começa ele por se afirmar abstratamente como universalidade empírica extrema, oposta ao poder do príncipe ou monarca, oposição que contém a possibilidade do acordo e, por conseguinte, a da oposição hostil. Só quando os termos são mediatizados na existência é que esta situação se transforma numa relação racional (a de um raciocínio – cf. § 302º, nota); assim como, da parte do poder do príncipe, o governo já tem este destino, assim também é preciso que, da parte das classes, um elemento esteja, por sua essência, orientado para esta função de intermediário.

305 – Uma das ordens da sociedade civil contém o princípio próprio a constituí-la e orientá-la para essa função política: é a ordem da moralidade natural que se funda na vida familiar e, do ponto de vista da subsistência, na propriedade de raiz.

306 – Mais especialmente adequada a uma significação e a uma existência política está tal ordem porque a sua fortuna é, simultaneamente, independente do tesouro do Estado e da incerteza da indústria, dos lucros e transferências de propriedade. Independente é também dos favores do poder governativo, dos da multidão, e está protegida da sua própria vontade arbitrária, porque os seus membros que são chamados a uma função re-

presentativa não possuem o direito que os outros cidadãos têm de dispor livremente de toda a sua propriedade nem o de saber que ela transitará para os seus filhos de acordo com a igualdade do amor que lhes têm. Assim a fortuna vem a ser um bem hereditário inalienável, acrescido do morgadio.

307 – O direito desta parte da ordem substancial está assim fundado, por um lado, no princípio natural da família. Por outro lado, no entanto, este princípio altera-se num pesado sacrifício a fins políticos. Assim esta ordem se destina essencialmente à atividade de acordo com os seus fins e por conseguinte é chamada e justificada através do nascimento e sem os acasos da eleição. Deste modo encontra ela posição firme e substancial entre a arbitrariedade subjetiva e a contingência dos dois extremos, e tal como em si mesma tem uma similitude com o elemento do poder do príncipe, assim partilha, com o outro extremo, semelhantes carências e iguais direitos para tudo o mais, simultaneamente sendo sustentáculo do trono e da sociedade.

308 – Na outra parte do elemento representativo se encontra o aspecto dinâmico da sociedade civil que só por intermédio dos deputados pode manifestar-se: exteriormente, pelo número dos seus membros, essencialmente pela natureza do seu destino e da sua atividade. Mas se tais representantes são deputados da sociedade civil imediatamente resulta que deverá esta designá-los na qualidade daquilo que ela é, quer dizer, não como dispersa em individualidades atômicas que só por um ato isolado e temporário se reúnem, mas como constituí-

da por corporações, comunas e confrarias que deste modo adquirem uma unidade política. No direito a tal deputação convocada pelo poder do príncipe, bem como no direito da primeira ordem a uma manifestação política (§ 307^o), é onde obtêm uma garantia própria e fixa a existência das classes e a sua assembléia.

Nota – Diz-se que todos os indivíduos isolados deverão participar nas deliberações e decisões sobre os assuntos gerais do Estado porque todos são membros do Estado, os assuntos do Estado a todos dizem respeito, todos têm o direito de se ocupar do que é o seu saber e o seu querer. Tal concepção, que pretende introduzir no organismo do Estado o elemento democrático sem qualquer forma racional – obliterando que o Estado só é Estado por uma forma racional –, afigura-se muito natural porque parte de uma determinação abstrata: serem todos membros de um Estado, e porque o pensamento superficial não sai das abstrações. No estudo racional, a consciência da Idéia é concreta e está portanto de acordo com o verdadeiro sentido prático que é ele mesmo o sentido racional, o sentido da Idéia, e não deverá confundir-se com a simples rotina dos negócios e com o horizonte de um domínio limitado. O Estado concreto é o todo organicamente dividido em círculos particulares; o membro do Estado é membro desta ou daquela ordem, e só com esta determinação objetiva poderá ser considerado dentro do Estado. Contém a sua definição geral o duplo elemento: é uma pessoa e, como ser pensante, é também consciência e querer do que é universal. Mas tal consciência e tal querer não deixam de ser vãos, não são plena e realmente viventes enquanto não se impregnam de particularidade. Nisto reside a ordem e o destino pró-

prios de cada um; noutros termos: o indivíduo é o gênero mas é como espécie próxima que possui a sua realidade universal imanente. Na sua esfera corporativa, municipal, etc., atinge a sua real e viva vocação para o universal (§ 251^o). É livre, no entanto, de, pelas suas aptidões e sua capacidade, introduzir-se em qualquer das ordens (incluindo a classe universal).

Naquela opinião de que todos devem participar nos assuntos do Estado também se supõe que todos têm deles alguma sabedoria, o que não deixa de ser insensato embora se diga muitas vezes. Na opinião pública (§ 316^o), todavia, pode cada qual encontrar os meios de se exprimir e de fazer valer a opinião subjetiva que possui do universal.

309 – Como a deputação se faz em vista de deliberações e decisões sobre os assuntos públicos, significa ela que a confiança para isso destina certos indivíduos que sabem mais de tais assuntos do que os seus mandatários, e significa também que o que fazem valer é, não o interesse particular de uma comuna ou de uma corporação contra o interesse geral, mas sim, e essencialmente, este. Não têm eles, portanto, a situação de mandatários que são portadores de instruções, tanto mais que a reunião se destina a construir uma assembléia viva onde há recíprocas informações e persuasões e onde se delibera em comum.

310 – Perante tal finalidade, são necessárias certas disposições e certas qualidades. Para metade dos representantes – os que advêm do elemento móbil e inconsistente da sociedade e não estão garantidos pela indepen-

dência de forma que exercem uma legítima função na outra metade –, tais aptidões e qualidades residem principalmente num estado de espírito, pois a capacidade e o conhecimento das instituições e interesses políticos e sociais só se adquire na direção dos assuntos, nas funções de autoridade e nas funções públicas. Assim se forma e efetivamente prova o sentido da autoridade e do Estado.

Nota – A subjetiva boa opinião de si muitas vezes depara com a exigência de tais garantias quando se refere, de um modo supérfluo e quase ofensivo, àquilo a que chama povo. Mas o Estado determina-se pela objetividade, não pela opinião subjetiva e pela confiança que ela tem em si mesma. Para o Estado, os indivíduos apenas podem ser aquilo que objetivamente são e o que podem provar ser, e por isso deve o Estado velar por esta parte do elemento representativo, tanto mais que é aí que ele se enraíza naqueles interesses e ocupações orientadas para o particular onde a contingência, a arbitrariedade e a mobilidade têm o direito de se manifestar.

Em si mesma, a condição exterior de uma certa fortuna aparece como o que há de extremo e unilateral na exterioridade, em face do outro extremo, também unilateral, que é formado pela confiança subjetiva e pela opinião dos eleitores. Em sua abstração, ambos contrastam com as qualidades concretas que se exigem para a deliberação sobre os assuntos do Estado e que se contêm nas condições a que aludimos no § 302^o. Aliás, a propriedade de uma fortuna pode já desempenhar um papel nas eleições das autoridades e dos funcionários das corporações e das comunas, sobretudo quando essas funções são exercidas gratuitamente e se considera direta-

mente a função representativa, não sendo remunerados os membros das assembléias.

311 – Na medida em que emana da sociedade civil, a deputação significa também que os deputados estão dentro do conhecimento das dificuldades, carências especiais, interesses particulares, e eles mesmos disso dependem. Quando, segundo a natureza da sociedade civil, a deputação se faz a partir destas diversas corporações (§ 308^o), e quando a simplicidade deste processo não é perturbada por abstrações e concepções atomistas, a designação satisfaz imediatamente tal condição e as eleições são algo de supérfluo ou reduzem-se ao simples jogo da opinião e do capricho.

Nota – Vê-se bem o interesse que há em incluir entre os deputados, como representantes de cada grande ramo particular da sociedade, seja por exemplo o comércio ou a indústria, indivíduos que o conheçam profundamente e até lhe pertençam. Na concepção de uma eleição completamente indeterminada, entrega-se ao acaso esta tão importante circunstância apesar de cada ramo particular da sociedade ter tanto direito como os outros em ser representado. Quando se consideram os deputados como representantes, o único sentido orgânico que isso pode ter é o de que eles são, não indivíduos, a massa, mas uma das esferas essenciais da sociedade, um dos seus grandes interesses. Por conseguinte, não significa a representação que um qualquer venha em lugar de um outro, mas que é o próprio interesse que está presente no seu representante, que o representante se encontra aí com o seu elemento objetivo próprio. Ainda a propósito da eleição por grande número de indivíduos,

pode observar-se que, nos grandes Estados, necessariamente se dará a indiferença pelo sufrágio, que terá um aspecto insignificante para a massa e, embora se apresente o direito de voto como algo de muito elevado, os eleitores não comparecerão ao escrutínio. Tal instituição é assim contrária aos fins a que visa e a eleição cai nas mãos das minorias, dos partidos, portanto de um interesse particular contingente que é, precisamente, o que devia ser neutralizado.

312 – Cada um dos aspectos contidos no elemento representativo (§§ 305^o e 308^o) traz à deliberação uma modalidade particular e como, além disso, a função própria de um desses momentos é a mediação desta esfera, disso resulta que cada um deles deve ter uma existência separada. A assembléia representativa deve, portanto, dividir-se em duas Câmaras.

313 – Com esta separação, não só é assegurada uma maior maturidade de decisão na multiplicidade das instâncias, não só se está ao abrigo dos acasos da impressão do momento ou dos que se ligam às decisões por maioria, como também se diminuem as possibilidades de o elemento representativo se opor diretamente ao governo, e caso o elemento mediador se encontre do mesmo lado que o de segunda ordem aumenta o peso da sua opinião que aparece assim mais imparcial, neutralizando a opinião oposta.

314 – Porque a instituição representativa não se destina a fornecer, quanto aos assuntos do Estado, deliberações e decisões que sejam as melhores, pois deste ponto

de vista ela apenas é complementar, porque o seu destino próprio é o de conferir direito ao fator de liberdade formal dos membros da sociedade civil que não participam no governo, informando-os sobre os assuntos públicos e sobre eles os convidando a deliberar – aplica-se tal exigência de informação universal mediante a publicidade das deliberações das assembléias.

315 – Ao proporcionar-se esta informação, obtém-se o resultado mais geral: só assim a opinião pública atinge o verdadeiro pensamento e apreende a situação e o conceito do Estado e dos seus assuntos. Só assim ela alcança a capacidade de sobre isso julgar racionalmente. Aprende a conhecer e a apreciar, simultaneamente, as ocupações, os talentos, as virtudes e as aptidões das autoridades do Estado e dos funcionários. Com essa publicidade, tais talentos têm por sua vez uma poderosa ocasião para se desenvolver, um teatro para se honrar, um recurso contra o amor-próprio dos particulares, e nela obtém a multidão um dos mais importantes meios de educação.

316 – A liberdade subjetiva formal de os indivíduos terem e exprimirem os seus juízos próprios, a sua própria opinião sobre os assuntos públicos manifesta-se no conjunto de fenômenos a que se chama opinião pública. Nela, o universal em si e para si, o que é substancial e verdadeiro encontram-se associados ao que lhes é contrário: o particular para si, a particularidade da opinião da multidão. Esta existência é, portanto, a contradição de si mesma no dado, o conhecimento como aparência. É, ao mesmo tempo, o essencial e o inessencial.

317 – Em si contém pois a opinião pública os princípios substanciais eternos da justiça: o conteúdo verídico e o resultado de toda a constituição, da legislação e da vida coletiva em geral na forma do bom-senso humano, e o dos princípios morais imanentes em todos na forma de preconceitos. Contém ela também as verdadeiras carências e as tendências profundas da realidade. Mas ao mesmo tempo introduz-se tudo o que há de contingente na opinião, sua incerteza e perversão bem como os falsos conhecimentos e juízos, pois a interioridade aparece ao mesmo nível da consciência imediata e representa-se por proposições gerais, em parte para si mesma, em parte para servir raciocínios concretos sobre dados, regulamentos, situações políticas e carências que efetivamente se sofrem.

No que se refere à crença na originalidade de uma opinião ou de uma informação, quanto pior for o conteúdo de uma opinião mais própria será ela do indivíduo, pois o mal é o que há de completamente particular em seu conteúdo. O racional, pelo contrário, é o universal em si e para si. Ora, o particular é aquilo em que a opinião se baseia.

Nota – Não é, pois, à diversidade da opinião subjetiva que se pode atribuir o dizer-se, por um lado:

Vox Populi, Vox Dei

e, por outro lado, como por exemplo em Ariosto:

*Ch' l' Volgare ignorante ogn' un riprenda
E parli più du quel che meno intenda.*

Ambas são verdadeiras, sobretudo com referência à opinião pública, pois nela a infinita verdade e o infinito erro tão diretamente se unem, que nem a uma nem a outro se pode atribuir autêntica seriedade. Poderá parecer difícil distinguir o que seja a seriedade, e isto é efetivamente o que acontece quando se trata da expressão imediata da opinião pública. Mas, se o substancial é a sua interioridade, é esta substância que é o elemento verdadeiramente sério. Ora, não é pela opinião que pode ser reconhecida, mas, precisamente, porque constitui o elemento substancial. Só de si e para si pode ser conhecida.

Por mais paixão que se ponha na opinião imaginária, por mais sérias que sejam as afirmações, os ataques e os combates, não é isso um critério sobre aquilo de que na realidade se trata. Todavia, jamais esta opinião se convencerá de que a sua séria aparência não é a seriedade.

Um grande espírito (Frederico, o Grande) submeteu um dia ao exame público este problema: “É permitido enganar o povo?” Dever-se-ia responder que um povo não se deixa enganar no que é seu fundamento substancial, sua essência e caráter definido do seu espírito, mas que, quanto aos modos deste saber e aos juízos que formula sobre as suas ações e eventos delas promanados, o povo é enganado por si mesmo.

318 – Tanto merece, pois, a opinião pública ser apreciada como desdenhada; desdenhada na sua consciência concreta imediata e na sua expressão, apreciada na sua base essencial que na manifestação concreta só aparece mais ou menos perturbada. Em si mesma não possui ela a pedra de toque ou a capacidade de elevar a

um saber definido o que tem de substancial, e, por isso, a primeira condição formal para fazer algo de grande e de racional é ser independente (tanto na ciência como na realidade). Pode-se estar certo de que a opinião pública acabará por reconhecer esta grandeza e fará dela um dos seus preconceitos.

319 – A liberdade da comunicação pública (um dos seus meios, a imprensa, ganha à palavra oral em extensão mas lhe é inferior em vivacidade), a satisfação daquele instinto irreprimível que é o de dizer e de ter dito a sua opinião obtêm uma direta garantia nas leis e disposições administrativas que previnem ou punem os seus excessos; sua garantia indireta está na inocuidade que se funda na constituição racional, na solidez do governo e também na publicidade das assembleias representativas. Esta última, uma vez que nas assembleias se exprime a visão correta e culta dos interesses do Estado, pouco ficando aos outros para dizer, suprime a convicção de que a expressão sobre tais assuntos seja de uma importância e de um efeito consideráveis. Uma última segurança se encontra, finalmente, na indiferença e no desdém por um palavreado frívolo ou odioso, que depressa e necessariamente fazem sucumbir.

Nota – Definir a liberdade da imprensa como a liberdade de dizer e escrever o que se quer é paralelo à definição da liberdade como liberdade de fazer o que se quer. Assim entendida, a palavra pertence à barbárie da representação e é tão superficial como ela. Aliás, é essa uma das matérias onde o formalismo se defende com mais teimosia e, portanto, menos admissível é. Efetivamente, com a infinita variedade do seu conteúdo e dos

seus modos, o objetivo é o que há de mais transitório e contingente no pensamento. Para lá da incitação direta ao roubo, ao assassinio, à revolta, está a arte e o requinte daquelas expressões que para si aparecem como completamente gerais e indeterminadas, mas escondem um significado completamente definido ou têm conseqüências que não se encontram verdadeiramente expressas e não se podem determinar nem como verdadeiramente resultantes nem como implicadas na primeira forma de expressão.

Nesta indeterminação da matéria e da forma reside o obstáculo para que as leis sobre tais assuntos atinjam aquela precisão que à lei se exige, donde resulta, por um lado, que o juízo aparece como decisão completamente subjetiva e, por outro lado, que tenham a forma mais subjetiva o delito, o crime e o dano. Além disso o dano aplica-se ao pensamento, à opinião e ao querer de outrem. Desses elementos depende a sua realidade, mas, como eles pertencem à liberdade de outrem, desse outrem depende que a ação delinqüente seja um ato real.

Tanto se pode, pois, denunciar a indeterminação das leis como descobrir, para a expressão do pensamento, fórmulas e modos de estilo que permitam viciar a lei ou dizer que a decisão judiciária é um juízo subjetivo. Para mais, quando a expressão é considerada como um dano, pode-se pretender que, assim como ela não é mais do que uma linguagem, assim não é também mais do que uma opinião. Deste modo permite a subjetividade do conteúdo e da forma que, com base no que é simplesmente pensado e dito, se reclame a impunidade de alguém no mesmo momento em que se exige o respeito e a consideração da opinião como propriedade pessoal

e espiritual e da expressão como manifestação e uso desta propriedade.

Todavia, a realidade substancial é e continua a ser a de que existem violações da honra dos indivíduos em geral: calúnias, injúrias, difamações do governo, das suas autoridades, da pessoa do príncipe em particular, escárnio das leis, incitações à revolta, ao crime, ao delito, nas formas mais variadas. A indeterminação que tais atos adquirem, graças ao elemento em que se exprimem, não suprime o caráter substancial que lhes é próprio, e o único resultado que tem é o de determinar também a natureza e a forma da reação no terreno onde esses atos se efetivam. É o terreno onde o delito necessariamente provoca uma reação (seja ela a prevenção policial do crime seja a pena propriamente dita) fundada na subjetividade de vistas e na contingência. Como sempre, também aqui o formalismo vem se servir de aspectos particulares, que pertencem à aparência exterior, e de abstrações que deles extrai, para assim dissolver, com os raciocínios, a real e concreta natureza do que está em questão.

Quanto às ciências, se elas são na verdade ciências, de modo algum se situam no terreno da opinião e das considerações subjetivas, e não consiste a sua exposição numa arte de alusões, de subentendidos, mas é antes um enunciado inequívoco, aberto e bem definido do significado e do alcance daquilo que se diz. Não pertencem, assim, à categoria do que constitui a opinião pública (§ 316^o).

Como, aliás, já vimos anteriormente, o elemento que faz transitar as opiniões e respectivas expressões para uma ação definida, para uma existência real, é a inteli-

gência; os princípios e a opinião dos outros, os correlatos aspectos das ações, na sua real eficácia, o perigo que representam para os indivíduos, a sociedade e o Estado (cf. § 218º), tudo isso depende da natureza do terreno, tal como a faísca que cai num barril de pólvora tem um efeito diferente do que quando cai na terra onde desaparece sem deixar vestígios.

Assim como a expressão científica na sua mesma matéria e conteúdo encontra o que é o seu direito e sua garantia, assim o delito de expressão poderá ser permitido ou, pelo menos, suportado, devido ao desdém que ele mesmo concita. Uma parte deste delito pode ser tida em conta daquela espécie de Nêmesis que a impotência interior, ao sentir-se oprimida pelo talento e virtude superiores, é levada a exercer para se poder afirmar perante essa superioridade e a dar ao nada consciência de si. Era desse modo que os soldados romanos, no triunfo do seu general, contra ele levantavam cantos e troças, numa Nêmesis mais inofensiva, justificada não só pelos serviços penosos e pela obediência a que tinham sido sujeitos mas também por não serem nessas cerimônias os seus nomes honrados; assim estabeleciam uma espécie de equilíbrio com o triunfador. Aquela desprezível e odiosa Nêmesis nenhum efeito tem por causa do desdém que provoca e limita-se, portanto, ao insignificante prazer de ser nociva e à reprovação que suscita sobre si bem como sobre o público que consegue reunir à sua volta.

320 – Como dissolução da vida do Estado existente, a subjetividade que encontra a sua mais exterior manifestação na opinião e no raciocínio que fazem valer as

suas contingências e no mesmo passo a si mesmos se destroem encontra também a sua verdadeira realidade no extremo contrário: na subjetividade como idêntica à vontade substancial. Então constitui ela o conceito do poder do príncipe. Em tudo quanto até aqui dissemos, ainda não chegou ela à existência nem à legitimidade como ideal da totalidade.

II – A Soberania para o Exterior

321 – A soberania para o interior (§ 278º) é a idealidade no sentido de que os momentos do Espírito e da sua realidade, que é o Estado, se desenvolvem em sua necessidade e só como membros dele se mantêm. Mas o Espírito, como relação negativa infinita consigo mesmo na liberdade, também é essencialmente ser para si que em si reúne a diferenciação existente e é por conseguinte exclusivo. Nesta determinação tem o Estado a individualidade que existe essencialmente como indivíduo e, como indivíduo real imediato, no soberano (§ 279º).

322 – Como ser para si exclusivo, a individualidade aparece na relação com outros Estados, relação em que cada um é autônomo perante os outros. E porque é nesta autonomia que o ser para si do Espírito real tem a sua existência é ela a primeira liberdade e a mais alta honra de um povo.

Nota – Os que falam de coletividades que, constituindo um Estado mais ou menos independente e com um centro próprio, pretendem abandonar a sua independência perante outro Estado para com ele formarem

um todo, esses sabem pouco do que é uma coletividade e do que é o sentimento de honra de um povo independente. O que é primeiro no aparecimento histórico de um povo é a independência, embora seja abstrata e desprovida de desenvolvimento exterior. É próprio deste fenômeno primitivo ter um indivíduo à sua frente: patriarca, chefe de clã, etc.

323 – Na existência empírica, esta relação negativa do Estado consigo mesmo surge como uma relação de outro a outros e como se o negativo fosse algo de exterior. A existência desta relação negativa tem, pois, a forma do evento ligado a dados exteriores. Mas é esse o seu mais alto momento próprio, a sua infinita realidade, nele se mostra a idealidade de tudo o que ele contém de finito: é o aspecto em que a substância, como potência absoluta, em face do particular e do individual da vida, da propriedade, dos seus direitos e de outros domínios, revela o nada que é deles no ser e na consciência.

324 – É nesta determinação que se evanescem o interesse e o direito do indivíduo como elementos, mas ela constitui ao mesmo tempo o elemento positivo da sua individualidade própria como o que existe em si e para si e não é contingente nem mutável. Tal situação e o seu reconhecimento são, pois, o dever substancial da individualidade, o dever de assegurar esta individualidade substancial: a independência e a soberania do Estado pela aceitação do perigo, pelo sacrifício da propriedade e da vida e até da opinião e de tudo o que naturalmente faz parte do decurso do viver.

Nota – Cálculo muito falso, quando se exige este sacrifício, é o de considerar o Estado apenas como socie-

dade civil, dando-lhe por fim último a garantia da vida e da propriedade dos indivíduos, pois tal garantia não é atingida pelo sacrifício daquilo que se deve garantir, antes pelo contrário.

No que assim propomos, encontra-se o elemento moral da guerra. Não se deve, porém, considerá-lo como um mal absoluto, nem como uma simples contingência exterior com sua contingente causa não importa em quê: nas paixões dos poderosos ou dos povos, na injustiça, etc., e, em geral, em algo que não deve ser. Dir-se-á, primeiro, quanto à natureza do contingente, que sempre ele esbarra com um outro contingente, que tal destino é, precisamente, a necessidade. Aliás, com o conceito e a filosofia desaparece o ponto de vista da pura contingência, nela se apreende a necessidade como a essência na aparência. É necessário que o finito, da vida e propriedade, seja afirmado como contingentes porque fazem parte do conceito do finito. Por um lado, tem esta necessidade a forma de uma força natural, e tudo o que é finito é mortal e transitório. Mas no domínio moral objetivo, no Estado, este poder é arrancado à natureza, e a necessidade passa a ser um produto da liberdade, algo de moral. Aquele caráter transitório passa a ser algo de querido e a negatividade que o fundamenta passa a individualidade substancial própria do ser moral. Como estado em que é considerada com seriedade a vaidade dos bens e das coisas temporais e que habitualmente apenas constitui o tema de uma retórica artificial, é, pois, o momento em que a idealidade do ser particular adquire o que lhe é devido e se torna uma realidade. Uma significação superior, que já uma vez formulei (no estudo científico do direito natural), tem pois a guerra: a de que é ela que

assegura a “saúde moral dos povos em sua indiferença perante a fixação das especificações finitas e, tal como os ventos protegem o mar contra a estagnação em que os mergulharia uma indefinida tranqüilidade, assim uma paz eterna faria estagnar os povos”. Mais adiante veremos que esta idéia, simplesmente filosófica ou o que se queira, constitui uma justificação da Providência e que as guerras carecem ainda de uma outra justificação.

A idealidade que aparece na guerra como orientada para o exterior num fenômeno contingente e a idealidade pela qual os poderes interiores do Estado são momentos orgânicos de um todo constituem, pois, uma única e mesma idealidade, o que na aparência histórica se vê quando as guerras evitam felizes perturbações internas e consolidam o poder interior do Estado. Os povos que não estão dispostos a suportar ou a que repugna a soberania interior são conquistados por outros, e com tanto menos êxito e honra se esforçarão por conquistar a independência quanto menos capazes se revelarem de chegar a uma primeira organização do poder interior do Estado (morre-lhes a liberdade do medo de morrer). Os Estados que têm a garantia da sua independência, não nas forças armadas, mas em outras considerações – como acontece, por exemplo, com os Estados extremamente reduzidos em relação aos seus vizinhos –, podem existir apesar de uma constituição que nem no interior nem no exterior lhes garante a tranqüilidade. Todos estes fenômenos se explicam por aquela identidade.

325 – Se o sacrifício é, para a individualidade do Estado, o comportamento substancial de todos e é, portanto, um dever universal, pode ser considerado como o lado

da idealidade voltado para a realidade da existência particular e implica, por conseguinte, uma condição particular e uma classe que lhe é consagrada: a classe da coragem.

326 – O objeto das questões entre Estados pode ser um aspecto particular das suas relações. A tais questões se dedica principalmente a classe particular destinada à defesa do Estado. Mas se o Estado como tal, se a sua independência corre um perigo, então é dever de todos os cidadãos ocorrerem à sua defesa. Se o todo assim se levanta em poder e se arranca à vida interior para se voltar para o exterior, então a guerra de defesa transforma-se numa guerra de conquista.

Nota – A força armada do Estado torna-se um exército permanente, e a vocação para a defesa vem a constituir uma classe permanente pela mesma necessidade por que os outros elementos, interesses e profissões particulares constituem uma solidariedade: a classe industrial, comercial ou política. Os raciocínios que saltam de uns motivos para outros perdem-se na comparação das vantagens e dos inconvenientes dos exércitos permanentes; a opinião pronuncia-se então contra eles, pois o conceito do objeto é mais difícil de apreender do que aspectos isolados e exteriores e também porque, na consciência da sociedade civil, os interesses e os fins particulares (as despesas com a manutenção dos exércitos, o aumento dos impostos, etc.) têm mais peso do que a necessidade em si e para si que, para a sociedade civil, não tem mais valor do que um simples meio.

327 – A coragem é uma virtude formal para si. É, efetivamente, o ato supremo em que a liberdade se abs-

traí de todos os seus fins, de todas as suas propriedades, todas as alegrias e toda a vida. No entanto, esta negação em suas modalidades reais exteriores e esta abnegação em sua efetivação não são em si mesmas de natureza espiritual. O motivo pode ser a disposição interior ou qualquer outro e o resultado real pode existir para os outros e não para si.

328 – O valor da coragem como disposição psicológica encontra-se na finalidade absoluta e verdadeira: a soberania do Estado. Como obra de coragem, a realidade desta finalidade consiste na dedicação da realidade que é a pessoa. Esta forma da coragem contém as contradições supremas em toda a sua agudeza: abnegação de si mas como existência da liberdade, a mais alta autonomia da consciência do ser para si, cuja existência está ao mesmo tempo comprometida no mecanismo de uma ordem exterior e do serviço, obediência total e renúncia à opinião própria e ao raciocínio, numa palavra, ausência de sentido próprio e presença intensa e instantânea do espírito e da decisão, o mais hostil comportamento contra os indivíduos ao lado de sentimentos completamente indiferentes e até benfazejos para com eles como indivíduos.

Nota – Arriscar a vida é, sem dúvida, mais do que recear a morte. Mas é também algo de simplesmente negativo, que não tem destino nem valor para si. O que há de positivo, a finalidade e o conteúdo, dá à coragem a sua significação. Os ladrões e os assassinos, que têm por finalidade o crime, os aventureiros, que têm por finalidade o que a sua própria opinião fabrica, também possuem a coragem de arriscar a vida. O

princípio do mundo moderno – o pensamento e o universal – deu à coragem a sua forma superior: com efeito, manifesta-se ela como mecânica, não é o ato de uma pessoa particular mas sim dos membros de um todo. Não se dirige ela, por isso, contra indivíduos mas contra uma totalidade hostil, de modo tal que a coragem pessoal aparece como impessoal. Foi este princípio que inventou as armas de fogo e não é por acaso que a invenção de tais armas transformou a forma puramente pessoal da coragem nesta forma mais abstrata.

329 – Orienta-se o Estado para o exterior, enquanto sujeito individual. Por isso fazem parte do poder do príncipe as suas relações com o exterior, a ele cumpre imediatamente comandar as forças armadas, manter relações com os outros Estados por meio de embaixadores, decidir da guerra e da paz e concluir tratados.

B - O Direito Internacional

330 – O direito internacional resulta das relações entre Estados independentes. O seu conteúdo em si e para si tem a forma do dever ser porque a sua realização depende de vontades soberanas diferentes.

331 – Enquanto Estado, o povo é o Espírito em sua racionalidade substancial e em sua realidade imediata. É pois o poder absoluto sobre a terra. Em relação aos outros Estados, o Estado é, por conseguinte, soberanamente autônomo. Existir como tal para um outro Estado, isto é, ser reconhecido por ele, é a sua primeira e absoluta legitimação. Ao mesmo tempo, porém, esta legitima-

ção é formal, e em reclamar o reconhecimento de um Estado, só porque se é um Estado, há algo de abstrato. Do seu conteúdo, da sua constituição e da sua situação é que depende que seja verdadeiramente um Estado que existe em si e para si, e o reconhecimento que implica a identidade dos dois Estados assenta também na opinião e na vontade do outro.

Assim como o indivíduo sem a relação com outras pessoas não é uma pessoa real (§ 72^o), assim o Estado sem a relação com outros Estados não é um indivíduo real (§ 322^o). A legitimidade de um Estado e, mais precisamente, na medida em que se volta para o exterior por intermédio do seu príncipe, é, sem dúvida, um assunto puramente interior (nenhum Estado se deve imiscuir na política interna de qualquer outro), mas não deixa esta legitimidade de ser consagrada pelo reconhecimento dos outros Estados. Este reconhecimento, no entanto, exige como garantia que ele reconheça também os Estados que o reconhecem, isto é, que respeite a sua independência e por isso não lhe pode ser indiferente o que se passa na sua vida interior.

Entre os povos nômades e, em geral, entre os povos que se encontram num nível inferior de cultura, põe-se a questão de saber até que ponto poderão ser considerados como Estados. O ponto de vista religioso (como outrora aconteceu com o povo judeu e os povos maometanos) pode provocar uma oposição ainda maior, uma oposição que exclui aquela identidade geral que está ligada ao reconhecimento.

332 – A realidade imediata dos Estados uns em face dos outros divide-se em situações diversas que se regulam pela autônoma boa vontade de ambas as partes e,

em geral, tem pois esse regulamento a natureza formal do contrato. A natureza de tais contratos é, porém, de uma diversidade muito menor do que na sociedade civil, em que os indivíduos reciprocamente dependem uns dos outros em numerosos aspectos. Os Estados independentes são, pelo contrário, totalidades que a si mesmas se satisfazem.

333 – O fundamento do direito dos povos como direito universal que entre os Estados é válido em si e para si e que é diferente o conteúdo particular dos contratos reside no dever de se respeitar os contratos, pois neles se fundam as obrigações dos Estados uns para com os outros. Como, porém, a relação entre eles tem por princípio a sua soberania, daí resulta que se encontram uns perante os outros num estado de natureza e os seus direitos não consistem numa vontade universal constituída num poder que lhes é superior mas obtêm a realidade das suas recíprocas relações na sua vontade particular. Esta condição geral mantém-se no estado de dever-ser e o que realmente se passa é uma sucessão de situações conformes a tais tratados e de abolições desses tratados.

Nota – Não há pretores mas, quando muito, árbitros ou mediadores entre os Estados e da sua vontade dependem as contingentes arbitragens e mediações. A concepção kantiana de uma paz eterna assegurada por uma liga internacional que afastaria todos os conflitos e regularia todas as dificuldades como poder reconhecido por cada Estado, assim impossibilitando a solução que a guerra traz, supõe a adesão dos Estados; teria esta de assentar em motivos morais subjetivos ou religiosos que depen-

deriam sempre da vontade soberana particular, e estaria, portanto, sujeita à contingência.

334 – Quando as vontades particulares não alcançam um comum entendimento, os conflitos entre os Estados só podem ser resolvidos pela guerra. Dada, porém, a vasta extensão, e suas múltiplas relações, em que os desentendimentos podem facilmente aparecer, é impossível determinar quais os que se hão de considerar como uma ruptura manifesta dos tratados e como uma ofensa à honra e à soberania. Com efeito, pode um Estado situar em cada uma das suas unidades individuais o seu infinito valor e a sua honra, e tanto maior é esta suscetibilidade quanto é certo que uma individualidade poderosa é sempre levada, ao fim de um longo repouso, a procurar e criar no exterior uma matéria de atividade.

335 – Para mais, não pode o Estado, ser espiritual que é, limitar-se a considerar apenas a realidade material da ofensa, e como tal vê qualquer ameaça da parte de outro Estado. Assim estabelece, com toda a gama ascendente e descendente das verossimilhanças e imputação de intenções, um novo motivo de desentendimento.

336 – Porque os Estados, em sua situação recíproca de independência, são como vontades particulares, porque a validade dos tratados assenta nessas vontades, e porque a vontade particular de um todo é, em seu conteúdo, o bem desse todo, é este bem que constitui a lei suprema do seu comportamento para com outrem, tanto mais que, por um lado, a idéia de Estado se caracteriza pela supressão do contraste entre o direito, como liber-

dade abstrata, e o bem, como conteúdo particular realizado, e, por outro lado, o reconhecimento inicial dos Estados lhe é dado como totalidades concretas.

337 – O bem substancial de um Estado é o seu bem como Estado particular, com seus interesses e sua situação definida, e, também, com as outras circunstâncias particulares que estão ligadas às relações contratuais. Por isso, o comportamento do Governo é um comportamento particular e não o da Providência geral (§ 324º, nota). A finalidade das relações de cada Estado com os outros, bem como o princípio da justiça das guerras e dos tratados, não é, portanto, um pensamento universal (filantrópico), mas a realidade do bem-estar ameaçado em sua definida particularidade.

Nota – Em certo tempo, falou-se muito da oposição entre a moral e a política, e da exigência de a primeira dirigir a segunda. Apenas devemos mostrar que o bem do Estado tem uma legitimidade muito diferente da do bem dos indivíduos e da substância moral, que o Estado adquire imediatamente a sua existência, quer dizer, o seu direito em algo de concreto e não de abstrato. É esta existência concreta, e não as numerosas idéias gerais consideradas como mandamentos morais subjetivos, que o Estado pode erigir em princípio da sua conduta. A crença na chamada injustiça inerente à política, na chamada oposição entre a política e a moral, está fundada em falsas concepções da moralidade subjetiva, da natureza do Estado e da sua situação do ponto de vista moral subjetivo.

338 – Até na guerra como situação de violência e contingência, como situação não-jurídica, subsiste uma

ligação que é a de os Estados mutuamente se reconhecerem como tais. Nesta ligação valem eles um para o outro como existentes em si e para si, de tal modo que a guerra se determina como algo de transitório. Implica ela, portanto, o seguinte caráter concordante com o direito: até na guerra, a possibilidade da paz é preservada; os parlamentares são, por exemplo, respeitados e, em geral, nada é feito contra as instituições internas de cada Estado, contra a vida familiar do tempo de paz nem contra as pessoas privadas.

339 – Aliás, este comportamento recíproco durante a guerra (como quando, por exemplo, se fazem prisioneiros) depende dos costumes das nações, que constituem um interno caráter geral de comportamento e se mantêm em todas as situações.

340 – Nas relações entre si, os Estados comportam-se como particulares. Têm elas, por conseguinte, aquilo que há de mais mutável na particularidade, nas paixões, interesses, finalidades, talentos, virtudes, violências, injustiças e vícios, mas elevado à mais alta potência que possa assumir. Trata-se de um jogo em que o próprio organismo moral, a independência do Estado estão expostos ao acaso. Os princípios do espírito de cada povo ficam essencialmente limitados à causa da particularidade em que possuem a sua objetiva realidade e a consciência de si enquanto indivíduos existentes. Por isso os seus destinos, os seus atos nas recíprocas relações constituem a manifestação fenomênica da dialética destes espíritos enquanto finitos. É em tal dialética que se produz o espírito universal, o espírito do

mundo enquanto ilimitado, e é ele que exerce, ao mesmo tempo, sobre esses espíritos o seu direito (que é o direito supremo) na história do mundo como tribunal do mundo.

C - A História Universal

341 – O elemento de existência do espírito universal – que é intuição e imagem na arte, sentimento e representação na religião, pensamento puro e livre na filosofia – é, na história universal, a realidade espiritual em ato, em toda a sua acepção: interioridade e exterioridade. Constitui a história um tribunal porque, na sua universalidade em si e para si, o particular, os penates, a sociedade civil e o espírito dos povos em sua irisada realidade apenas são como algo da natureza da idéia separada; neste elemento, o movimento do espírito consiste em tornar isso evidente.

342 – Não se pense, porém, que a história universal é o simples juízo da força, quer dizer, da necessidade abstrata e irracional de um destino cego; antes, sendo em si e para si razão, e como o seu ser para si é no espírito um saber, a história é, de acordo com o conceito da sua liberdade, o desenvolvimento necessário dos momentos da razão, da consciência de si e da liberdade do espírito, a interpretação e a realização do espírito universal.

343 – A história do espírito é a sua ação, pois reside inteiramente no que faz e age; é fazer de si mesma, e isso na medida em que é espírito, o objeto da sua consciência, conceber-se a si mesma ao compreender-se. Es-

te conceber-se a si é o seu ser e o seu princípio, mas, ao mesmo tempo, a plenitude de uma concepção é a sua alienação e transição para uma outra. Para se exprimir formalmente, o espírito que de novo concebe esta concepção de si e que regressa à alienação de si (que é o mesmo) constitui o grau na primeira concepção.

Nota – Aqui aparece a questão da perfectibilidade na educação do gênero humano. Os que afirmam tal perfectibilidade surpreenderam algo da natureza do espírito – que é isso de o espírito ter como lei do seu ser e de ser o *Γνωσι βεαυτὸν* – ao conceberem o que ele é como uma forma mais elevada do que aquela que constituía o seu ser. Para os que não aceitam este pensamento, o espírito é uma palavra vã e a história um jogo superficial de paixões e resultados contingentes tratados como simplesmente humanos. Se nas suas expressões mantêm todavia a Providência e os desígnios da Providência, com isso exprimem a crença num governo superior mas segundo uma representação incompleta, pois expressamente apresentam a Providência como incognoscível e inconcebível.

344 – Nesta marcha do espírito, os Estados, os povos e os indivíduos erguem-se singularmente no seu definido princípio particular que se exprime na constituição de cada um e se realiza no desenvolvimento da sua situação histórica; têm eles a consciência deste princípio, no interesse por ele estão absorvidos, mas são ao mesmo tempo instrumentos inconscientes e momentos daquela atividade interior em que desaparecem as formas particulares e o espírito em si e para si prepara o trânsito ao grau imediatamente superior.

345 – A justiça e a virtude, a violência, o vício, o talento, a ação, as grandes e pequenas paixões, o crime e a inocência, o esplendor da vida individual e coletiva, a independência, a felicidade e a desgraça dos Estados e dos indivíduos, é no domínio da consciência real imediata que têm definidos o seu significado e o seu valor, nele encontram o seu juízo e sua justiça, embora incompletos. A história universal está fora destes pontos de vista. Nela adquire um direito absoluto o momento da idéia do espírito universal que é a sua atual expressão; o respectivo povo e as suas ações aí obtêm realização, felicidade e glória.

346 – Porque a história é a encarnação do espírito na forma do evento, da realidade natural imediata, os graus de evolução são dados como princípios naturais imediatos e estes princípios, enquanto naturais, existem como uma pluralidade de termos exteriores de modo a cada povo receber um. É a existência geográfica e antropológica do espírito.

347 – O povo que recebe tal princípio como seu princípio natural fica com a missão de aplicá-lo no decorrer do progresso e na consciência de si do espírito universal que se desenvolve. Tal povo é o povo que, na época correspondente, domina a história universal. Mas só uma vez pode ser o povo dominante (§ 346^o), e em face do direito absoluto que lhe cabe como representante do grau atual do desenvolvimento do espírito do mundo, nenhum direito têm os outros povos que, tais como aqueles que já representaram uma época passada, nada são na história universal.

Nota – A evolução particular de um povo histórico contém o desenvolvimento do seu princípio desde o estado embrionário até a sua afloração; aí, chegado à consciência de si objetivamente moral e livre, entra na história universal. Mas aquela evolução contém também o período de decadência, pois deste modo a aparição de um princípio superior nele se manifesta com a simples forma de negação do seu princípio próprio. Assim se anuncia o trânsito do espírito para o novo princípio, o da história universal para um outro povo. Aberto o novo período, o primeiro povo perde o seu interesse absoluto. Em si mesmo adquire e assimila, decerto, o princípio superior, mas não se comporta neste domínio, que já não é o seu, com a anterior vitalidade e frescor imanentes; pode, então, perder a independência, ou pode perdurar e vegetar como um povo particular ou um grupo de povos e transformar-se no acaso variado de tentativas interiores e de combates exteriores.

348 – No termo de todas as ações, e até dos acontecimentos da história, encontram-se indivíduos que, na qualidade de subjetividades, realizam a substância (§ 279^o). Para as formas vivas desta ação substancial que lhe são imediatamente idênticas, a ação fica oculta, não é nem fim nem objeto delas. Por isso tais formas não encontram, nem nos seus contemporâneos, nem na opinião pública, nem na posteridade, quem as honre e reconheça. A parte que têm nesta opinião apenas a têm como subjetividade formal e na forma de glória imortal.

349 – Não começa um povo por ser um Estado, e a passagem ao estado político de uma horda, uma família, um clã ou uma multidão constitui em geral a realização

formal da idéia nesse povo. Nesta forma, a substância moral que ele é em si ainda não possui a objetividade que consiste em ter nas leis, como determinações pensadas, uma existência para si e para os outros com universal validade. Enquanto não for reconhecido, a sua independência é apenas formal; não é uma soberania, pois não é objetivamente legal e não possui expressão racional fixa.

Nota – Na concepção corrente, não se dá ao regime patriarcal o nome de constituição, nem a um povo nesse regime o nome de Estado, nem à sua independência o nome de soberania. Antes do início da história real tem-se, por um lado, o vago e desinteressante estado de inocência e, por outro lado, a coragem formal para o combate do seu reconhecimento e da sua vingança (cf. §§ 331^o e 57^o).

350 – É do direito absoluto da Idéia surgir das disposições legais e das instituições objetivas que provêm do casamento e da agricultura, quer a forma de tal aparecimento seja a de uma legislação, quer a de uma dádiva de Deus ou a de uma violência alheia ao direito. Esse é o direito dos heróis que fundam Estados.

351 – Esta condição é a mesma segundo a qual as nações civilizadas consideram como bárbaras aquelas que ainda não alcançaram o mesmo momento substancial do Estado (os povos que se dedicam à caça consideram assim os povos nômades, como a ambos consideram os povos agricultores, etc.); em sua consciência as reconhecem com um direito desigual e olham a sua independência como algo de formal.

Nota – Nas guerras e rivalidades provenientes de tais situações, há combates que travam pelo reconhecimento de um certo valor civilizacional e isso lhes confere um significado para a história universal.

352 – A verdade e o destino das idéias concretas dos espíritos dos povos residem na idéia concreta que é a universalidade absoluta. Esse é o Espírito do mundo. Em volta do seu trono, os povos são os agentes da sua realização, testemunhas e ornamentos do seu esplendor. Como espírito, é ele o movimento da atividade em que a si mesmo se conhece absolutamente, se liberta da forma da natureza imediata, se reintegra em si mesmo, e, deste modo, os princípios das encarnações desta consciência de si no decurso da sua libertação, que são impérios históricos, são quatro.

353 – Na primeira revelação, enquanto imediata, o princípio do espírito é a forma do espírito substancial como identidade em que a individualidade se perde na sua essência e fica injustificada para si.

O segundo princípio é o saber deste espírito substancial, e deste modo ele é o conteúdo e efetivação positivos e o ser para si enquanto sua forma vivente, a bela individualidade moral objetiva.

O terceiro é o ser para si, o ser consciente que se aprofunda em si até a universalidade abstrata e fica portanto em contradição infinita com a objetividade que o espírito também abandonou.

O princípio da quarta encarnação é esta contradição espiritual que se arruína para receber em si mesma, em sua interioridade, a sua verdade e essência concretas, para

se reconciliar com a objetividade e para, com o espírito assim reintegrado na primeira substancialidade, regressar de uma contradição infinita. O que então produz e conhece é esta verdade como pensamento e como mundo de uma realidade legal.

354 – De acordo com estes princípios, há quatro impérios históricos: o oriental, o grego, o romano e o germânico.

1) O Império do Oriente

355 – O primeiro império é a visão substancial do mundo, visão indiferenciada, proveniente do agrupamento natural patriarcal. Para esta concepção, o governo do mundo é uma teocracia, o chefe é um sacerdote supremo ou um Deus, a constituição e a legislação são a religião, os mandamentos religiosos e morais, ou melhor, os costumes, são leis jurídicas garantidas pelo Estado. Neste conjunto, a personalidade individual desaparece sem direitos, a natureza exterior é imediatamente divina ou um ornamento de Deus e a história da realidade é poesia.

As diferentes funções que na orientação dos costumes, do governo e do Estado se desenvolvem passam a constituir, através de um simples costume que substitui a lei, cerimônias demoradas e complicadas, cheias de conseqüências supersticiosas, sujeitas aos acasos do poder pessoal e da dominação arbitrária. A divisão em classes adquire a rigidez natural das castas. No estado oriental só, pois, é vivo o que está voltado para o exterior; em si mesmo, nada é estável e se alguma coisa há de firme logo

se petrifica. É uma tempestade e uma devastação elementares. A paz interior é a vida privada e a entrega à fraqueza e ao cansaço.

Nota – O momento da espiritualidade ainda substancial, ainda natural na formação do Estado, momento que, como forma, constitui o ponto de partida absoluto na história de cada Estado, foi definido com muita inteligência e muito saber na obra do doutor Stuhr, *Da decadência dos estados de natureza*, Berlim, 1812. Com esse livro ficou aberto o caminho para o estudo racional da constituição e da história em geral. Nele se indica também o princípio da subjetividade e da liberdade consciente na nação germânica; como, porém, o livro termina com a queda dos estados naturais, este princípio não é levado para além do ponto em que aparece, por um lado, como inquieto dinamismo, humana arbitrariedade e princípio de destruição e, por outro lado, como forma particular de sentimento, não se desenvolvendo, pois, até a objetividade da substância consciente de si, até a organização jurídica.

2) O Império Grego

356 – Do anterior herda este aquela unidade substancial do finito e do infinito que só, porém, é para ele uma origem misteriosa, uma reminiscência obscura mergulhada na sombria profundidade das imagens tradicionais. Quando o espírito se diferencia para atingir a espiritualidade individual, este princípio é iluminado pelo saber, torna-se medida e claridade na beleza e na moralidade da liberdade e da alegria. É nesta determinação

que se manifesta o princípio da personalidade individual. Ainda não está ele nas mãos de si mesmo, mas permanece em sua ideal unidade. O conjunto divide-se, por isso, em círculos de povos particulares, cada qual com o seu espírito e, por outro lado, a suprema decisão da vontade não se situa na subjetividade da consciência de si mas num poder que é mais alto e está fora dela (§ 279º); enfim, a particularidade das carências ainda não é admitida na esfera da liberdade mas repudiada para uma casta de escravos.

3) O Império Romano

357 – Dá-se neste império a separação infinita da vida moral objetiva nos dois extremos que são a consciência pessoal privada e a universalidade abstrata. Com o ponto de partida na intuição substancial de uma aristocracia, a oposição contra o princípio da personalidade livre na forma de democracia desenvolve-se, do lado da aristocracia, até a superstição e a afirmação de uma violência fria e cúpida do lado democrático até a corrupção da plebe. A dissolução do conjunto finda na infelicidade universal, na saturnificação da vida moral, com as individualidades dos povos mortas na unidade do Panteão. Todos os indivíduos se reduzem aos limites de pessoas privadas, de iguais que possuem direitos formais, direitos que são assegurados por uma arbitrariedade abstrata levada até a monstruosidade.

4) O Império Germânico

358 – Para se libertar desta perdição de si mesmo, e do seu universo, e do infinito sofrimento que lhe é conseqüente – sofrimento de que o povo israelita foi o suporte –, o espírito, fechado em si mesmo no extremo da sua negatividade absoluta, apreende, numa perturbação que é em si e para si, a positividade infinita da sua vida interior, o princípio da unidade da natureza divina e humana, e na consciência de si e na subjetividade aparece a reconciliação como verdade objetiva e liberdade. O princípio nórdico dos povos germânicos é que tem a missão de tal realizar.

359 – A intrinsecidade do princípio é uma reconciliação e uma solução de toda a oposição que na sensibilidade perduram abstratamente como fé, esperança e caridade. Desenvolve-se este conteúdo para alcançar a realidade em ato e a racionalidade consciente num império temporal que tem por fundamento o coração, a fidelidade e a camaradagem de homens livres e que, nesta subjetividade, é também o império do bravo alvedrio que para si existe e da barbárie dos costumes. Tem perante si um além, um império irreal e mental, com um conteúdo que é, decerto, esta verdade do seu espírito, mas que permanece encerrado na barbárie da representação e que, potência espiritual que é acima do sentimento real, se comporta como um poder temeroso e não livre.

360 – No duro combate destes impérios – separados por diferenças que atingem aqui a sua absoluta oposição e no entanto se encontram radicados na unidade de uma

mesma idéia – o elemento espiritual degradou a existência do seu céu ao nível de uma presença terrestre e de uma laicidade comum na realidade e na representação. Em troca, o elemento temporal elevou a sua existência, para si abstrata, ao pensamento e ao princípio do ser racional, à racionalidade do direito e da lei. Desapareceu a oposição como uma figura mal esboçada; o presente suprimiu a sua barbárie e seu injusto alvedrio bem como a verdade o seu além e a contingência de seu poder; assim se tornou objetiva a reconciliação que, em imagens e em realidade da razão, desenvolve o Estado. Nele, por uma evolução orgânica, adquire a consciência de si a realidade em ato do seu saber e da sua vontade substancial, como na religião encontra o sentimento e a representação daquela verdade que é sua, sua essência ideal, e na ciência obtém o conhecimento livremente concebido dessa verdade como idêntica em suas três manifestações complementares: o Estado, a natureza e o mundo ideal.

Notas do Prefácio do Tradutor à 1ª Edição

1. À filosofia do direito hegeliano Marx dedicou apenas um brevíssimo escrito a que deu o título de “Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”. O caráter deste escrito está, porém, tão afastado de seu título que o tradutor francês (ed. Molitor) julgou-se obrigado a designá-lo por “Contribuição à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”.

2. Ainda não conseguimos, infelizmente, ler o livro deste pensador, *Lehrbuch der Rechtsphilosophie*, escrito, como se vê, numa atitude cultural precursora do regresso a Hegel. A crítica que, no texto, a seguir transcrevemos mostra bem como a cultura alemã não teve em conta o hegelianismo desenvolvido na Itália desde o início deste século, e fornece ao mesmo tempo o paradigma das acusações que uns aos outros fazem os doutrinadores que se apresentam como hegelianos: a ignorância cultural, ou filológica, ou filosófica, da obra de Hegel. No caso da crítica no texto citada, trata-se de anular, com um motivo completamente inadequado, um pensamento individualista fundado numa interpretação de Hegel cuja viabilidade mais adiante indicamos. É também significativo que o livro de Karl Larenz onde se registra aquela crítica, livro a muitos títulos notáveis, situando-se embora no signo do neo-hegelianismo, a nenhum dos muitos pensadores de que se ocupa dedica, como a Hegel, tão breve e apressado capítulo.

3. Karl Larenz – *La Filosofia Contemporanea del Derecho y del Estado* – trad. castelhana de E. Galán Guitiérrez e Trujol Serra.

4. Foi precisamente fundando-se no neo-hegelianismo que o prof. Afonso Queiró, transpondo para a antropologia a distinção kantiana de nômeno e fenômeno, fez corresponder ao primeiro as ciên-

cias culturais e ao segundo as ciências naturais e, alargando a distinção ao conceito do Estado, aqui representa o primeiro como o Estado-Civilização e o segundo como o Estado-Cultura.

5. B. Croce – *O que é vivo e o que é morto na filosofia de Hegel* – trad. portuguesa de Vitorino Nemésio – p. 58.

6. B. Croce – *Op. cit.* – p. 187.

7. Giuseppe Maggiore – *Filosofia del Diritto* – traduzione, introduzione e note – p. 25.

Nota do Prefácio

1. Fiquei deveras impressionado por uma carta de J. V. Muller (*Obras*, VII, 56), ao ler o seguinte sobre o estado de Roma em 1803, quando a cidade se encontrava sob o domínio dos franceses: “Interrogado sobre a situação dos estabelecimentos de ensino público, um professor responde: Toleram-nos como bordéis.”

Nota do Plano da Obra

1. Estas palavras serão traduzidas, respectivamente, por Moralidade Subjetiva e Moralidade Objetiva, equivalentes literais da tradução francesa e que nos parecem mais adequadas ao pensamento hegeliano do que as da tradução italiana de Maggiore, que lhes dá a correspondência nas palavras “Moralidade” e “Eticidade”.

Notas da 1ª, 2ª e 3ª Partes

1. Em alemão: *absicht*.

2. Pascal cita ainda a intercessão de Cristo crucificado em favor dos seus inimigos: “Perdoai-lhes, Senhor, que não sabem o que fazem.” Tratar-se-ia de uma súplica supérflua caso a circunstância de não saberem o que faziam implicasse para a ação a qualidade de não ser má e de não carecer, portanto, do perdão. Cita também aquele trecho em que Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, III, 2) distingue se o agente é οὐκ εἰδώς ou se é ἄγνοῦν. No primeiro caso, o da ignorância, não agiu livremente (a ignorância refere-se às circunstâncias exteriores – § 117^o), e a ação não lhe deve ser atribuída. Mas no outro caso Aristóteles diz: “Não sabe o mau o que deve fazer-se ou evitar-se, e é precisamente isso (a ignorância) o que faz os homens injustos e em geral maus. A ignorância na escolha entre o bem e o mal não faz que uma ação seja involuntária (que não deve ser imputada) mas apenas que seja má.” Tinha Aristóteles uma visão mais profunda das relações entre o conhecimento e a ação do que aquela que se tornou corrente na banal filosofia que afirma que a ignorância, o entusiasmo e o sentimento constituem os verdadeiros princípios da ação moral.

3. “Que ele esteja completamente convencido, é a última coisa de que duvidarei; mas quantos homens cometem os atos mais repugnantes com uma sincera convicção? Se tal razão pode ser sempre uma desculpa, então não há possibilidade de qualquer juízo racional sobre o mal e o bem, sobre os atos que enobrecem e os que envergonham. O sonho passará a ter os mesmos direitos que a razão ou, antes, a razão deixa de ter direitos, já não merece consideração, a sua voz será um vazio. Bastará não duvidar para se estar na verdade.

Todo eu estremeço perante as conseqüências de tal tolerância, cuja aplicação só trará proveito ao irracional.”

Fr. H. Jacobi ao Conde Holmer, Eutin, 4 de agosto de 1800, sobre *A transformação da religião*, por Gr. Stolberg (Berlim, 1802).

4. Não se pode negar que o meu falecido colega Solger adotou a expressão da ironia que Friedrich Schlegel, num período anterior da sua carreira literária, propôs e ergueu a grau supremo da subjetividade que se afirma como suprema. Solger, porém, deu-lhe um sentido mais favorável, afastado de uma tal definição. O que nesta palavra a sua concepção fisiológica sobretudo apreendeu e manteve foi o que nela há de propriamente dialético e de impulso motor das considerações especulativas. Mas não consigo considerar tal expressão como clara nem concordante com os conceitos que ele desenvolveu no seu íntimo e muito substancial trabalho, uma crítica completa das lições de Augusto Schlegel sobre a dramaturgia e a literatura (*Wiener Jahrbuch*, VII, pp. 90 ss.). “A verdadeira ironia” – diz Solger – “parte do ponto de vista que o homem, enquanto vive neste mundo, só neste mundo pode cumprir o seu destino, mesmo no sentido mais alto do termo. Tudo quanto se nos afigura ultrapassar estes fins limitados é vazia imaginação. Para os nossos atos, até o que é soberano só existe numa forma limitada e finita.” Corretamente entendido, isto é platônico e muito verdadeiro contra o vão esforço, acima mencionado, do infinito abstrato. Mas que o bem supremo esteja sempre numa forma definida e determinada, como a moralidade objetiva (e esta é essencialmente como realidade e ação), eis o que é muito diferente de dizer que ele seja uma finalidade definida. A determinação, a forma do finito, não tira ao conteúdo, à moralidade objetiva, nada do que ela possua de substancial e infinito. Mais adiante, lê-se: “É precisamente por isso que o supremo Bem é em nós tão negativo como a parte mais alienável de nós mesmos e necessariamente desaparece conosco e a nossa sensibilidade negativa, pois, na verdade, só em Deus ele existe, e no seu declínio até nós revela-se como algo divino em que nós não participaríamos se não houvesse uma presença imediata deste divino que precisamente se manifesta nessa desaparecimento da nossa realidade. Ora, a atmosfera na qual esse divino ilumina as situações humanas é a ironia trágica.” O arbitrário emprego da palavra ironia importa pouco. Mas o que há de obscuro neste pensamento é isso de o que é soberano desaparecer com o nosso nada

e de só na desaparecimento da nossa realidade Deus se revelar, tal como se lê na página 91: “Vemos os heróis enganarem-se no que há de mais nobre e belo em sua alma e seus sentimentos, não só quanto aos seus sucessos mas também quanto ao seu valor; sim, erguemo-nos até a queda do melhor.” A queda trágica de figuras superiormente morais (pois a queda de puros canalhas ou criminosos que são enaltecidos, como acontece com o herói de uma tragédia moderna, *O crime*, poderá ter algum interesse policial mas nenhum tem para a verdadeira arte, que é do que tratamos aqui) só pode constituir uma elevação e reconciliação consigo mesma quando tais figuras se apresentam, umas perante as outras, opostas como potências morais diferentes mas igualmente justificadas que por desgraça se encontram em conflito; o crime resulta desta oposição a algo de moral. Tal situação revela o direito e a ofensa de cada qual e, no mesmo passo, a verdadeira idéia moral purificada e triunfadora da sua parcialidade, em nós portanto reconciliada. O que desaba não é, pois, o que há em nós de mais nobre, nem é na queda do melhor que nós nos elevamos, mas sim no triunfo da verdade. O verdadeiro interesse e a pura moralidade da tragédia antiga (esta determinação é sujeita a uma nova alteração no drama romântico) é o que mostrei na *Fenomenologia do espírito* (p. 404). Mas, subtraída ao infeliz acidente do conflito e à queda dos indivíduos ligados a essa infelicidade, a idéia moral objetiva é real e está presente no mundo moral objetivo. Conseguir que este bem supremo não se apresente como negativo na sua realidade é o que procura e alcança a existência moral objetiva e real, o Estado e o que a consciência de si nele possui, contempla e conhece e o conhecimento intelectual concebe.

5. Em nota, Hegel acrescenta que cidadão, *der Burger*, tem aqui o sentido da palavra francesa *bourgeois*.

6. É ao mencionado caráter que deve a sua originalidade o livro citado. Poderia o mau humor de Von Haller, considerado em si mesmo, ter alguma coisa de nobre se se escandalizasse perante as falsas teorias a que nos referimos, sobretudo as de Rousseau, e contra as suas tentativas de realização. Ora, o autor lançou-se no contrário disso, que é a ausência total de pensamento, e nem sequer se pode falar de conteúdo quanto ao seu livro. É o ódio mais azedo contra tudo o que seja lei, legislação, direito definido formalmente e legalmente. O ódio à lei e ao direito legalmente definido é o “chiboleth”

por onde o fanatismo, a fraqueza do espírito e a hipocrisia das boas intenções se revelam e mostram infalivelmente aquilo que são, quaisquer que sejam as máscaras com que se disfarçam. Uma originalidade como a do livro de Von Haller é sempre perturbante e vou transcrever algumas passagens para aqueles meus leitores que ainda não o leram.

7. Os *quakers* e os anabatistas devem considerar-se apenas como membros ativos da sociedade civil e, como pessoas privadas, as suas relações com outros são apenas privadas; dada esta situação, tem de se lhes reconhecer o direito de juramento.

Cumprem eles os seus deveres diretos para com o Estado, mas recusando-se a cumprir um dos mais importantes, o de o defender contra os seus inimigos, é-lhes permitido trocá-lo por uma outra prestação. Para com estas seitas, pode-se dizer verdadeiramente que o Estado pratica a tolerância, pois se tais sectários não reconhecem deveres para com ele não podem aspirar ao direito de ser seus membros. Quando no Congresso Americano se discutia a abolição da escravidão dos negros, um deputado das províncias do Sul teve esta pertinente réplica: "Dai-nos os negros e nós vos daremos os *quakers*." É a força de que dispõe que permite ao Estado suportar tais analogias e confiar ao poder dos costumes e na racionalidade interior das instituições para que diminuam e desapareçam as separações sem ter necessidade de afirmar rigorosamente os seus direitos.

Por mais legítima que seja a posição jurídica que se opõe formalmente aos judeus quanto à outorgação de direitos civis, arguindo que eles não se consideram apenas uma simples seita religiosa mas membros de um povo estranho, não há clamor que faça esquecer que, acima de tudo, são homens e que essa não é uma qualidade vã; antes essa qualidade implica que a outorgação dos direitos civis fará nascer o desejo de valer na sociedade como pessoa jurídica, germe infinito que, independentemente de outros motivos, levará à assimilação requerida pelo pensamento e pelos sentimentos.

A separação de que se acusam os judeus conservar-se-á, de outro modo, e tornar-se-ia uma responsabilidade e um opróbrio para o Estado que os tivesse excluído e que, assim, teria desconhecido o seu princípio: a instituição objetiva e o seu poder.

Afirmar esta exclusão, embora julgando que ela está completamente justificada, sempre se verificou ser irrazoável e contrária à conduta dos governos sábios e dignos.

8. "Ao publicar as suas descobertas, Galileu mostrou como elas vinham provar o movimento da Terra. Mas o pensamento de tal movimento foi declarado contrário aos dogmas religiosos por uma congregação de cardeais e Galileu, seu mais ilustre defensor na Itália, citado ao tribunal da Inquisição, foi forçado a retratar-se para escapar a uma rigorosa prisão.

Uma das mais fortes paixões humanas é o amor da verdade no homem gênio. Cada vez mais convencido do movimento da Terra, Galileu meditou longamente decidindo-se a publicar uma nova obra onde desenvolveria as provas. Mas para se defender da perseguição de que já tinha sido vítima, imaginou apresentá-las em forma de diálogos travados entre três interlocutores defendendo um o sistema de Copérnico e, combatendo-o, um peripatético. Percebia-se que toda a vantagem ia para o defensor do sistema, mas não se pronunciando o autor e antes fazendo valer quanto podia as objeções dos partidários de Ptolomeu, esperava Galileu poder gozar a paz e tranqüilidade que merecia pelos seus trabalhos e idade. Mas, com a idade de 70 anos, foi de novo citado pelo tribunal. Fecharam-no numa prisão e exigiram-lhe uma segunda retratação com a ameaça de o punirem como relapso se continuasse a ensinar tal doutrina. A fórmula de abjuração que o forçaram a assinar foi esta: 'Eu, Galileu, com a idade de 70 anos, constituído pessoalmente em justiça, de joelhos e tendo diante dos olhos os Santos Evangelhos que seguro nas minhas mãos, de alma e fé sincera, abjuro, amaldiçoço e repudio o erro, a heresia do movimento da Terra.'

Que espetáculo este de um velho, ilustre por uma longa vida inteiramente consagrada ao estudo da natureza, abjurando de joelhos e contra a sua consciência a verdade que tinha provado em toda a evidência. Aprisionado por tempo ilimitado, por um decreto da Inquisição, foi solto graças às solicitações do grão-duque. Morreu em 1642, e foi deplorado por toda a Europa, que tinha sido iluminada pelos seus trabalhos e se indignara com a sentença de um tribunal odioso que condenou um homem tão sábio." Laplace: *Exposição do Sistema do Mundo*.

9. *Princípios da filosofia do direito*, § 140º.

10. Os dois termos têm, em alemão, a mesma forma: *Stand*.

**[SOBRE O ENSINO DA
FILOSOFIA]**



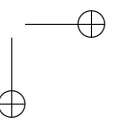
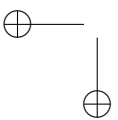
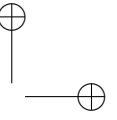
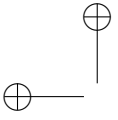
G.W.F. HEGEL

Tradutor:
Artur Morão

www.lusosofia.net



LUSO Sofia:PRESS





Apresentação

Os documentos de Hegel aqui propostos são, manifestamente, escritos menores e de circunstância, mas nem por isso deixam de ter interesse. Datam do período em que ele, de 1808-1816, desempenhou o cargo de Reitor no Ginásio de Nuremberga. Não são estritamente filosóficos, embora se ocupem do ensino da filosofia nos Ginásios e na Universidade.

Centram-se, todavia, no modo como o estudo filosófico, aos seus olhos, se deveria dosear para poder invadir o espírito dos discentes, no caminho mais adequado para uma assimilação frutífera dos seus conteúdos e na distribuição progressiva das várias matérias, a começar pelas mais acessíveis e próximas do ânimo juvenil; não decerto para este em si se demorar e permanecer, mas se alcançador depois ao elemento dialéctico e especulativo.

O contexto destes escritos – “O Ensino da Filosofia nos Ginásios” (1812) e “Sobre o Ensino da Filosofia nas Universidades” (1816) – só se capta bem em ligação com os objectivos da *Propedêutica filosófica* e com o teor dos *Discursos* ginásiais de fim de ano, pronunciados por Hegel em Setembro (1809, 1810, 1811, 1813) e Agosto (1815). Nestes últimos realça-se repetidamente a importância da cultura e da formação (*Bildung*), a vantagem da disciplina e da auto-actividade, que se opõe à passividade; salienta-se o vínculo que deve existir entre a esfera peculiar da escola e o mundo real; sublinha-se igualmente a necessidade da configuração moral porque, sem esta, a educação falha o seu alvo essencial – a unificação pessoal.

No Discurso de 14 de Setembro de 1810 diz-se o seguinte:

“Saídos de um época transacta da representação, estamos ainda habituados a separar a cabeça e o coração e a considerar o pensamento e a sensibilidade, ou seja qual for o nome que a tal diferença se dê, quase como duas entidades independentes e entre si indiferentes; o influxo do ensino no carácter surge então como





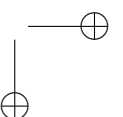
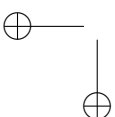
longínquo ou casual. Mas, na realidade, o espírito humano, que é um só, não alberga em si naturezas tão díspares; em toda a unilateralidade, que nele é possível e que se refere apenas às forças singulares subordinadas, mais distantes da raiz do seu ser, essas diferenças profundas, que se reúnem imediatamente no seu íntimo, não se podem desagregar nesse pretense isolamento.”

Insiste-se ainda de modo particular no papel indispensável que a sabedoria antiga exerce no desdobramento da formação do espírito, pois a cultura greco-romana é um depósito sagrado e vivo, a propósito da qual o filósofo expõe o significado insubstituível da “mediação”, com tanto relevo na sua visão filosófica e com tamanhas consequências na futura hermenêutica.

Fustiga-se igualmente o “pensar por si” vazio, sem conteúdo, inconstante e giróvago; para Hegel, tal senda equivale a uma deambulação sem norte. A filosofia deve, pelo contrário, ser aprendida, como qualquer outra ciência e em ligação com outras ciências, ou seja, com conteúdos determinados que, neste caso, serão os do próprio sistema hegeliano. Tem aqui lugar, então, uma curiosa inflexão pedagógica: não é a sua filosofia que se molda à pedagogia corrente (a chamada pedagogia “lúdica” de cariz iluminista), mas é ela que estrutura o percurso pedagógico e o acesso dos discen-tes aos conteúdos da visão de Hegel. E justamente de acordo com a progressão e o ritmo dos três momentos: abstracto, dialéctico e especulativo!

Desculpemos ao filósofo tão ingente e maníaca autocentração; mas não percamos de vista o grande tema da “mediação”, da passagem pelo outro, pelo mundo e pelos conteúdos de outros saberes!

Artur Morão





[SOBRE O ENSINO DA
FILOSOFIA]

G.W.F. HEGEL

I
O ENSINO DA FILOSOFIA NOS
GINÁSIOS

Parecer privado para o real Conselheiro superior
da Baviera, Immanuel Niethammer¹
(1812)

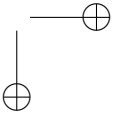
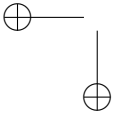
Nuremberga, 23 Out. 1812

O ensino das Ciências Propedêuticas Filosóficas no Ginásio
apresenta duas vertentes:

I. *Os próprios objectos do ensino.*

II. *O método.*

¹ Texto segundo *Werke*, vol. XVI, p. 335 ss. – Na edição da Suhrkamp, *Werke*,
Bd. 4: *Nürnberg und Heidelberger Schiften 1808-1817*, 1986, pp. 403-416.





I

No tocante aos *objectos da instrução*, além da sua divisão nas três classes, o regulamento fixa a este respeito o seguinte:

1. Para a *Classe Inferior* (III, § 5, III), está prescrito o conhecimento da *religião, do direito e dos deveres*. Em contrapartida, a VC indica-se que, na Classe Inferior, o exercício do pensar especulativo se poderia iniciar com a *Lógica*.

2. Para a *Classe Média*: a) *Cosmologia, Teologia Natural*, em relação com as Críticas Kantianas. b) *Psicologia*.

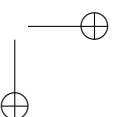
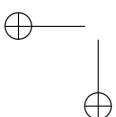
3. Para a *Classe Superior*: *Enciclopédia Filosófica*.

Visto que, pelo que toca à *Classe Inferior*, o ensino da *Doutrina do Direito, dos Deveres e da Religião* não se deve unir com a da *Lógica*, até agora procedi sempre de maneira a tratar na *Classe Inferior* apenas a *Doutrina do Direito, dos Deveres e da Religião*, mas reservei a *Lógica* para a *Classe média* e expu-la alternando-a, nesta Classe, que é um curso bienal, com a *Psicologia*. Na *Classe Superior*, segue-se então a *Enciclopédia* prescrita.

Se devo emitir o meu juízo geral sobre toda esta divisão quer quanto à própria matéria, quer segundo a minha experiência, posso então declarar apenas que a achei muito oportuna.

Pormenorizando:

1. Em relação ao primeiro objecto do ensino, no Regulamento usa-se a expressão «*Doutrina da Religião, do Direito e dos Deveres*», onde se encontra o pressuposto de que, entre estas três doutrinas, se começará pela *Religião*. Como ainda não existe nenhum compêndio, deixar-se-á ao docente, segundo o seu discernimento, constituir aqui a ordem e a conexão. Pela minha parte, nada mais sei do que começar pelo *Direito*, a mais simples e abstracta consequência da liberdade, passar em seguida à *Moral* e desta avançar para a *Religião* como o grau mais alto. – Não entanto, esta circunstância respeitaria de mais perto à natureza do conteúdo a tratar, e não é agora aqui o lugar de entrar em mais minúcias.





Se alguém perguntar *se este objecto de ensino será conveniente para constituir o início da introdução à filosofia*, só poderei responder afirmativamente. Os conceitos destas doutrinas são simples e possuem ao mesmo tempo uma especificação, que os torna inteiramente acessíveis à idade desta Classe; o seu conteúdo é apoiado pelo sentimento natural dos alunos, possui uma *realidade efectiva* no íntimo dos mesmos, pois é o lado da própria realidade interior; para esta Classe, prefiro de longe este objecto de ensino à Lógica, porque esta tem um conteúdo mais abstracto e, sobretudo, mais afastado da imediata realidade efectiva do íntimo, um conteúdo meramente teórico. Liberdade, Direito, Propriedade, etc., são determinações práticas com que diariamente lidamos e que, para além da existência imediata, têm também uma existência sancionada e uma validade real. As determinações lógicas de universal e particular, etc., são, para o espírito ainda não versado no pensar, sombras frente ao efectivamente real, a que ele recorre, antes de ser destre em fixar e considerar aquelas independentemente deste. A exigência habitual num ensino introdutório da filosofia é que se deve começar pelo existente e, a partir daí, levar a consciência para mais alto, para o pensamento. Mas, nos conceitos da liberdade, é dado o próprio *existente e imediato* que também já é *pensamento*, sem prévia anatomia, análise, abstracção, etc. – Nestas doutrinas, começar-se-á de facto pelo almejado, pelo verdadeiro, pelo espiritual, pelo efectivamente real. – Nesta Classe, deparei sempre com um interesse maior por estas determinações práticas do que pelo pouco de teórico que eu tinha de antepor, e senti ainda mais a diversidade deste interesse quando, pela primeira vez, comecei com os conceitos fundamentais da Lógica, segundo a instrução da parte elucidativa do Regulamento; daí em diante, não mais tornei a fazer o mesmo.

2. Para o discente, o grau mais alto é o espiritual *teorético*, *o lógico*, *o metafísico*, *o psicológico*. Confrontando em primeiro lugar o lógico e o psicológico entre si, o lógico deve em tudo considerar-se como o *mais fácil*, porque tem por seu conteúdo de-





terminações abstractas *mais simples*; pelo contrário, o psicológico tem algo de *concreto* e é justamente o Espírito. Mas a psicologia é *demasiado fácil*, quando se deve tomar assim trivialmente como psicologia de todo *empírica*, como porventura na psicologia para crianças de Campe². – Pelo que conheço do estilo de Carus, é tão tedioso, deprimente, sem vida e sem espírito, que não pode sequer suportar-se.

Divido o ensino da Psicologia em duas partes: *a)* do espírito fenoménico, *b)* do espírito que é em si e para si; – naquela trato da *consciência*, segundo a minha *Fenomenologia do Espírito*, mas só nos três primeiros graus aí indicados, 1. consciência, 2. auto-consciência, 3. razão; neste, a sucessão dos graus do *sentimento, intuição, representação, imaginação*, etc. Distingo as duas partes de modo tal que o espírito, enquanto *consciência*, age sobre as determinações como seus *objectos*, e o seu determinar torna-se para ele uma relação com um objecto; mas, *enquanto espírito*, age apenas sobre as suas *determinações* e as mudanças propõem-se nele como actividades suas e assim se consideram.

Visto que a *Lógica* é a outra ciência da Classe Média, parece que a *Metafísica* fica deste modo vazia. Mesmo assim, esta é uma ciência, com a qual hodiernamente se costuma estar em apuros. No Regulamento, prescreve-se a exposição kantiana da *Cosmologia* antinómica e da igualmente *dialéctica Teologia natural*. Na realidade, prescreve-se assim não tanto a própria *Metafísica* quanto a dialéctica da mesma, pelo que esta parte retorna à *Lógica*, a saber, como *Dialéctica*.

Segundo a minha concepção do lógico, o elemento *metafisico* cai aliás inteiramente dentro dele. Posso a este respeito citar Kant como precursor e autoridade. A sua *Crítica* reduz desde então o metafísico a uma consideração do entendimento e da razão. A *Lógica* pode, pois, em sentido kantiano, encarar-se de um modo tal que, para lá do conteúdo habitual da chamada *Lógica Geral*, se

² Joachim Heinrich Campe, *Kleine Seelenlehre für Kinder*, Hamburgo, 1780.





lhe associe e anteponha a Lógica por ele designada como *transcendental* – a saber, segundo o conteúdo, a *doutrina das categorias, conceitos da reflexão* e, em seguida, os *conceitos da razão – analítica e dialéctica*. - Estas formas objectivas do pensar são um conteúdo autónomo, a parte do aristotélico *Organon de categoriis*, ou a antiga *Ontologia*. Além disso, elas são independentes do sistema metafísico; ocorrem tanto no idealismo transcendental como no dogmatismo; este chama-lhes determinações dos *entium* [entes], aquele do entendimento. – A minha *Lógica Objectiva* servirá, como espero, para purificar novamente a ciência e a apresentar na sua verdadeira dignidade. Até ela se tornar conhecida, as distinções kantianas conservam já a sua insuficiência ou rudeza.

Quanto às *antinomias* kantianas, o seu lado dialéctico mencionarse-á ainda mais à frente. No tocante ao seu conteúdo, ele é em parte o lógico, em parte o *mundo no tempo e no espaço, a matéria*. Enquanto na Lógica surge apenas o seu conteúdo lógico, que elas englobam – deixa-se de lado o facto de elas se referirem à *Cosmologia*; mas efectivamente aquele ulterior conteúdo, a saber, No mundo, a *matéria* e coisas semelhantes, é também um lastro inútil, uma fantasmagoria da representação, que não tem valor algum. – No tocante à *crítica kantiana* da Teologia Natural, pode estudar-se, como eu fiz, na *Doutrina da Religião*, em que semelhante assunto, sobretudo para um curso de três, e respectivamente, quatro anos, não é importuno. É interessante, em parte para proporcionar um conhecimento das tão famosas provas da existência de Deus, em parte para fazer conhecer a igualmente famosa crítica kantiana, em parte ainda para criticar, por seu turno, esta crítica.

3. A *Enciclopédia*, visto que deve ser *filosófica*, exclui essencialmente a *Enciclopédia Literária*, aliás desprovida de conteúdo e também não útil para a juventude. Nada mais pode conter do que o *conteúdo universal da filosofia*, a saber, os conceitos fundamentais e os princípios das suas ciências particulares, de que enumero as três principais: 1. a *Lógica*, 2. a *Filosofia da Natureza*, 3. a *Filosofia do Espírito*. Todas as outras ciências, que se devem con-

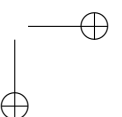
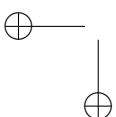


siderar como não filosóficas, entram de facto nestas, segundo os seus princípios, e só segundo estes princípios se devem considerar na Enciclopédia, porque esta é filosófica. – Assim como é oportuno proporcionar no Ginásio semelhante sinopse dos elementos, assim também ela pode, por seu turno, numa consideração mais cuidada, ter-se por supérflua, porque as ciências a considerar *brevemente* na Enciclopédia já, de facto, o foram em grande parte e de um modo mais pormenorizado. A saber, a primeira ciência da Enciclopédia, a *Lógica*, da qual já acima se falou; a terceira ciência a *Doutrina do Espírito*, 1. na *Psicologia*, 2. na *Doutrina do direito, dos deveres e da religião* (já a própria *Psicologia* como tal, que se divide nas duas partes, Do Espírito Teorético e Prático, ou da *Inteligência* e da *Vontade*, pode assaz dispensar-se da exposição pormenorizada da sua segunda parte, porque se apresentou já na sua verdade como *Doutrina do direito, dos deveres e da religião*. Com efeito, o lado simplesmente psicológico desta última, a saber, sentimentos, desejos, impulsos, tendências, são apenas algo de formal que, segundo o seu verdadeiro conteúdo – por ex., o *impulso* para o lucro ou para o saber, a *inclinação* dos pais para os filhos, etc., – já é tratada na *Doutrina dos Direitos* ou dos *Deveres* como relação *necessária*, como *dever* do lucro dentro dos limites dos princípios do *Direito*, como *Dever* de se formar, como *Deveres* dos pais e dos filhos, etc.).

- Enquanto à terceira ciência da Enciclopédia pertencem ainda a *Doutrina da religião*, também a esta se dedica um ensino especial. Resta, pois, em primeiro lugar, para a Enciclopédia, só a segunda ciência, a *Filosofia da natureza*. – Só que 1. o estudo da natureza tem ainda poucos atractivos para a juventude; ela sente antes – e não sem razão – interesse pela natureza como um passatempo teorético, em comparação com o fazer e com as formas humanas e espirituais; 2. o estudo da natureza é o mais difícil; de facto, o espírito, ao conceber a natureza, deve transmudar para o conceito o *contrário* do *conceito* – uma força de que só é capaz o pensar fortalecido; 3. a *Filosofia da natureza* pressupõe, enquanto física



especulativa, um conhecimento dos fenómenos naturais – da Física empírica – conhecimento esse que ainda não existe. – Quando eu, no quarto ano da existência do Ginásio, recebi na Classe Superior alunos que já tinham feito os três cursos de filosofia na Classe Inferior e Média, fui obrigado a observar que eles já estavam familiarizados com grande parte da esfera das ciências filosóficas e que eu podia dispensar a maior parte da Enciclopédia; e detive-me então sobretudo na Filosofia da natureza. – Em contrapartida, sentia como desejável que um lado da Filosofia do Espírito, a saber, a *secção do belo*, fosse ulteriormente mais desenvolvida. A *estética* é, além da Filosofia da Natureza, a ciência particular que ainda falta no ciclo científico e, aparentemente, pode ser de um modo essencial uma ciência ginásial. Poderia transferir-se para o professor da Literatura Clássica na Classe Superior, o qual já tem bastante que fazer com esta Literatura, à qual seria muito prejudicial subtrair horas. Mas seria muitíssimo útil, se os ginásianos, além de um maior conceito da *métrica*, recebessem também conceitos mais determinados acerca da *natureza da epopeia*, da *tragédia*, da *comédia* e coisas semelhantes. A Estética poderia, por um lado, proporcionar as novas e melhores vistas da essência e do fim da arte mas, por outro, não deveria permanecer um simples palavreiro acerca da arte; poderia empenhar-se nos géneros particulares da poesia e nos peculiares modos poéticos antigos e modernos, introduzir no trato característico com os melhores poetas das diferentes nações e épocas e apoiar com exemplos este trato. – Este curso seria tanto mais rico quanto mais agradável; conferia apenas conhecimentos que, para os ginásianos, são altamente convenientes, e pode considerar-se como uma real deficiência que esta ciência não constitua nenhum objecto de instrução num instituto ginásial. – A Enciclopédia estaria deste modo, quanto ao *assunto*, presente no Ginásio, com excepção da Filosofia da Natureza; só faltaria ainda uma *visão filosófica da História*, a qual, porém, pode em parte encontrar também o seu lugar, por exemplo, na Ciência da Religião, na Doutrina acerca da Providência. A divisão geral





de todo o âmbito da Filosofia, o facto de haver três campos, puro pensar, natureza e espírito, deve aliás mencionar-se mais vezes, na determinação das ciências singulares.

II. MÉTODO

A. Em geral, distingue-se o *sistema* filosófico com as suas *ciências particulares* e o próprio *filosofar*. Segundo a mania moderna, sobretudo da pedagogia, não importa tanto instruir-se no *conteúdo* da filosofia quanto *aprender a filosofar sem conteúdo*; isto significa mais ou menos: é preciso viajar e viajar sempre, sem chegar a conhecer as cidades, os rios, os países, os homens, etc.

Em *primeiro lugar*, quando se conhece uma cidade e, em seguida, se chega a um rio, a outra cidade, etc., aprende-se, sem mais, deste modo a viajar, e não só se aprende, mas efectivamente já se viaja. Assim, ao chegar-se a conhecer o conteúdo da filosofia, aprende-se não só o filosofar, mas já efectivamente se filosofa. Também o fim do próprio aprender a viajar seria apenas chegar a conhecer cidades, etc., *o conteúdo*.

Em *segundo lugar*, a filosofia contém os mais altos *pensamentos racionais sobre os objectos essenciais*, contém o universal e o *verdadeiro* dos mesmos; é de grande importância familiarizar-se com este conteúdo e *acolher na própria cabeça* tais pensamentos. O comportamento tristonho, simplesmente formal, a perene busca e vagabundagem sem conteúdo, o argumentar ou especular assistemático, tem como consequência a vacuidade de conteúdo, o vazio dos pensamentos nas cabeças, pois *nada podem*. A doutrina do direito, a moral, a religião são um âmbito de importante conteúdo; igualmente a Lógica é uma ciência cheia de conteúdo. A Lógica objectiva (Kant: transcendental) compreende os pensamentos fundamentais do *ser, essência, força, substância, causa*, etc.; a outra inclui os *conceitos, juízos, silogismos*, etc., determinações





fundamentais igualmente importantes; – a psicologia engloba o sentimento, a intuição, etc.; – a enciclopédia filosófica, por fim, compreende em geral todo o âmbito. As *ciências wolffianas*, Lógica, Ontologia, Cosmologia, etc., Direito Natural, Moral, etc., estão mais ou menos desvanecidas; mas nem por isso a filosofia deixa de ser um complexo sistemático de *ciências ricas de conteúdo*. – Além disso, o conhecimento do *absolutamente absoluto* (de facto, aquelas ciências devem chegar a conhecer o seu conteúdo particular também na sua *verdade*, isto é, na sua absolutidade) só é possível mediante o conhecimento da totalidade nos seus graus de um sistema; e aquelas ciências constituem os seus graus. O pudor em face de um *sistema* exige uma estátua do Deus que não devia ter *figura alguma*. O filosofar assistemático é um pensar fortuito, fragmentário, e a *consequência* é justamente a alma formal para o verdadeiro conteúdo.

Em *terceiro lugar*, o procedimento no conhecimento de uma filosofia rica de conteúdo não é nenhum outro a não ser a *aprendizagem*. A filosofia deve *ensinar-se e aprender-se*, como qualquer outra ciência. O prurido infeliz de educar a *pensar por si* e para a *produção autónoma* pôs esta verdade na sombra – como se, ao aprender o que é substância, causa ou seja o que for, *eu* não pensasse *por mim mesmo*, como se *eu* não *produzisse* por *mim mesmo* estas determinações no meu pensar, mas as mesmas lhe fossem arrojadas como *pedras* – como se, além disso, quando examino a sua verdade, as provas das suas relações sintéticas, ou a sua transição dialéctica, *eu mesmo* não fizesse tal exame, não me convencesse a mim mesmo de tais verdades – como se, ao familiarizar-me com o teorema de Pitágoras e a sua demonstração, *eu mesmo* não conhecesse este teorema e não demonstrasse a sua verdade. Por muito que o estudo filosófico seja em si e para si um fazer por si mesmo, é igualmente uma *aprendizagem* – a aprendizagem de uma ciência *já existente*, formada. Esta é um património de conteúdo adquirido, composto, elaborado; este bem hereditário deve ser adquirido pelo indivíduo, isto é, *ser aprendido*. O docente está na sua posse; reside





primeiro no seu pensamento, e só ulteriormente no pensamento dos alunos. As ciências filosóficas contêm os *verdadeiros* pensamentos *universais* dos seus objectos; são o produto resultante do trabalho do génio pensante de todas as épocas; tais pensamentos verdadeiros ultrapassam o que um jovem não formado produz com o *seu* pensar, na mesma medida em que aquele acervo de trabalho genial excede o esforço de semelhante jovem. A representação originária, peculiar, da juventude sobre os objectos essenciais é, em parte, inteiramente pobre e vazia, em parte, porém, na sua infinitamente maior parte, é *opinião, ilusão, imperfeição, incerteza, indeterminação*. Graças à aprendizagem, para o lugar dessas ilusões vem a verdade. Uma vez cheia a cabeça de pensamentos, terá então também a possibilidade de ela própria fazer avançar a ciência e de lhe conquistar uma verdadeira originalidade; mas nada disto se deve fazer nos Institutos Públicos de instrução, sobretudo nos Ginásios; há que orientar o estudo filosófico essencialmente para este ponto de vista a fim de assim *algo se aprender, a ignorância se afugentar, a cabeça vazia se encher de pensamentos e conteúdo* e se expulsar a *peculiaridade natural do pensar*, isto é, a contingência, o arbítrio e a particularidade da opinião.

B. O conteúdo filosófico tem, no seu *método* e na sua *alma*, três formas; 1. é *abstracto*, 2. *dialéctico*, 3. *especulativo*. É *abstracto*, porquanto existe em geral no elemento do pensar; mas de um modo simplesmente abstracto, em contraposição com o dialéctico e o especulativo, ele é o chamado elemento *intelectivo*, que fixa e chega a conhecer as determinações nas suas rígidas diferenças. O *dialéctico* é o movimento e a confusão das determinidades rígidas – a razão *negativa*. O *especulativo* é o positivamente racional, o primeira e genuinamente filosófico.

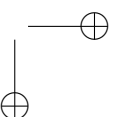
No tocante ao ensino da filosofia nos Ginásios, o essencial é, em primeiro lugar e acima de tudo, a forma *abstracta*. A juventude deve, antes de mais, esquecer o ver e o ouvir, deve subtrair-se à representação concreta, retirar-se para a íntima noite da alma, deve





aprender a ver neste plano, a estabelecer e a distinguir determinações.

Além disso, *aprende-se a pensar abstractamente* mediante o pensar abstracto. Pode, pois, desejar-se começar ou pelo sensível, pelo concreto, extrair e elevar este ao abstracto por meio da análise, tomando assim – como parece – a via *natural*, como também se sobe do mais fácil para o mais difícil; ou então pode igualmente começar-se pelo abstracto, tomar o mesmo em si e para si, ensiná-lo e torná-lo compreensível. Em *primeiro lugar*, no tocante aos dois caminhos, o primeiro é certamente *mais natural*, mas por isso mesmo é o *caminho não científico*. Embora seja mais natural que um disco de rotundidade aproximada se arredonde a pouco e pouco a partir do tronco de uma árvore, por meio do desbaste de pedaços desiguais e salientes, o geómetra, porém, não procede assim, mas traça *igualmente* com o compasso ou com a mão livre um círculo *abstracto e exacto*. É *conforme à coisa*, porque o puro, o mais alto, o verdadeiro é *natura prius* [anterior por natureza], que por ele também se comece na ciência; esta é, com efeito, o inverso da representação simplesmente natural, isto é, não espiritual; aquele é verdadeiramente o primeiro, e a ciência deve agir segundo a verdade efectiva. – Em *segundo lugar*, é um *erro* completo ter por mais fácil o caminho natural, que começa pelo sensível, pelo *concreto* e avança para o pensamento. É, pelo contrário, o mais difícil – do mesmo modo que é mais fácil pronunciar e ler os elementos da linguagem, as letras singulares, do que as palavras inteiras. – Por ser o mais simples, o abstracto é mais fácil de compreender. A realidade sensível concreta deve, sem mais, remover-se; é escusado assumi-la de antemão, pois é preciso deixá-la novamente de lado e age apenas como fonte de *distracção*. O abstracto, como tal, é bastante compreensível, porquanto é necessário; o entendimento correcto deve, além disso, entrar primeiramente através da filosofia. Deve fazer-se de modo que os *pensamentos* do universo se recebam na cabeça; mas os pensamentos são em geral o abstracto. O raciocínio formal e *privado de conteúdo* é decerto também bastante





abstracto. Mas pressupõe-se que se tem o conteúdo, e o conteúdo correcto; o formalismo vazio, a abstracção sem conteúdo, porém, ainda que fosse mesmo acerca do absoluto, é removido da melhor maneira pelo que precede, a saber, pela exposição de um conteúdo determinado.

Se apenas se aderir à forma abstracta do conteúdo filosófico, tem-se uma (chamada) *filosofia intelectualista*; e enquanto no ginásio se lida com a *Introdução* e a *Matéria*, aquele conteúdo inteligível, aquela massa sistemática de conceitos abstractos privados de conteúdo, é imediatamente o filosófico enquanto *matéria*, e é *introdução*, porque a matéria é em geral o primeiro para um pensar *efectivo*, fenoménico. Por conseguinte, este primeiro grau deve, aparentemente, ser o prevalecente na esfera ginásial.

O *segundo grau da forma* é o *dialéctico*. Este é, em parte, mais difícil do que o abstracto, em parte o menos interessante para a juventude, ávida de concreção e de realização. As antinomias kantianas são prescritas no Regulamento em relação à Cosmologia; encerram em si um profundo fundamento sobre o que de antinómico há na razão, mas semelhante fundamento reside demasiado oculto e, por assim dizer, privado de pensamento e demasiado pouco conhecido na sua verdade; por outro lado, elas são efectivamente um dialéctico demasiado mau – nada mais do que antíteses contorcidas: na minha *Lógica*, como creio, elucidei-as com mérito. Infinitamente melhor é a dialéctica dos antigos Eleatas e os exemplos que dela se nos conservaram. – Visto que, em rigor, num todo sistemático cada novo conceito surge por meio da *dialéctica do precedente*, então o docente, que conhece a natureza do filosófico, tem a liberdade de fazer em toda a parte a pesquisa da dialéctica, tantas vezes quantas puder e, onde ela não depara com entrada alguma, de passar sem ela para o conceito mais próximo.

O *terceiro* é o elemento propriamente *especulativo*, isto é, o conhecimento do *oposto na sua unidade* – ou, mais exactamente, que os opostos são, na sua verdade, um. Este especulativo é, antes de mais, o genuinamente filosófico. É naturalmente o *mais difícil*; é





a verdade, existe numa dupla forma: 1. numa forma mais comum, mais próxima da *representação*, da *imaginação*, também do *coração*, por exemplo, quando se fala da universal vida da natureza, que se move a si mesma e se configura em infinitas formas – panteísmo e coisas semelhantes – quando se fala do eterno amor de Deus, que é Criador para amar, para se contemplar a Si mesmo no Seu Eterno Filho e, em seguida, num filho dado na temporalidade, no mundo, etc. O direito, a autoconsciência, o prático em geral contém já em si e para si os princípios ou inícios disso, e do *espiritual* também em rigor se não pode dizer *uma* palavra a não ser especulativa, pois ele é a unidade consigo no ser-outro; de outro modo, ainda que se utilizem as palavras alma, espírito, Deus, unicamente se fala de pedras e carvões. – Ao falar-se do espiritual só abstractamente ou de um modo intelectual, o conteúdo pode, no entanto, ser especulativo – tal como o conteúdo da religião perfeita é altamente especulativo. Mas a lição, se for entusiástica ou, se não o é, e for por assim dizer narrativa, coloca o objecto apenas perante a *representação*, e não frente ao conceito.

O *concebido*, e isto significa o especulativo que promana da dialéctica, é unicamente o filosófico na *forma do conceito*. Isto só com parcimónia se pode propor na lição ginásial; em geral só por poucos é apreendido e, em parte, também não se pode saber bem se ele é apreendido. – *Aprender a pensar especulativamente* – o que é prescrito no Regulamento como a determinação fundamental do ensino propedêutico filosófico – deve, pois, considerar-se como a meta necessária; a *preparação* para tal é o pensar abstracto e, portanto, o dialéctico, ademais, a aquisição de *representações* de conteúdo especulativo. Visto que o ensino ginásial é essencialmente propedêutico, poderá consistir sobretudo em procurar obter estas vertentes do filosofar.



**CARTA DE HEGEL A NIETHAMMER³**

Nuremberga, 23 Out. 1812

Tínheis-me encarregado de lançar ao papel os meus pensamentos sobre o ensino da filosofia nos Ginásios e de vo-los apresentar. Já há algum tempo havia redigido o primeiro projecto, mas não consegui arranjar tempo para o elaborar de um modo conveniente. Para não postergar excessivamente, segundo o vosso desejo, algo a este respeito, mando transcrevê-lo para vós na forma com que ficou após alguma elaboração e vo-lo envio agora. Visto que o ensaio tem { apenas um fim privado, poderá também, tal como está, realizá-lo. O carácter abrupto dos pensamentos e, mais ainda, o elemento polémico que aqui e além aparece atribuí-o, por favor, à forma imperfeita, a qual, para um outro fim que não fosse o de vos expor o meu juízo, teria decerto exigido um maior polimento. O momento polémico poderia, com maior frequência, ser inconveniente, visto que o ensaio vos é dirigido e, portanto, além de vós, mais ninguém estaria presente contra quem se poderia polemizar. Mas vereis por vós que se trata simplesmente de um entusiasmo ocasional, que me assaltou à toa, ao considerar esta ou aquela maneira ou opinião.

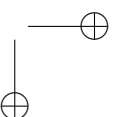
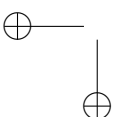
Falta ainda uma observação final que não acrescentei, porque a seu respeito, ainda me encontro dividido dentro de mim próprio – a saber, que talvez todo o ensino filosófico dentro dos ginásios se possa afigurar superfluo, que o estudo da Antiguidade seja a introdução à filosofia mais adaptada à juventude ginásial e a verdadeira *segundo a sua substância*. – Mas, como deverei eu, professor de ciências propedêuticas filosóficas, combater contra a minha especialidade e o meu lugar, desviar de mim próprio o pão e a água?

³ Texto segundo *Werke*, Vol. XVII, p. 333 s., como introdução ao parecer antes mencionado. - Na edição da Suhrkamp, *Werke*, Bd. 4: *Nürnberger und Heidelberger Schiften 1808-1817*, 1986, pp. 416-417.





Por outro lado, eu – que devia igualmente ser pedagogo filosófico – teria ademais, como Reitor, outro ofício: finalmente, também o interesse imediato em que os professores das ciências filosóficas nos Ginásios se considerassem supérfluos e se lhes proporcionasse ou um outro programa ou se lhes criasse qualquer outro lugar. Mas uma coisa me empurra de novo para o primeiro lado, a saber, a filologia que se torna plenamente erudita e tende para a sapiência verbal. Os Padres da Igreja, Lutero e os antigos pregadores citavam, expunham e aplicavam os textos bíblicos de um modo livre, no qual não contava absolutamente nada a erudição histórica, se eles conseguissem introduzir tanto mais doutrina e edificação. Por cima do palavrório estético de *pulcre! quam venuste!* [Lindo! Que belo!], de que ainda ouvimos ressonâncias notáveis, encontra-se hoje na ordem do dia a erudição linguístico-crítica e métrica. Não sei se muito disso já se terá difundido pelo pessoal a vós sujeito. Mas também para o mesmo se torna iminente e, num e noutro caso, a filosofia acabará por ficar consideravelmente vazia. [...]





II

**SOBRE O ENSINO DA FILOSOFIA
NAS UNIVERSIDADES**

Carta ao real Conselheiro do Governo prussiano
e Professor Friedrich Rayner⁴

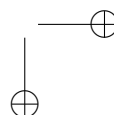
(1816)

Ilustríssimo:

Permito-me, com base na nossa conversa directa, expor aqui de modo suplementar as minhas ideias sobre o ensino da *Filosofia nas Universidades*. Devo pedir-vos que benevolentemente vos conten- teis com a forma e não exijais uma exposição e conexão maiores do que a que é possível fornecer numa carta apressada, a qual vos deve ainda alcançar na nossa proximidade.

Começa logo, tal como em geral este assunto poderia vir à baila, pois pode parecer uma coisa muito simples, com a observação de que para o ensino da filosofia deveria valer apenas o mesmo que vale para as outras ciências; a este respeito, não quero ater-me ao facto de que dele se deve também exigir que una a clareza à profun- didade e à oportuna minuciosidade; que também ele partilhe com o ensino das outras ciências numa universidade o destino de se ajustar ao fim do tempo estabelecido – geralmente um semestre; que, por conseguinte, se exija alargar ou condensar a ciência, etc. O tipo particular de apuro que actualmente se pode percepçionar para

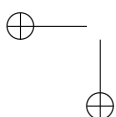
⁴ Texto segundo *Werke*, Vol. XVII, p. 349 ss.; o manuscrito editado por Hoffmeister não apresenta desvios. -- Na edição da Suhrkamp, *Werke*, Bd. 4: *Nürnberger und Heidelberger Schiften 1808-1817*, 1986, pp. 418-425.





o ensino da filosofia deve buscar-se no giro que esta ciência tomou e donde derivou a presente situação de que a precedente instrução científica da mesma e as ciências especiais, em que a matéria filosófica se encontrava dividida, se tornaram, quanto à forma e quanto ao conteúdo, mais ou menos antiquadas – mas que, por outro lado, a ideia da filosofia, que se lhe substituiu, se encontra ainda sem formação científica, e o material das ciências particulares alcançou imperfeitamente ou ainda não obteve a sua transformação e inserção na nova ideia. – Vemos pois, por um lado, *cientificidade* e ciências *sem interesse*, por outro, *interesse* sem *cientificidade*.

Por conseguinte, o que vemos também em média ensinado nas Universidades e nos escritos são ainda algumas das antigas ciências, Lógica, Psicologia Empírica, Direito Natural, porventura Moral. Com efeito, também para aquelas que se atêm ainda ao antigo a *Metafísica* se arruinou, como o Direito Público Alemão da Faculdade de Jurisprudência; se as restantes ciências, que outrora constituíam a *Metafísica*, não se perderam tanto, este será o caso pelo menos no tocante à *Teologia Natural*, cujo objecto era o conhecimento racional de Deus. Das ciências que ainda se mantêm, sobretudo a Lógica, quase parece que só a tradição e a consideração da utilidade formal da cultura intelectual é que ainda as conservam; efectivamente, o seu conteúdo, como também a sua forma e a das restantes, está em excessivo contraste com a ideia da filosofia, para a qual se trasladou o interesse, e com um modo de filosofar por esta última assumido, porque elas conseguiram ainda conservar uma suficiente satisfação. Quando a juventude enceta, também pela primeira vez, o estudo das ciências, mesmo se apenas foi tocada por um rumor indefinido de outras ideias e modos, ingressa no estudo de tais ciências sem o necessário preconceito da sua autoridade e importância, e facilmente não encontra algo para cuja expectativa já esteja estimulada; gostaria de dizer que também o ensino dessas ciências, em virtude da oposição do que antes se impunha, já não ocorre com a imparcialidade e a plena confiança





de outrora; uma incerteza ou irritação daí decorrente não contribui, em seguida, para lhes proporcionar acesso e crédito.

Por outro lado, a nova ideia não levou a cabo a exigência de configurar num todo ordenado, construído através das suas partes, o amplo campo de objectos pertencentes à filosofia. A exigência de conhecimentos determinados e a verdade, noutra tempo reconhecida, de que o todo só verdadeiramente se apreende mediante o estudo profundo das partes não só se rodeou, mas se rejeitou com a afirmação de que a *determinidade* e a *pluralidade* dos *conhecimentos* é *supérflua* para a Ideia, mais ainda, é-lhe *contrária* e *inferior*. Segundo tal concepção, a filosofia é tão compendiosa como o era a medicina ou, pelo menos, a terapia, nos tempos do sistema browniano⁵, segundo o qual se podia completar em meia hora. Talvez já tenhais conhecido pessoalmente em Munique um filósofo que pertence a este modo *intensivo*; Franz Baader faz imprimir, de tempos a tempos, uma ou duas folhas que devem conter toda a essência de toda a filosofia ou de uma sua ciência particular. Quem deste modo faz imprimir só tem ainda a vantagem da fé do público de que ele seja também um mestre na realização de tais pensamentos gerais. Mas até eu assisti em Iena ao início das Lições de Filosofia Transcendental de Friedrich Schlegel; ao fim de seis semanas, já tinha acabado o seu curso, não decerto para satisfação dos seus ouvintes, que contavam com meio ano e já tinham pago. – Vimos dar às ideias gerais uma maior extensão com a ajuda da *fantasia*, que casava o alto e o baixo, o próximo e o longínquo, o brilhante e o turvo, muitas vezes com sentido profundo e com igual frequência de um modo inteiramente superficial e, além disso, utilizava sobretudo as regiões da natureza e do espírito que, por si mesmas, são nebulosas e arbitrárias. Um caminho oposto para uma maior extensão é o *crítico* e *céptico*, que no material existente tem um tema no qual prossegue, mas que de resto reduz a nada, suscitando resultados negativos insatisfatórios e enfadonhos. Se, porventura,

⁵ John Brown, 1735-1788, médico escocês (*Elementa medicinae*, 1780).





este caminho serve também para exercitar a argúcia, o meio da fantasia poderia ter como efeito suscitar um passageiro fermento do espírito, o que também se chama *edificação*, e atear em poucos a própria Ideia universal; no entanto, nenhum destes modos realiza o que se deve realizar e o que é *estudo da ciência*.

No início da nova filosofia, a juventude era bem-vinda, em primeiro lugar, por poder eliminar o estudo da filosofia, e até das ciências em geral, com algumas fórmulas gerais que tudo deviam conter. Mas as consequências derivadas desta opinião, penúria de conhecimentos, ignorância tanto dos conceitos filosóficos como também das ciências especiais, encontraram nas exigências do Estado e ainda na precedente formação científica uma oposição demasiado séria e uma repulsa prática, para que aquela obscuridade não caísse no descrédito. Assim como a íntima necessidade da filosofia implica que ela seja elaborada cientificamente e nas suas partes, assim me parece também ser este o ponto de vista adequado à época; não se deixa reduzir às ciências antigas; mas a massa dos conceitos e o conteúdo que eles englobavam também não se podem simplesmente ignorar; a nova forma das ideias reclama o seu direito, e o material antigo requer, pois, uma transformação que se ajuste ao actual ponto de vista da filosofia. – A concepção do que é conforme à época posso, sem dúvida, fazê-la passar só por um juízo subjectivo, do mesmo modo que tive logo também por subjectiva a direcção que tomei na minha reelaboração da filosofia, ao estabelecer de início para mim aquele fim; acabei justamente a publicação dos meus trabalhos sobre a Lógica e devo agora esperar do público como é que ele irá acolher semelhante modo de filosofar.

Julgo, porém, poder pressupor como correcto que o ensino da filosofia nas Universidades só pode fazer o que deve – *uma aquisição de conhecimentos determinados* – quando tomar um determinado *curso* metódico, que englobe e *ordene* o pormenor. Só nesta forma é que tal ciência, como qualquer outra, se pode ensinar. Mesmo se o docente quiser evitar este termo, terá a consciência de que, antes de mais e essencialmente, precisa de fazer





isso. Tornou-se um preconceito, não só do estudo filosófico, mas também da pedagogia – e aqui ainda mais difundido – de que o *pensar por si* se deve desenvolver e exercitar, primeiro, no sentido de que a este respeito *não depende do elemento material* e, em segundo lugar, como se a *aprendizagem fosse oposta ao pensar por si mesmo*, pois, na realidade, o pensar pode exercitar-se apenas em semelhante material, que não é produto e composição da fantasia nem de uma intuição, chame-se ela sensível ou intelectual, mas um *pensamento* e, além disso, um pensamento não pode aprender-se de nenhum outro modo a não ser que seja *pensado por si mesmo*. Segundo um erro geral, parece que a um pensamento se apôs o cunho do ser pensado por si mesmo só quando ele se desvia do pensamento dos outros homens, e aqui costuma então encontrar a sua aplicação o mote conhecido de que o novo não é verdadeiro e o verdadeiro não é novo; – daí nasce, aliás, a mania de *cada um querer ter o seu próprio sistema*, e que uma ideia se considera tanto mais original e excelente quanto mais absurda e louca for, pois assim demonstra ao máximo a originalidade e a diversidade em relação ao pensamento dos outros.

A filosofia obtém tanto mais a capacidade de ser ensinada, mediante a sua determinidade, quanto mais ela conseguir assim tornar-se *evidente, comunicável e capaz* de se tornar um *bem comum*. Assim como ela, por um lado, quer ser estudada especialmente e não é um bem comum por natureza em virtude de cada homem em geral ter razão, assim também a sua universal comunicabilidade lhe tira a aparência, que entre outras obteve em tempos recentes, de ser uma *idiossincrasia* de algumas cabeças transcendentais, e torna-se, em conformidade com a sua verdadeira posição, a *segunda* em relação à *filologia*, enquanto *primeira ciência propedêutica* para uma profissão. Fica assim sempre em aberto que alguns se atenham a este *segundo grau*, mas pelo menos não pela razão que em muitos tinha, os quais se tornaram filósofos porque *nada de correcto* tinham aprendido. Além disso, esse perigo em geral não parece ser tão grande, como antes o citei, e em todo o





caso é menor do que o de ficar suspenso na *filologia*, no primeiro grau. Uma filosofia formada cientificamente já dentro de si mesma faz justiça ao pensar determinado e ao conhecimento profundo; e o seu *conteúdo*, o universal das relações espirituais e naturais, *induz por si* imediatamente às *ciências positivas*, as quais mostram este conteúdo em forma concreta, em mais amplo desenvolvimento e aplicação, de tal modo que o estudo de tais ciências se mostra, inversamente, como necessário para uma concepção mais profunda da filosofia; em contrapartida, o estudo da filologia, quando uma vez se enreda no pormenor, que deve permanecer essencialmente apenas um meio, tem algo de tão separado e heterogéneo que nele reside apenas um vínculo ténue e escassos pontos de passagem para uma ciência e para uma profissão da efectividade.

Como ciência propedêutica, a filosofia deve sobretudo proporcionar a educação formal e o exercício do pensar; só conseguirá tal mediante o total afastamento do fantasmal, mediante a determinidade dos conceitos e de um procedimento consequente e metódico; deve poder conservar esse exercício numa elevada medida como a matemática, porque, como esta, não tem um conteúdo sensível.

Mencionei antes a *edificação*, que muitas vezes se espera da filosofia; na minha opinião, mesmo quando ensinada à juventude, ela jamais deve ser *edificante*. Deve antes satisfazer assim uma necessidade afim, que agora quero aflorar com brevidade. Quanto mais a época recente suscitou de novo a tendência para um tema purificado, para ideias superiores e para a religião, tanto menos e em menor medida basta para tal a forma do sentimento, da fantasia, dos conceitos confusos. A tarefa da filosofia deve ser justificar perante o conhecimento o que tem valor, de o apreender e conceber em pensamentos determinados, e de assim o preservar dos desvios obscuros. – Em relação a semelhante tarefa bem como ao conteúdo da filosofia, quero somente aduzir ainda o estranho fenómeno de que um filósofo ensine várias ciências ou, aliás, ensine diferentes na mesma mais ou menos com um outro; o tema, o mundo espi-





ritual e natural, é sempre o mesmo, e por isso também a filosofia se deve dividir nas mesmas ciências particulares. Essa diversidade há sobretudo que atribuí-la à confusão, que não permite chegar a conceitos determinados e a distinções firmes. O impasse pode também contribuir para o facto de se ter por força ensinado, ao lado de uma recentíssima filosofia transcendental, a velha lógica, e ao lado de uma metafísica céptica, a teologia natural. Já indiquei que os velhos temas precisam de uma integral reelaboração, e não podem simplesmente pôr-se de lado. Além disso, determinou-se já bastante em que ciências se deve dividir a filosofia; o universal inteiramente abstracto pertence à *lógica*, com tudo o que outrora também a metafísica em si englobava; o concreto divide-se em *filosofia da natureza*, que apresenta só uma parte do todo, e em *filosofia do espírito*, à qual, além da psicologia com a antropologia, a doutrina do direito e dos deveres, pertencem ainda a estética e a filosofia da religião; e ainda se lhe vem juntar a história da filosofia. E o que nos princípios se poderia também considerar como uma diferença, a natureza do objecto, traz consigo uma divisão nas ciências mencionadas e no seu tratamento necessário.

A propósito das instituições externas para o apoio do ensino, por ex. colóquios, abstenho-me de acrescentar algo, pois vejo com terror até que ponto já me alonguei e pus à prova a Vossa indulgência. Acrescento apenas ainda o cordial desejo de feliz continuação da Vossa viagem e a asseveração da minha distinta estima e dedicação.

Nuremberga, 2 de Agosto 1816

* * *

[Nota do Tradutor]

A versão aqui apresentada emenda e aperfeiçoa uma que já foi publicada em 1989.

www.lusosofia.net

