

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**WASHINGTON DOS SANTOS OLIVEIRA**

**A ATIVIDADE DO ARTISTA NO CONTEXTO DA ESTÉTICA HEGELIANA: PARA  
UMA CONSIDERAÇÃO DO TRABALHO COMO TELEOLOGIA INTERNA**

**GOIÂNIA**  
**2025**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação      ☒ Tese      ☐ Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Washington dos Santos Oliveira

#### 3. Título do trabalho

“A ATIVIDADE DO ARTISTA NO CONTEXTO DA ESTÉTICA HEGELIANA: PARA UMA CONSIDERAÇÃO DO TRABALHO COMO TELEOLOGIA INTERNA”

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM      ☐ NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Zebina Araujo Da Silva**, Professora do Magistério Superior, em 21/10/2025, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Washington Dos Santos Oliveira**, Discente, em 21/10/2025, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5717717** e o código CRC **FDEE25EE**.

---

Referência: Processo nº 23070.048791/2025-97

SEI nº 5717717

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**WASHINGTON DOS SANTOS OLIVEIRA**

**A ATIVIDADE DO ARTISTA NO CONTEXTO DA ESTÉTICA HEGELIANA: PARA  
UMA CONSIDERAÇÃO DO TRABALHO COMO TELEOLOGIA INTERNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de doutor em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia

Linha de pesquisa: Metafísica e Teoria do Conhecimento

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Márcia Zebina Araújo da Silva

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Washington dos Santos  
A ATIVIDADE DO ARTISTA NO CONTEXTO DA ESTÉTICA HEGELIANA  
[manuscrito]: PARA UMA CONSIDERAÇÃO DO TRABALHO COMO TELEOLOGIA  
INTERNA / Washington dos Santos Oliveira. - 2025.  
164 f.: 2025

Orientadora: Prof(a). Dra. Márcia Zebina Araújo da Silva  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, [Unidade não  
informada], Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Goiânia, 2025.  
Bibliografia.  
Inclui: siglas.

1. Trabalho; Arte; Artista; Estética; Hegel.

I. Zebina Araújo da Silva, Márcia, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE FILOSOFIA

### ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 21 da sessão de Defesa de Tese de Washington dos Santos Oliveira que confere o título de Doutor em Filosofia do Programa de Pós Graduação em Filosofia, na área de concentração em Filosofia..

Aos nove dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das 14 horas, na modalidade semipresencial, na sala de Defesas do Programa de Pós Graduação em Filosofia, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “A ATIVIDADE DO ARTISTA NO CONTEXTO DA ESTÉTICA HEGELIANA: PARA UMA CONSIDERAÇÃO DO TRABALHO COMO TELEOLOGIA INTERNA”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Márcia Zebina Araújo da Silva (FAFIL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Marco Aurélio Werle (USP), membro titular externo; Professor Doutor José Eduardo Marques Baioni (UFSCAR), membro titular externo; Professora Doutora Giorgia Cecchinato (UFMG), membra titular externa; Professor Doutor Hans Christian Klotz (FAFIL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do **trabalho**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Márcia Zebina Araújo da Silva (FAFIL/UFG), Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos nove dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e cinco.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Zebina Araujo Da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 09/10/2025, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Aurélio Werle, Usuário Externo**, em 10/10/2025, às 06:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Eduardo Marques Baioni, Usuário Externo**, em 10/10/2025, às 19:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hans Christian Klotz, Professor do Magistério Superior**, em 11/10/2025, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giorgia Cecchinato, Usuário Externo**, em 15/10/2025, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5648106** e o código CRC **C6E5B679**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.048791/2025-97

SEI nº 5648106

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à minha orientadora, Professora Márcia Zebina, pela confiança que depositou em meu trabalho e pela maneira cuidadosa com que ajudou a iluminar meus passos nessa longa jornada.

Também agradeço aos meus colegas da Pós-graduação em Filosofia da UFG, nomeadamente Sabrina, Robson e, especialmente, Edney, pelas leituras conjuntas dos textos de Hegel, pelos debates em torno de nossas próprias produções e por tudo que fizemos juntos ao longo desses anos.

Agradeço ao Professor Christian Klotz, pelas conversas e ensinamentos. Agradeço Marlene por todo apoio com as questões burocráticas da UFG.

Agradeço ao Prof. Klaus Vieweg pela generosa acolhida na Friedrich-Schiller-Universität Jena e pela supervisão de minha pesquisa durante meu doutorado sanduíche na Alemanha. Essa estadia contou com bolsa da CAPES e por essa oportunidade também sou muito grato.

Agradeço aos colegas do IFB, em especial Marcos Ramon e Rodrigo Ramos, pelo apoio que me deram.

Agradeço ao amigo Fernando Grossi pelas observações valiosas que fez ao meu texto.

Agradeço à minha querida mãe, Miguelina, e ao meu pai, José (in memoriam), pelo amor e cuidado de toda vida e por todo o esforço que empreenderam para que eu tivesse acesso à educação.

Agradeço à minha filhinha Bibi, pelas constantes interrupções de meu processo de escrita e por lembrar sempre, ao demandar atenção, que, embora esta tese seja importante para mim, ela está longe de ser a coisa mais significativa em minha vida - o papai te ama muito!

Agradeço a todos os meus amigos que indiretamente contribuíram para a elaboração desta tese.

Um agradecimento muito especial à minha amada companheira Darlene, pelo apoio emocional, leitura atenta da tese e contribuições teóricas ao texto.



:

Dedico este trabalho à minha Bibi.

Die schöne Bildkraft ward in eurem Busen wach.  
Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen,  
Schuft ihr im Sand – im Ton den holden Schatten nach,  
Im Umriß ward sein Dasein aufgefangen.  
Lebendig regte sich des Wirkens süße Lust –  
Die erste Schöpfung trat aus eurer Brust.

(Die Künstler, Friedrich Schiller)

## RESUMO

Nosso propósito com o presente estudo é discutir o modo como o conceito de trabalho, em especial aquele vinculado à atividade artística no âmbito da modernidade, é considerado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831) desde uma perspectiva estética. Toda nossa discussão se desenvolve a partir do entendimento de que, para esse filósofo, o trabalho do artista deve ser considerado sob o prisma da teleologia interna explicitada na arte, a partir da mediação do espírito consigo mesmo na fantasia daquele que produz a obra. Defendemos que, embora esse aspecto interno da finalidade do trabalho do artista esteja posto desde o início na consideração da arte e de sua produção, tal aspecto ganha contornos cada vez mais abrangentes no desenvolvimento histórico das formas de arte e das artes particulares que as representam, tendo a sua expressão mais elevada e transparente na poesia do período romântico tardio. Buscamos mostrar que, de forma especial, é a lírica moderna que ressalta reflexivamente a infinitude do trabalho artístico, na medida em que nela se expressa com maior nitidez a subjetividade do artista na vitalidade espiritual de seu produzir orientado pela fantasia poética que, no retorno sobre si, faz convergir, de forma idealizada, o agente, sua atividade, seus meios e a obra.

**Palavras-chave:** . Trabalho; arte; artista; estética; Hegel.

## ABSTRACT

Our purpose in this study is to discuss how the concept of work—particularly as it relates to artistic activity within the context of modernity—is considered by Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) from an aesthetic perspective. Our entire discussion is grounded in the understanding that, for this philosopher, the artist's labour must be viewed through the lens of an immanent teleology, made explicit in art through the mediation of Spirit with itself, within the phantasy of the one who produces the work of art. We argue that although this internal dimension of the artist's purpose has been present from the very outset in the consideration of art and its production, it gradually assumes increasingly broader dimensions throughout the historical development of artistic forms and the particular arts that embody them—reaching its highest and most transparent expression in the poetry of the late romantic period. We aim to show that, distinctively, it is modern lyric poetry that most reflectively underscores the infinite nature of artistic labour, insofar as it most clearly conveys the artist's subjectivity in the spiritual vitality of his production, guided by poetic phantasy, which—through its return to itself—ideally unites the agent, his activity, his means, and the work of art.

**Keywords:** Labour, Art, Artist, Aesthetics, Hegel.

## NOTA SOBRE TRADUÇÕES E REFERÊNCIAS

As obras de Hegel utilizadas por nós são das edições Suhrkamp (*Werke* in 20 Bänden), editadas por Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel. Todas as passagens citadas nestas obras são feitas a partir de traduções próprias, mas sempre em cotejamento com as traduções já disponíveis em português, tal como informadas nas referências. Para facilitar a compreensão a respeito de que obras as citações se vinculam, seguimos o modelo adotado por uma boa parcela dos pesquisadores que ocupam com o pensamento hegeliano. Ou seja, indicamos a sigla da obra, seguida do número da página, como no exemplo a seguir: (WdL II, 180). No que diz respeito às demais obras citadas cujas passagens foram traduzidas por nós - e aqui temos em mente em especial os comentadores estrangeiros de Hegel que foram citados a partir da versão original da publicação -, buscamos fazer a referência de acordo com o estilo padronizado no Brasil pela ABNT, qual seja (Nome do autor/a, ano, página). É importante ressaltar que as citações que remetem à obra de Kant seguem o mesmo padrão das de Hegel (Nesse caso, KU se refere a obra *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, em alemão, *Kritik der Urteilskraft*).

## LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE HEGEL

<b>Enz I, III</b>	<i>Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse</i> (Band 8, 10)
<b>GPhR</b>	<i>Grundlinien der Philosophie des Rechts</i> (Band 7)
<b>PhG</b>	<i>Phänomenologie des Geistes</i> (Band 3)
<b>VAesth I, II, III</b>	<i>Vorlesungen über die Ästhetik</i> (Band 13, 14, 15)
<b>VGPh I</b>	<i>Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie</i> (Band 18)
<b>VPhG I</b>	<i>Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte</i> (Band 12)
<b>WdL I, II</b>	<i>Wissenschaft der Logik</i> (Band 5, 6)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1 O CONCEITO DE TRABALHO NA FILOSOFIA MADURA DE HEGEL E A SUA ESPECIFICIDADE NAS PRELEÇÕES SOBRE A ESTÉTICA</b>	<b>23</b>
1.1 Observações iniciais	23
1.2 As deficiências da estrutura teleológica do conceito de trabalho a partir de sua forma lógica	26
1.3 A dimensão intersubjetiva do trabalho em sua abordagem fenomenológica	36
1.4 O trabalho no contexto da sociedade civil burguesa nas linhas fundamentais da Filosofia do Direito	46
1.5 A especificidade da discussão do trabalho nas preleções sobre a estética	60
<b>2 FINALIDADE ABSOLUTA E FANTASIA: PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARTISTA</b>	<b>66</b>
2.1 Observações Iniciais	66
2.2 Enquadramento geral da estrutura teleológica da atividade artística	68
2.3 Abordagem expressivista da subjetividade produtora e seus desdobramentos	76
2.4 Caracterização da atividade do artista frente a do artesão e a do filósofo	88
2.4.1 <i>Artista versus artesão</i>	88
2.4.2 <i>Artista versus filósofo</i>	98
<b>3 O TRABALHO DO ARTISTA EM SEU ASPECTO HISTÓRICO, EM ESPECIAL NA PRODUÇÃO POÉTICA MODERNA</b>	<b>108</b>
3.1 Observações iniciais	108
3.2 Considerações do trabalho do artista no período clássico	111
3.3 O trabalho do artista no contexto romântico tardio	123
3.4 . A subjetividade produtora e a finalidade interna do trabalho livre do poeta no contexto da modernidade	134
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>153</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>159</b>

## INTRODUÇÃO

Como herdeiro de uma concepção estética nascida e amadurecida já no século XVIII<sup>1</sup>, Hegel alargará os pressupostos dessa tradição, de modo a valorizar na arte o seu caráter de expressão privilegiada de uma subjetividade dinâmica e criativa que se efetiva a si mesma por meio de sua atividade produtiva. Nesse contexto, a abordagem hegeliana nos provoca a pensar o modo como o artista (*Künstler*) se constitui como trabalhador, assim como se configuram as características próprias de seu trabalho (*Arbeit*) como expressão do espírito (*Geist*) em seus desdobramentos históricos. Uma vez que Hegel parece nunca perder de vista que a obra de arte (*Kunstwerk*) é resultado da atividade laborativa do artista, essa expressão do espírito tem na consideração do conceito de trabalho uma base importante para a interpretação de suas implicações estéticas.

Em sua análise sobre a necessidade da existência da arte em umas das sessões introdutórias das *Preleções sobre a Estética* (*Vorlesungen über die Ästhetik*), editada por Hotho, Hegel apresenta o seguinte truísmo: “a obra de arte não é nenhum produto da natureza, mas feita através da atividade humana” (*VAesth I*, 44). Podemos dizer que esse truísmo se faz presente, em um primeiro momento, como uma indicação da sobrevalorização hegeliana do belo artístico (*Künstschöne*) em detrimento do belo natural (*Naturschöne*) (*VAesth I*, 14).

Ora, num contexto como esse, nós não podemos desconsiderar que o belo artístico existe como produto do trabalho humano que confere sentido e valor, inclusive, à própria natureza. Pois, seja como for, ao nos ocuparmos da estética

1 O modo como é visto o papel que o artista assume, de uma forma geral, na modernidade, está obviamente entrelaçado com o espaço que a obra de arte e a respectiva consideração filosófica em torno dela passam a ocupar. Como nos lembra Douglas Moggach (2011, p. 481), antes do século XVIII, não havia uma fronteira teórica muito bem delimitada do que contava e do que não contava propriamente como bela arte. E mesmo Kristeller (1951, p. 496-497) afirma que “é também geralmente consensual que tais conceitos dominantes da estética moderna, como gosto e sentimento, gênio, originalidade e imaginação criativa, não assumem seu significado moderno definitivo antes do século dezoito”. Hegel está em diálogo com a tradição de pensamento iniciada nesse período e encontra um terreno muito bem aplainado para as suas considerações sobre a posição da bela arte como resultado da liberdade humana; não obstante isso, há diversos pontos que diferenciam sua abordagem com relação aos autores dessa época no que diz respeito, entre outras coisas, a sua recusa à mimesis como princípio da arte, a sua crítica ao subjetivismo e à ênfase que foi dada à estética da recepção e do gosto, bem como a seu desacordo quanto a paridade da consideração do belo artístico e do belo natural. Nesse sentido, apesar de Hegel também estar falando em termos de uma linguagem nascida no século XVIII, é importante destacar que ele está ao mesmo tempo estabelecendo uma certa distância deste contexto histórico e cultural.

hegeliana, sempre teremos em nosso horizonte o fato de que a arte deve revelar o seu lado *poiético*, na medida em que a “[...] poesia em geral, como o nome já indica, é algo feito, produzido pelo ser-humano, que a acolheu em sua representação, manuseou-a e expressou-a a partir de sua própria atividade” (*VAesth I*, 214).

Podemos dizer ainda que o referido truísmo vale também como a indicação de uma guinada em direção ao fortalecimento do que se poderia chamar hoje de uma estética da produção, contrapondo-se, pelo menos em parte, a uma tradição mais voltada para questões como sentimento, juízo de gosto etc. Sendo assim, tal afirmação genérica poderia muito bem servir para chamar a atenção dos seus interlocutores para algo óbvio, porém, com uma certa constância, desconsiderado na discussão estética. Qual seja, a exigência de que o olhar estético do filósofo precisa ocupar-se tanto do ponto de vista que considera a obra como produto quanto da perspectiva do trabalho que resultará nesta obra.

Em sua abordagem em torno dos traços particulares da filosofia da arte hegeliana, Allen Speight (2015, p. 111) é categórico ao afirmar que

[...] é completamente característico da abordagem de Hegel sobre a estética em geral que apenas os dois primeiros – a obra de arte como alguma coisa objetiva e a atividade produtiva do artista – são realmente discutidos: a distância de Hegel com relação a Kant e à ênfase do antecedente século dezoito sobre o papel do sujeito esteticamente experimentado é aqui bastante clara.

Esses traços apontados por Speight, guarda em si uma série de implicações e aponta, em muitos aspectos, para um certo pioneirismo de Hegel no âmbito da estética moderna que é de grande interesse para a nossa pesquisa. A partir de Hegel, podemos dizer, a questão do trabalho desponta propriamente no horizonte das discussões estéticas.

E isso é o que comentadores como Hebing busca destacar de forma ainda mais específica, quando afirma que

[...] Hegel deve ser o primeiro na história da estética - pelo menos de acordo com a tese da presente pesquisa - que estuda a arte também sob a perspectiva do aspecto da produção técnico-material da obra, assim como o seu papel no campo de tensão da economia e da sociedade. Nem Kant nem Schiller nem os românticos tinham tomado isto em um nível comparável antes (Hebing, 2015, p. 204).



É bem verdade que temos pelo menos duas ressalvas a essa afirmação de Hebing (ressalvas essas que esperamos se fazerem mais claras ao longo de nossa tese). A primeira é que Hegel considera o trabalho no âmbito da arte em um sentido muito mais amplo do que Hebing procura defender, destacando sempre a dimensão desse trabalho como atividade do espírito absoluto que atravessa e eleva a esfera finita da existência humana. O segundo é que essa discussão em torno da tensão entre sociedade e economia já é algo que parece extrapolar a preocupação estritamente estética de Hegel. No entanto, parece-nos muito acertada a defesa de Hebing de que é somente a partir de Hegel que o aspecto produtivo vinculado a obra tenha o seu valor devidamente reconhecido e que tudo aquilo que envolve o trabalho ganhe espaço como digno do olhar filosófico sobre a totalidade da dimensão estética.

É importante lembrar, entretanto, que filósofos antes de Hegel, como é o caso de Kant, por exemplo, não se ocuparam da arte, tomando-a como resultado de uma mera atividade recreativa, ao invés de assumi-la como produto de um trabalho propriamente dito<sup>2</sup>. No entanto, não parece legítimo afirmar, com isso, que a questão do trabalho seja, de fato, um tema de importância estética para o filósofo de Königsberg, que venha a justificar uma descrição dos modos como essa atividade se constitui, qual sua importância para a consideração artística e de como se dá as condições e implicações de sua efetivação na história da arte, como o é para Hegel.

2 De forma irônica, Kant afirma que “a arte também é diferenciada do artesanato; a primeira chama-se livre, a outra pode ser chamada também de arte remunerada. Vê-se a primeira de tal modo, como se ela pudesse ter êxito (ser bem-sucedida) conforme a fins apenas como um jogo, isto é, como uma ocupação que é por si mesma agradável; a segunda, como se ela fosse imposta, por conseguinte, coercitivamente como um trabalho, isto é, uma ocupação que é por si mesma desagradável (penosa) e que atrai apenas através do seu efeito (por exemplo, a remuneração) [...]. Porém, não é demais lembrar que em todas as artes livres é exigido algo coercitivo ou, como se diz, um mecanismo, sem o qual o espírito, que na arte deve ser livre e avivar sozinho a obra, não teria nenhum corpo e evaporaria completamente (por exemplo, na poesia a precisão e a riqueza linguística, igualmente a prosódia e a métrica), uma vez que alguns novos educadores acreditam promover melhor uma arte livre, se eles removem delas toda coerção e transforma-as de trabalho em mero jogo” (KU, § 43, B176 p. 188-189).

De fato, do ponto de vista hegeliano, por um lado, o conceito de trabalho, considerando-o de modo geral, constitui-se de forma multifacetada e comporta uma ampla gama de significados que vai da sua abordagem como mero meio genérico para satisfação de carências (*GPhR*)<sup>3</sup>, passando pela sua consideração como atividade formadora da intersubjetividade, com suas implicações sociais, econômicas e políticas (*PhG*)<sup>4</sup>, até a sua vinculação com o processo mesmo de autoconhecimento do espírito na história (*VPhG I*)<sup>5</sup>. Porém, por outro lado, é verdade também que todos esses significados se encontram unificados pelo conceito de teleologia, que atravessa essas diferentes nuances, enquanto atualização autodeterminada do sujeito (Berger, 2012, p. 18)<sup>6</sup> que veio a ser unidade com seu objeto e que, da perspectiva do espírito, sempre envolve a possibilidade de sua efetivação a partir de si mesmo e do saber de si nesta efetivação como liberdade.

Na medida em que se ocupa com os aspectos filosóficos do trabalho em toda a sua amplitude a partir do fio condutor da teleologia, Hegel não poderia deixar de indicar a natureza e o lugar do trabalho do próprio artista em sua especificidade. Assim, se o trabalho, em um sentido mais geral, implica uma atividade finalística por meio da qual o ser humano satisfaz uma carência<sup>7</sup>, imprimindo sua marca naquilo que de início se apresenta como algo externo e reconhecendo-se a si no resultado de sua atividade, então faz-se necessário compreender a maneira pela qual isso se constitui nas obras mais elevadas do espírito.

Hegel, como se sabe, estabelece que a arte é o primeiro estágio do espírito absoluto, que, assim como a religião e a filosofia, tem como finalidade a autocompreensão do espírito em sua liberdade que se efetiva na história. Por ser o primeiro estágio e por estar situado na fronteira entre o meramente finito e o infinito (Hindrichs, 2018, p. 33), pode-se dizer que, em muitos momentos, essa discussão

3 “O suor e o trabalho humano adquirem para o ser humano os meios [de satisfação] das carências” (*GPhR*, § 196, Z., p. 351).

4 “O trabalho, pelo contrário, é desejo contido, desaparecer interrompido, ou ainda, ele forma (*PhG*, 153-154).

5 “A ocupação geral da história do mundo é, como já lembrado, o trabalho de trazê-lo [o espírito] à consciência” (*VPhG I*, 40).

6 Também na linha interpretativa de Berger (2012, p. 18), podemos acrescentar que a estrutura teleológica que remete para a negatividade do conceito e a superação dessa negatividade como realização de si por meio de sua própria atividade é, por sua vez, indissociável do conceito de autodeterminação.

7 Carência esta que pode ser interpretada tanto como finita quanto como infinita. O primeiro caso diz respeito a aspectos materiais ou mesmo sócio-políticos, já a segunda refere-se àquelas que dizem respeito à busca pelo autoconhecimento do espírito.

em torno da arte chega a oferecer uma contribuição bem específica (e, talvez, até mesmo, elementos de abordagem mais ricos e complexos) a respeito do trabalho e de suas implicações.

Com efeito, a discussão sobre a atividade artística localiza-se imediatamente após a passagem de formas de trabalho que se ocupam com círculos de interesses e satisfações finitas para uma ocupação livre com a infinitude da ideia (*VAesth I*, 131-132), que, pelo esforço do artista, é apresentada sensivelmente para a intuição e a representação de um público. Sendo a obra de arte um fim alcançado por meio do trabalho do artista enquanto expressão automediada do espírito que se autoconhece no elemento sensível, entendemos que essa atividade para produzir a obra tem muito a dizer a respeito daquela finalidade e vice-versa.

Partindo desse entendimento e no interior mesmo desse contexto por nós apresentado, formulamos a seguinte questão que orienta esta pesquisa: De que modo o conceito de trabalho, em especial aquele vinculado à atividade artística no âmbito da modernidade, é considerado por Hegel em suas implicações teleológicas no contexto de sua estética?

Antes de tudo, é preciso ressaltar que a atividade do artista emerge e se insere na dimensão mais ampla do conceito de trabalho, mas, por sua obra dizer respeito ao espírito absoluto, essa atividade tem características próprias. O trabalho na arte deve ser considerado sob o prisma da atividade radicada no artista enquanto um agente que possui um saber que se traduz na habilidade para produzir uma obra<sup>8</sup>, na qual o espírito encontra-se a si mesmo em sua plenitude autoconsciente. Neste contexto, entendemos que, partindo da subjetividade produtora singular do artista que na fantasia media-se a si mesma com a infinitude do espírito, esse saber-fazer espiritualizado se efetiva como um trabalho que está situado completamente no âmbito da teleologia interna.

8 A própria etimologia da palavra arte em alemão sugere esse saber-fazer. De fato, *Kunst* remete tanto a saber (*kennen*) quanto a poder (*können*) no sentido de ter a capacidade para fazer algo (DWDS, 2024). Nesse sentido, podemos dizer que é exigido do artista minimamente que este tenha a formação teórica e prática necessária para estar apto a executar de forma consciente aquilo a que se propõe. A formação - no sentido de ativar a capacidade subjetiva de operar teoricamente com o saber socialmente adquirido e resignificado, adequando-o ao processo de feitura de um objeto sensível (Hebing, 2015, p. 207) – é um ponto importante que precisa ser levado sempre em consideração na abordagem hegeliana relacionada ao artista em sua genialidade produtora para que essa genialidade não esteja limitada apenas a um dom natural, mas que possa apontar, sobretudo, para uma dimensão espiritual.

Ora, esse aspecto infinito do trabalho do artista parece ser justamente o que está em jogo quando Hegel se refere à poesia e a sua atividade de produção:

A obra de arte poética não tem outra coisa em vista a não ser o produzir e a satisfação do belo; aqui finalidade e realização encontram-se imediatamente na obra finalizada em si mesma, assim de modo autônomo, e a atividade artística não é um meio para um resultado a ela externo, mas sim uma finalidade que se une em sua execução imediatamente consigo mesma (HEGEL, *VAesth III*, 265).

Em nossa interpretação, ao considerar a poesia como essa atividade que se une com seu resultado, podemos estender, em alguma medida, essa referência não só à poesia em sentido estrito, mas também à poesia em sentido lato<sup>9</sup>, ou seja, como arte em geral. Pois, para Hegel, a poesia é também apresentada como o gesto criativo elementar constituinte de todo fazer artístico, enquanto capacidade de engendrar conexões significativas que atravessam e preenchem a partir da fantasia todas as artes particulares. Mas é em sentido estrito, ou seja, a poesia entendida como arte particular do dizer ou do discurso, que tem aqui um peso muito maior nessa consideração; sobretudo quando consideramos o progresso da história das formas da arte e das artes particulares que representam essas formas em seu desdobramento até culminar na expressão da liberdade dos modernos.

Mais ainda, é a lírica do período romântico tardio que melhor evidencia que o trabalho artístico está destinado a cumprir uma finalidade interna, na medida em que nela é ressaltada a espiritualidade criativa do produzir artístico mesmo, ou seja, a vivacidade autorreflexiva do trabalho teórico do artista originado da fantasia, que faz convergir de forma idealizada o agente, sua atividade, seus meios e a obra. E isso diz muito sobre o contexto moderno da liberdade subjetiva. Nesse contexto, a atividade artística com predominância técnica, ou seja, como mero procedimento regrado e reiterado de manipulação instrumentalizada de um objeto externo, precisa

9 Nesse sentido, a poesia é o gesto artístico elementar, o fundamento último que permite distinguir a arte, de um modo geral, das outras formas de manifestação humana e como tal está presente em todos os momentos da história no interior de todas as artes belas particulares. Nesse sentido, Hegel diz que a “[...] poesia em geral, como o nome já indica, é algo feito, produzido pelo ser humano, que a acolheu em sua representação, manuseou-a e expressou-a a partir de sua própria atividade” (*VAesth I*, 214). Por outro lado, ele se refere à poesia como arte específica do discurso (Rede), afirmando o seguinte: “ela é a absoluta, a verdadeira arte do espírito e sua exteriorização como espírito, pois tudo o que a consciência concebe e forma em seu próprio interior espiritual, apenas o discurso consegue apreender, expressar e trazer diante da representação” (*VAesth II*, 261).

dar lugar, em termos valorativos, ao fazer eminentemente espiritualizado como gesto criativo preñado de possibilidades de um artista que expressa a si partir de si mesmo<sup>10</sup> como potência subjetiva objetivada enquanto obra viva.

Para o desenvolvimento desta tese, partimos do pensamento estético de Hegel, sem descuidar, porém, da relação que ele guarda com as discussões mais amplas das obras do autor, em especial a *Fenomenologia do Espírito*, a *Filosofia do Direito*, as *Preleções sobre a Filosofia da História*, a *Ciência da Lógica* e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Isso ocorrerá, porém, sempre na medida em que as discussões dessas obras ajudarem a nos remeter diretamente para a discussão que nos interessa nas *Preleções sobre a Estética*, na versão editada originalmente por Hotho em 1835.

Os esforços que empreendemos na presente pesquisa mostram-se relevantes na medida em que procuram oferecer uma chave de leitura da estética hegeliana centrada na problematização do trabalho no âmbito da arte. Na medida em que esta pesquisa considera a subjetividade produtora, o processo de produção, o contexto cultural e o alcance da obra de arte em sua vinculação com o conceito de trabalho, ela pode vir a contribuir para preencher algumas lacunas em termos de

10 De acordo com nossa leitura da filosofia da arte hegeliana, a atividade com maior ênfase no aspecto técnico teve seu predomínio na arte simbólica e a atividade acentuadamente poética no romântico, ao passo que o clássico é um equilíbrio entre ambas. O mesmo movimento se dá com relação às artes particulares vinculadas a essas formas de arte. É nesse sentido que Hegel vai dizer que “a obra de arte tem um lado puramente técnico, que se estende até o artesanal, principalmente na arquitetura e escultura, menos na pintura e música, menos ainda na poesia” (*VAesth I*, 46). Nossa leitura é que há uma maior preponderância da atividade técnica na arquitetura; equilíbrio entre técnica e poesia na escultura; elevação da atividade poética na pintura, música e, sobretudo, na poesia. Há importantes passagens no âmbito das *Preleções sobre a Estética* em que Hegel enfatiza as limitações da técnica e da potência da poesia na arte. Isso acontece, por exemplo, quando ele se refere aos egípcios, dizendo que nesses povos se poderia identificar uma “[...] falta em termos de liberdade interior, criadora, apesar de toda completude da técnica” (*VAesth II*, 448). Ou quando compara o trabalho de execução da arquitetura, que envolve um trabalho técnico e artesanal (não em sua concepção, mas em sua execução), com o da música, cuja execução, assim como a concepção, é uma atividade completamente artística, apesar de ainda exigir uma habilidade manual por parte daquele que a executa (*VAesth III*, p. 194). Ou, ainda, quando Hegel diz do drama que todo o processo de execução do ator das figurações da concepção do poeta é dominado por um fazer no qual a técnica já não ocupa espaço na arte (*VAesth III*, 513). Por fim, diz também da poesia, como arte particular, que aquilo que ela ganha em termos teóricos de articulação da linguagem atrelada às profundezas da produção da fantasia ela perde em termos de uma atividade técnica de “encorpamento sensível” (*VAesth III*, 271). Nesse sentido, comentando essa passagem das *Preleções sobre a Estética* a que nos referimos por último, Rutter afirma que “[...] o poder abstrato da criatividade literária é também alguma coisa singular. Arquitetura, escultura, pintura e música envolvem uma mistura de criatividade e habilidade manual, mas é apenas em virtude da primeira que elas contam como obras de arte. A literatura, que não envolve nenhuma atividade manual, é puramente criativa” (Rutter, 2010, p. 139). É justamente essa ênfase na atividade poética da criatividade em detrimento da operação técnica que chamamos atenção ao considerar a finalidade interna do fazer do artista e sua liberdade.

desenvolvimento de uma discussão ainda pouco explorada no interior do pensamento do filósofo alemão. Isso porque, embora haja um grande volume de textos que dão conta muito bem da questão do trabalho na filosofia hegeliana em seus diferentes aspectos, a exemplo das obras de Jarczyk (1985), Santos (1993), Berger (2012), o fato é que, como lembra Gonçalves (2005, p. 262-263), “a concepção hegeliana de trabalho [...] nem sempre é compreendida até seu desdobramento estético”. Por um lado, o estudo que empreendemos redireciona a discussão desenvolvida por alguns desses autores acima mencionados para uma perspectiva que encontre na arte o ponto de inflexão do conceito de trabalho. Por outro, ele analisa de *per si* o trabalho de configuração das formas imagéticas.

Com essa discussão, não apenas é possível compreender quais as carências o trabalho artístico é capaz de satisfazer, mas também identificar qual o papel que esse trabalho desempenha em diferentes contextos e como a efetivação histórica da liberdade do artista se expressa de acordo com os diferentes momentos com que ele apresenta no sensível as relações que, em última instância, são mediadas pelo trabalho. Mais ainda, na medida em que a atividade do artista emerge e se insere na esfera mais ampla das relações efetivadas por meio do trabalho, pode-se considerar a própria atividade artística como reveladora do modo como ela define seu próprio contorno e alcance no contexto da comunidade que ela mesma dá sentido, ajudando a ampliar a compreensão do modo como o artista, sua atividade e sua obra se constituem e se relacionam entre si, sobretudo na modernidade.

De modo a desenvolver a discussão proposta nesta pesquisa, organizamos o conteúdo em três capítulos, estruturados da seguinte forma.

No primeiro capítulo, promovemos uma discussão mais abrangente a respeito do conceito de trabalho no contexto do pensamento maduro de Hegel. Em sua totalidade, esse capítulo tem a função de apresentar os pressupostos e implicações gerais a ele relacionados, descrevendo os traços principais do referido conceito e circunscrevendo os seus movimentos, de acordo com o lugar que ele ocupa em seus diferentes momentos. Para tanto, promovemos uma discussão desse conceito a partir da *Ciência da Lógica*, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, *Fenomenologia do Espírito* e *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*. Vinculada a essa discussão mais geral, e sem perder de vista a ampla trama conceitual atrelada à estrutura teleológica que lhe acompanha, buscamos estabelecer, em seguida, a

especificidade do conceito de trabalho como atividade do espírito absoluto no interior das *Preleções sobre a Estética*.

No segundo capítulo, concentramos a nossa análise na discussão acerca do modo como para Hegel constitui-se a finalidade interna no interior da atividade artística e de como precisamos remeter essa estrutura teleológica à dimensão da fantasia do artista como ponto de partida racional dessa finalidade, caracterizando em seguida esse trabalho do artista. Essa abordagem empreendida por nós, portanto, descreve, em um primeiro momento, de forma mais detalhada, como a atividade artística de produção da obra acaba por extrapolar a consideração externa do finalismo do trabalho, precisando ser inserido no âmbito infinito da teleologia. Em seguida, mostra, a partir de uma abordagem expressivista da subjetividade produtora, que essa consideração da teleologia precisa estar ancorada em uma abordagem que considere a fantasia do artista em sua dimensão racional. Por fim, considerando a fantasia e o compromisso com a finalidade absoluta da arte, estabelece que tipo de atividade é desenvolvida pelo artista e como esse trabalho se diferencia da atividade filosófica e da atividade do artesanato.

No terceiro e último capítulo, exploramos o modo como, para Hegel, o trabalho do artista, enquanto atividade livre, realiza-se na história de modo a culminar na modernidade, em especial na atividade do poeta. Neste capítulo focamos, sobretudo, na comparação entre o trabalho desenvolvido pelo artista da forma de arte clássica e o trabalho desenvolvido pelo artista da forma de arte romântica, sem desprezar totalmente a forma de arte simbólica, de modo a favorecer a análise do trabalho que se desenvolve no âmbito da modernidade. Assumindo que as três formas da arte pressupõem articulações progressivas com diferentes arranjos culturais que se relacionam historicamente com o desenvolvimento da liberdade da atividade do próprio artista, mostramos que o papel desempenhado pelo artista e a natureza de seu trabalho apresentam diferentes facetas que dialogam com seu próprio tempo histórico e que, na modernidade, cumprem uma finalidade autorreflexiva que se traduz na tarefa do poeta lírico de executar livremente e expressar o seu próprio fazer criativo.

Com esses três capítulos, esperamos contribuir para a discussão em torno de uma abordagem que assume o conceito de trabalho como um tópico de importância no tratamento estético hegeliano, na medida em que nos permite considerar a

própria atividade específica de produção do artista como reveladora dos contornos, alcance e limites da obra de arte, podendo indicar, inclusive, algumas determinações peculiares da filosofia da arte hegeliana. Nesse sentido, entendemos que a dimensão do trabalho é uma instância a que se pode recorrer no contexto da estética hegeliana para se chegar ao sentido da arte e de sua história, bem como do papel do artista no contexto da estética.



## 1 O CONCEITO DE TRABALHO NA FILOSOFIA MADURA DE HEGEL E A SUA ESPECIFICIDADE NAS PRELEÇÕES SOBRE A ESTÉTICA

### 1.1 Observações iniciais

Em sua leitura sobre o conceito de trabalho na filosofia madura de Hegel, Berger (2012, p. 20) aponta três facetas básicas que caracterizam esse conceito, segundo os interesses teóricos do filósofo de Stuttgart. Para a comentadora, essas facetas encontram-se progressivamente desdobradas e articulados ao longo de três importantes livros do filósofo alemão: *Ciência da Lógica*, *Fenomenologia do Espírito* e *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*. De forma resumida, ela propõe uma discussão do conceito de trabalho que parte de uma perspectiva mais indeterminada para uma abordagem mais determinada, explicitando esse movimento da seguinte forma:

Hegel, na *Ciência da Lógica*, indica com o conceito de teleologia aquilo que está na base também do desenvolvimento do conceito de trabalho na *Fenomenologia* e nas *Linhas Fundamentais*. Por isso, inicia-se também no âmbito deste trabalho com o conceito da teleologia da lógica. As condições materiais, práticas e históricas da autodeterminação tornam-se para Hegel o objeto da *Fenomenologia do Espírito*. A síntese do conceito lógico da autodeterminação e suas condições materiais-históricas é tematizado nos *Fundamentos da Filosofia do Direito* (Berger, 2012, p. 20).

Por um lado, essa ideia de que há, nas diferentes obras do autor alemão, um desenvolvimento articulado dos modos como ocorre o conceito de trabalho e de que os desdobramentos desse conceito se explicitam progressivamente (não necessariamente do ponto de vista da cronologia da publicação das obras) em função do foco temático que é conferido à obra, ao mesmo tempo em que esses desdobramentos estão subordinados à estrutura teleológica, é um pressuposto que assumimos junto a Maxi Berger. Assim, entendemos que, longe de perder relevância ao longo do pensamento do filósofo alemão, como se pode às vezes defender<sup>11</sup>,

11 Consideramos assim um equívoco, no que diz respeito à discussão da filosofia hegeliana, a afirmação de que o trabalho perde progressivamente consistência conceitual ao longo da obra do autor alemão. Aramori (2021, p. 12-13), por exemplo, referindo-se a Bourgeois dirá: “Todavia, observa Bourgeois (2004, p. 76), houve uma diminuição da importância do conceito trabalho ao longo da economia do sistema hegeliano, cuja consequência foi o rebaixamento do conceito trabalho compreendido como um fenômeno total para um aspecto mais técnico original,

esse conceito, pelo contrário, desdobra-se e é atualizado a partir dos mais diferentes ângulos, de acordo com a temática, os interesses, e em função de uma teia de categorias que são enfocadas no interior de cada obra. E isso se faz de tal modo que a sua interpretação exige sempre a inserção do conceito de trabalho ao seu escopo filosófico sistemático e ao seu significado especulativo que tem como base justamente o conceito de teleologia.

Por outro lado, porém, há em nossa discussão um esforço no sentido de alargar o delineamento que é oferecido pela autora, de modo a abarcar alguns elementos que julgamos importantes para o desenvolvimento de uma leitura do pensamento hegeliano. Por isso que, não obstante os diversos desdobramentos que são apresentados por Berger, cabe ainda um tratamento mais amplo no que diz respeito a essa leitura. A nosso ver, esse tratamento deve ser considerado desde a sua estrutura teleológica, que se estabelece como percurso do vir a ser ideia do conceito, até a consideração do saber e da vontade do espírito absoluto que tornou essa ideia consciente de si ao longo da história da arte. Nesse sentido, o trabalho é tratado por nós não apenas da perspectiva de uma atividade de mediação instrumental e procedimental voltada para satisfação de carências finitas<sup>12</sup>, mas também da perspectiva de uma operação do espírito artístico que realiza uma finalidade absoluta.

Tendo posto isso, resta-nos explicitar o modo como no presente capítulo nos ocuparemos do conceito de trabalho no contexto do pensamento maduro de Hegel, a fim de cumprir o nosso propósito.

Em um primeiro momento, o que fazemos é desenvolver uma abordagem do trabalho no contexto do processo lógico do conceito em seu caminho de vir a ser ideia. Desta perspectiva mais geral do trabalho, ocupamo-nos basicamente da

circunscrito à possibilidade ou à realidade da existência coletiva-social dos homens”. Entendemos ainda que o estudo da obra de Hegel revela que o trabalho, além de ser por si mesmo um conceito filosófico, cuja análise interior resulta de grande interesse, ele cumpre, outrossim, uma função valiosa na medida em que ajuda a iluminar outros conceitos, na medida em que ele é o ponto de articulação necessário para a discussão de algo mais elevado, como, por exemplo, a unidade entre conceito e objetividade na *Lógica* ou a autoconstituição do espírito na *Fenomenologia do Espírito*. Portanto, malgrado seja até mesmo possível afirmar que esse conceito não reclame centralidade explícita na filosofia de Hegel, fato é que ele aparece de forma persistente nas diferentes obras do autor e tem, com efeito, um contributo valioso para oferecer em termos de compreensão do seu pensamento.

12 No bojo dessas carências finitas, estão incluídas, claro, não apenas aquelas que dizem respeito a comida, vestimenta etc., mas também aquelas relacionadas com aspectos políticos e sociais, ou seja, aquelas que dizem respeito propriamente ao Espírito Objetivo, tal como é discutido na *Fenomenologia do Espírito* e, principalmente, nas *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*.

relação que o autor estabelece entre sujeito e objeto a partir da estrutura finalística dessa relação que pressupõe a satisfação de uma carência. Nesse sentido, o que se busca é discutir como funciona a forma do conceito de trabalho como um modelo de explicação da teleologia externa, bem como as limitações dessa forma de teleologia tal como apontadas por Hegel.

Em seguida, analisamos o conceito de trabalho à luz do embate intersubjetivo que contribui para a formação social da autoconsciência e do modo como isso desemboca na autoconstituição do espírito. Essa análise que vai se dar no interior da *Fenomenologia do Espírito* implica tratar do necessário processo de autossuperação da consciência individual em sua naturalidade enquanto entidade abstrata, bem como de sua formação através do trabalho e da passagem do reconhecimento assimétrico para o reconhecimento simétrico.

Depois de indicarmos o modo como o reconhecimento simétrico vem a ocorrer na esfera propriamente espiritual, discutimos o modo como o conceito de trabalho é operado a partir do desdobramento da abordagem da eticidade. Nesse momento de nossa discussão, trazemos à tona o tratamento dado por Hegel ao modo como o conceito de trabalho contribui para definir os contornos da modernidade, sobretudo, no interior da sociedade civil burguesa. Nessa abordagem, ocupamo-nos da discussão em torno do conceito de trabalho enquanto mediador das carências socioeconômicas no contexto da eticidade a partir dos *Fundamentos da Filosofia do Direito*.

Para além dessas três facetas que discutimos de forma não muito distante do quadro traçado por Maxi Berger, há uma outra que é o foco de nossa atenção e que não parece ser do interesse da autora. Trata-se da abordagem do trabalho vinculado à produção artística, sobretudo em sua especificidade nas *Preleções sobre a Estética (Vorlesungen über die Ästhetik)*. Aqui consideramos o conceito de trabalho a partir da perspectiva da finalidade do espírito, que é tratada por nós sob o prisma da teleologia interna, e de como esse espírito, tornado absoluto e mediatizado consigo mesmo na finitude singular do artista, desenvolve o processo de expressão e autoconhecimento de si por meio da arte. Com isso, preparamos o caminho para discutir as implicações relacionadas a essa consideração do trabalho nos capítulos subsequentes.

## **1.2 As deficiências da estrutura teleológica do conceito de trabalho a partir de sua forma lógica**

A discussão da forma lógica proposta por Hegel em torno do trabalho ocorre no âmbito da explicitação da estrutura teleológica do sujeito ou conceito na progressão para a sua unidade com a esfera objetiva. Nesse sentido, a abordagem sobre o trabalho como modelo explicativo situa-se no ponto de inflexão entre o momento da efetivação da relação necessária nas formas da causalidade linear e a culminância no processo de autodeterminação viva da ideia.

Nesse ponto em que o conceito de trabalho é abordado, Hegel está ocupado em descrever o modo como vem a ser a unidade entre as dimensões subjetiva e objetiva, inicialmente contrapostas. O conceito de trabalho, tal como é evocado para mostrar o modo de funcionamento da teleologia, estabelece-se de modo a explicar a superação da ausência do objeto para o sujeito. Isso porque, na medida em que trabalha, o sujeito não só se depara com a objetividade, mas ele mesmo se objetiva, colocando-se em unidade com esse objeto. Contudo, se, por um lado, o trabalho é apresentado nesse contexto como referência para a explicação de um processo que torna possível a unidade entre o conceito e a objetividade desse conceito, por outro, ele o é em um nível ainda abstrato que exige, portanto, o desenvolvimento de um outro modelo que torna concreta essa unidade, ou seja, o da ideia da vida.

Antes de continuarmos com essa discussão, porém, é de bom alvitre mencionar o modo como o autor trata do mecanismo e do quimismo, e de como eles desembocam na teleologia. Não cabe aqui desenvolver uma abordagem mais detida a respeito do mecanismo e do quimismo e de sua relação com a teleologia, mas também não seria excessivo apontar, em linhas gerais, em que consistem esses dois momentos que antecedem a teleologia. Usados por Hegel no âmbito da lógica do conceito, esses termos servem para designar os modos como [...]“nós organizamos o todo do reino dos objetos[...]” (Burbidge, 2006, p. 96), de modo a apreender e explicitar a estrutura da objetividade que é pensada categorialmente. O que temos aqui, segundo Burbidge (2006, p. 96), é que “em outras palavras, nós estamos explicitamente incluindo a atividade do pensar no processo de descrever a objetividade [...]”.

De maneira resumida, Hegel refere-se às três formas da objetividade nos seguintes termos:

O objeto mecanicamente determinado é o objeto imediato, indiferente. O mesmo contém, sem dúvida, a diferença, só que os diversos comportam-se como independentes uns em face dos outros, e sua conexão é a eles meramente externa. No Quimismo, pelo contrário, o objeto revela-se como essencialmente diferente; de tal modo que os objetos são o que eles são apenas através de sua relação com os outros e a diferença constitui sua qualidade. A terceira forma da objetividade, a relação teleológica, é a unidade do Mecanismo e do Quimismo. A finalidade é novamente, como o objeto mecânico, totalidade fechada em si, porém enriquecida pelo princípio da diferença que sobressai no Quimismo e, assim, a mesma se relaciona com o objeto que a ela se contrapõe. A realização da finalidade é, então, aquilo que configura a passagem para a Ideia (HEGEL, *Enz I*; Z.2, § 194, 352).

A teleologia, portanto, se explicita no interior da consideração da objetividade como uma estrutura unificada que, ao mesmo tempo, se constitui a partir de diferentes determinações. Nela a imediatez do mecanismo, enquanto o pôr-se de unidades independentes, está encadeada com a mediação do quimismo, no qual os elementos só ganham sentido na articulação com aquilo que se coloca como um outro. Porém, diferentemente das duas categorias anteriores em que o conceito ocorre apenas como que encapsulado em si mesmo, na teleologia, o conceito autodetermina-se e manifesta-se a si como objeto que se desdobrou para si (*Enz I*, § 203, 359). Dessa forma, a própria dimensão subjetiva encontra-se explicitada no bojo da objetividade, na medida em que é ela que se media consigo nessa objetividade.

Ao retomarmos a gênese lógica da teleologia, podemos remeter à premissa de que inicialmente o conceito se relaciona consigo mesmo no seu outro, a partir do fim que ele a si se impõe e que busca inscrever nesse outro. Todo o movimento de autodeterminação do conceito, no sentido de vir a ser unidade com o objeto que é visado em sua atividade negativa, tem seu lastro lógico, portanto, no âmbito da relação teleológica, sem a qual aquelas duas dimensões consideradas não se unificariam enquanto expressão objetiva do conceito. “A relação teleológica”, tal como Hegel (*Enz I*, § 206, 363) a define na Pequena Lógica, “é o silogismo no qual o fim subjetivo conclui-se com a objetividade a ele exterior através de um termo médio,

que é o meio, o qual é a unidade de ambos como atividade conforme a fins e como a objetividade imediatamente posta sob o fim”.

Esse fim, em um primeiro momento da consideração lógica de Hegel, é apenas subjetivo, no sentido de ser uma atividade negativa interior do conceito; e, portanto, “esse traço aparece como uma carência, uma falta, e o fim é, por isso, o impulso a realizar-se, a negar-se como puramente subjetivo e a passar para a objetividade” (Zebina, 2018, p. 91). Nesse sentido, é para sair do vazio de sua formalidade que o sujeito se exterioriza a si mesmo. O movimento de saída desse vazio é ele mesmo um diferenciar-se de si mesmo do sujeito e constitui, portanto, uma atividade negativa que suprassume a mera identidade formal consigo mesmo para encontrar-se no outro como objeto. Assim sendo, em um primeiro momento, o conceito relaciona-se consigo e com o objeto, de forma negativa, ou seja, como falta ou carência com relação ao objeto que se apresenta como estando fora e em oposição a esse conceito; depois, esse relacionar-se consigo ocorre na satisfação do que é objetivamente buscado, de modo a negar a primeira negação, ou seja, negar essa carência na convergência com o objeto, na medida em que o conceito imprime o seu próprio fim naquilo que era pressuposto como externo, mesmo que de forma provisória e precária. Assim, podemos dizer que esse objeto não é uma exterioridade qualquer, tampouco algo possível, mas a expressão desse conceito mesmo.

Ora, no caso em tela, o trabalho é considerado como termo médio de um silogismo que serve de parâmetro para explicitar o modo pelo qual os extremos aqui abordados, em um primeiro momento, são vinculados um ao outro. Nesse contexto explicativo, o trabalho é a atividade que se interpõe como elo intermediário entre o fim subjetivo (a dimensão do conceito) e a finalidade realizada (a dimensão objetiva), fazendo com que o conceito se conclua consigo mesmo como seu próprio fim, a saber, objetivar-se a si mesmo na exterioridade. O trabalho é considerado por Hegel como termo médio, porque, como tal, unifica os extremos, o que implica já incluir em si mesmo o lado subjetivo da atividade (*Tätigkeit*) e o lado objetivo do instrumento (*Werkzeug*).

Nesse sentido mais geral de esforço de objetivação do conceito, o trabalho aparece, portanto, como atividade mediadora por meio da qual a negatividade é direcionada, de modo a dar forma externa efetiva a um conteúdo. Considerado

desse modo, podemos dizer que esse silogismo no qual o trabalho está inserido, enquanto o caminho lógico por meio do qual o conceito se revela na objetividade, conclui-se justamente na finalidade executada por meio de uma atividade cujo fim já está posto subjetivamente desde o início.

Para podermos tratar de forma mais concreta essa questão, podemos dizer que, a partir do domínio do pensar sobre o modo de funcionamento das leis que regem a natureza, o ser-humano age elaborando e manipulando instrumentos de forma a interferir nesse funcionamento para satisfazer suas próprias carências. Nesse contexto, o ser humano coloca as forças objetivas para agirem umas contra as outras, produzindo resultados a elas estranhos, mas em conformidade com a sua busca de satisfação. Isso ocorre, por exemplo, quando o ser humano usa o fogo para fundir o ferro e forjar uma ferramenta, como o machado ou a picareta, que serão utilizados para cortar madeira ou quebrar rochas a serem aproveitadas na construção de um moinho, o qual, por sua vez, converterá a energia cinética dos ventos em energia mecânica utilizada na moagem de cereais etc.

A esse movimento de busca por satisfação das suas próprias carências, usando as forças da dimensão objetiva contra si mesmas, enquanto o próprio sujeito e seu fim são resguardados, Hegel denomina de astúcia da razão (*List der Vernunft*). Nas palavras do próprio filósofo, “é da astúcia da razão, como o poder desses processos em que o objetivo se desgasta e se suprassume um no outro, que o fim subjetivo se mantém a si mesmo fora deles e é o que neles se conserva” (*Enz I*, § 209, 365). A astúcia da razão que intervém na teleologia externa para o estabelecimento da unidade entre o subjetivo e o objetivo mostra, por um lado, toda potência da atividade instrumentalizada frente àquilo que é pressuposto como objeto; por outro, porém, ela revela justamente a fraqueza do modelo de funcionamento dessa forma de teleologia que opera a partir da contradição, mostrando assim a exterioridade e insuficiência da referida unidade abstrata que é estabelecida entre as duas dimensões.

Em sua abordagem puramente lógica, a unidade do conceito e do objeto mediada pelo trabalho não consegue se fazer efetiva de forma plena justamente pelo fato de se tratar de uma relação técnica e utilitária. Como tal, essa relação está orientada pela “execução de finalidades subjetivas por meio de e sobre objetos externos” (Caux, 2021, p. 100), os quais, por sua vez, sofrem uma violência em sua

interioridade por parte do sujeito para cumprir finalidades estranhas a esses mesmos objetos.

Nesse sentido, a finalidade externa ou finita está completamente viciada. Podemos dizer que o fim que é buscado como resultado da atividade instrumentalizada é aquele cuja unidade do todo e a unidade no interior das partes colapsam em suas determinações finitas e separadas umas das outras. Dessa forma, a teleologia externa ou finita no âmbito da estrutura lógica do trabalho diz respeito a uma atividade cindida em todos os seus momentos, ou seja: no fim subjetivo, no meio e no fim realizado.

No primeiro momento, ou seja, no da consideração do fim subjetivo, essa cisão se mostra patente logo de imediato no fato de o sujeito, inicialmente, relacionar-se consigo em contraposição direta a uma objetividade tomada por ele mesmo como sendo uma externalidade pressuposta. Diante desse objeto que se apresenta inicialmente em sua autonomia, o conceito concebe para si uma finalidade a ser incorporada naquilo que ele toma como externo a si. De acordo com essa perspectiva subjetiva unilateral, ocorre que o conceito busca justamente se impor contra esse outro, tomado inicialmente como pressuposto, e essa ocorrência se dá justamente a partir da finalidade que ele vem a estabelecer unilateralmente para esse objeto e à revelia do ser deste objeto.

Em seguida, “na conformidade a fins finita, o meio-termo é esta fratura em dois momentos externos um ao outro, a atividade e o objeto que serve de meio” (*Enz I*, § 208, 364). No esforço que é empreendido para alcançar um determinado resultado, a atividade, como vimos, ocorre na medida em que o agente lança mão de um instrumento que é interposto entre a própria atividade e esse resultado. Mas agora é revelado que a unidade do meio termo é uma unidade finita, pois fica patente que o instrumento que é manipulado na atividade tem uma existência autônoma com relação a essa atividade. Com isso, o meio se duplica em duas realidades indiferentes uma com relação à outra. A atividade, em última instância, é tanto um imiscuir-se e um interferir nos processos objetivos, quanto um apoderar-se dos objetos que, tornados eles, por sua vez, meios (nesse caso como instrumentos), são usados para impor uma finalidade estranha a um outro que, por sua vez, é transformado em um novo objeto ou, pelo menos, desconfigurado em sua objetividade através desses meios.



Ademais, como esse objeto-fim resultante da transformação da atividade instrumentalizada existe apenas em função da satisfação imediata de uma carência finita, então, no consumo, é revelada a contradição que inverte a relação entre meio e fim, na qual um dos meios, ou seja, o instrumento, mostra-se como o verdadeiro universal que permanece e, portanto, como mais elevado do que o próprio fim inicialmente visado. Hegel (*WdL II*, 453) busca tornar essa relação contraditória entre o meio e o fim mais clara, dizendo que “[...] o arado é mais digno do que os gozos imediatos, os quais foram preparados por meio dele. O instrumento mantém-se, enquanto os gozos imediatos passam e são esquecidos [...]”.

Com isso, somos remetidos para o último aspecto a ser considerado na cisão típica da finalidade inerente ao trabalho no âmbito da abordagem lógica. Assim, por mais que nessa finalidade executada se possa esperar que as contraposições sejam suprassumidas, a cisão se faz valer novamente aqui, pois

[...] na conformidade a fins finita, o fim realizado é, porém, igualmente uma fratura em si, como era o meio-termo e o fim inicial. Ele, portanto, é apenas uma forma externamente posta que se aplicou a um material previamente encontrado que, devido ao conteúdo limitado do fim, é também uma determinação accidental. O fim alcançado é, por isso, apenas um objeto, que também é novamente um meio ou material para outro fim, e assim sucessivamente ao infinito (HEGEL, *Enz I*, § 211, 366).

Com isso, é revelado no fim realizado que o resultado do processo é só o início de um outro processo que se repete indefinidamente naquilo que Hegel chamaria de mau infinito ou infinito do entendimento, ou seja, um dever ser que sempre se lança para além de si mesmo, sem se completar e se concluir com a finitude<sup>13</sup>. Nesse sentido, já que a totalidade do processo não se coaduna plenamente com seus momentos e já que cada um dos momentos não apenas se contradiz uns com os outros, mas cada um se contradiz também consigo mesmo, então o trabalho só poderia ser visto no contexto da Lógica a partir de uma ótica bastante limitada. Nessa perspectiva, o trabalho é tido como atividade livre que, no

13 “As reivindicações de finitude e infinitude absolutas colapsam, visto que, de fato, cada uma reverte na outra. Essa inversão revela que cada um é dependente do outro. Ao tematizar sua inseparabilidade, o verdadeiro infinito resolve a contradição que é gerada por uma compreensão oposicionista dessas noções. A verdadeira infinitude é, portanto, a compreensão de que nem a finitude, nem a infinitude podem ser tidas como noções absolutas, puras, uma vez que nenhuma delas é autossustentável (Zambrana, 2012, p. 217).”

entanto, está presa à finitude ou, no máximo, à infinitude do entendimento. Esse modelo teleológico precisa, por conseguinte, ser superado, na medida em que “o entendimento determina e se mantém firme na determinação; a razão é negativa e dialética, porque ela dissolve no nada as determinações do entendimento; ela é positiva, porque ela produz o universal e nele apreende o particular” (*WdL I*, 16).

Em resumo, considerado do ponto de vista da lógica hegeliana, portanto, temos que a unidade alcançada por meio do trabalho é apenas parcial: [...] “o que mostra a implicação paradoxal da teleologia externa, cujo fim não é efetivamente alcançado e precisa passar para a esfera seguinte da Ideia, como *télos* interno, ou vida lógica” (Zebina, 2022, p. 129). É só na discussão sobre a vida lógica como esse primeiro momento da ideia, portanto, que o processo da teleologia se apresenta pela primeira vez como um sistema completo no interior de si mesmo. No âmbito da lógica, a explicação dessa modalidade de teleologia dá-se, obviamente, em um outro registro que é tomado como completamente distinto daquele que tem a estrutura finita do trabalho em seu bojo.

Na comparação entre o modelo da finalidade do trabalho e do finalismo no vivente, Hegel, pelo menos em sua Lógica<sup>14</sup>, é tributário da abordagem teleológica da natureza de Aristóteles. Em linhas gerais, para o estagirita, as coisas que são por natureza têm em si mesmas a causa que faz com que elas venham a ser o que elas são (Aristóteles, 1995, p. 129), sem que se recorra a nenhum princípio a elas transcendente<sup>15</sup>. Atrelado a isso, nas palavras de Angioni (2006, p. 49), a

14 No contexto da lógica, Hegel, por um lado, parece, em larga medida, ater-se a um acolhimento e tradução, nos seus próprios termos, da afirmação do filósofo estagirita de que “a coisa produzida não é um fim no sentido absoluto, mas apenas um fim dentro de uma relação particular, e o fim de uma operação particular” (Aristóteles, 1984, 1139b, p. 142). Por outro lado, porém, há distinções importantes entre os dois autores relacionados a essa discussão, principalmente quando se trata de outras obras do filósofo alemão. Uma que vale a pena aqui mencionar, mesmo que *en passant*, diz respeito ao que comentadores como Semeraro (2013) ou Paolo Vinci (2016) defendem, qual seja, a ideia de que Hegel não se compromete com a distinção valorativa feita por Aristóteles entre atividade prática e atividade produtiva. Como é sabido, Aristóteles (1984, 1139b) privilegia a atividade ético-política (*práxis*) em detrimento da atividade produtiva (*poiesis*), enquanto “Hegel, ao contrário, ao entender o trabalho como uma obra que desenvolve ao mesmo tempo produtos de consumo, artefatos e consciência socializada, vincula inseparavelmente *poiesis* com *práxis*” (Semeraro, 2013, p. 91). Nessa mesma linha, Paolo Vinci (2016, p. 225), ao aproximar o pensamento de Hegel ao de Marx, afirma que “ambos propõem uma concepção de trabalho segundo a qual *poiesis* e *práxis* estão sobrepostas”.

15 “Antes de Aristóteles, a explicação que havia sido proposta para aspectos do universo que parecem ter sido planejados para alguma finalidade era a introdução de uma inteligência, uma razão, que podia ser antropomorfizada – como o demiurgo do *Timaios* de Platão – ou mais abstrata – como no caso de Anaxágoras e Diógenes. Aristóteles, no entanto, vai propor outro tipo de explicação – a existência de fins na natureza que não está associada a uma inteligência, a um ser sobrenatural ou a um planejamento consciente” (Martins, 2013, p. 175-176).

perspectiva aristotélica defende, por exemplo, que, “na geração dos entes naturais, a causa preponderante é a função, em vista da qual o ente natural é o que ele é, e em vista da qual a geração ocorre como ocorre”. Com isso, remete-se aqui à noção de *Energeia*, na medida em que, nessa atividade finalística, o resultado e a totalidade do processo que lhe deu ocasião não são apenas equivalentes, mas, na verdade, são uma só e mesma realidade.

Evidentemente que Aristóteles entende que as coisas produzidas artificialmente também são produzidas em vista de um fim, como no caso do muro que é produzido para “proteger e preservar certas coisas” (Aristóteles, 1995, p. 169). Porém, os produtos da técnica não têm a causa de seu vir a ser ou do seu modo de constituição em si mesmas, mas em seu produtor como causa eficiente. Mais ainda, nesses produtos, a forma, ou seja, aquilo que permite dizer o que a coisa é e para que ela é, não se constitui como algo imanente à matéria de que ela é feita (pedra, madeira etc.). O resultado a que se chega no produto artificial é distinto do e alheio ao movimento que lhe deu origem; de modo que “a forma da casa, presente na alma do construtor” (Angioni, 2006, p. 51) é aplicada desde fora nessa matéria, por uma causa eficiente que a organiza em função do fim que é buscado externamente como forma.

Essa distinção aristotélica que se dá em favor da finalidade interna é mantida, grosso modo, por Kant, quando ele exige de nós, por exemplo, que avancemos com relação aos pressupostos das leis mecanicistas na explicação do modo de funcionamento das partes dos animais como um todo organizado (KU, § 66, b 298, 284). Para ele, a causa que torna possível a atividade do vivente precisa “ser sempre julgada teleologicamente, de tal modo que tudo nele deva ser considerado como organizado, e tudo é também em uma determinada relação à coisa mesma, por sua vez, órgão” (KU, § 66, B 298, 284). Isso significa dizer que “[...] uma coisa existe como fim natural, se ela é causa e efeito de si mesma [...]” (KU, § 64, b. 286, 275).

É nessa trilha de pensamento que Hegel em sua lógica situa a discussão em torno da teleologia interna. De acordo com ele:

Com o conceito de conformidade a fim interna Kant ressuscitou a ideia em geral e em especial a da vida. A determinação de Aristóteles da vida já contém a conformidade a fim interna e situa-se,

por conseguinte, infinitamente acima do conceito moderno de teleologia, o qual tem apenas a conformidade a fim finita, externa, diante de si (HEGEL, *Enz I*, § 204, 360).

É nesse sentido que Hegel irá dizer, já em sua abordagem estética da vida, que o ser vivo representa esse sistema fechado em si, no qual os membros convergem internamente em um processo ativo para efetivar sua finalidade, que é justamente “[...] a manutenção de si do vivente através desse processo [...]” ( *VAesth I*, 193). É assim que a manutenção da vida pelo vivente é uma finalidade que é buscada e alcançada por ele mesmo em sua própria unidade interior ativa articulada. Por isso mesmo, essa unidade do vivente consigo mesmo dá-se de tal modo que cada uma de suas partes já é, em si mesma, um todo ativo.

Nas palavras do próprio Hegel (*Enz I*, § 217, 374), “o vivente é o silogismo cujos momentos mesmos são sistemas e silogismos, os quais, porém, são silogismos ativos, processos, e apenas um processo na unidade subjetiva do vivente”. Portanto, diferentemente da teleologia externa, a consideração da vida é a de uma teleologia na qual cada membro do todo orgânico é, ao mesmo tempo, meio e fim que se ativa em função da manutenção e potencialização da totalidade do vivente. Totalidade essa que, por sua vez, é o resultado da união entre a dimensão subjetiva e objetiva. Burbidge resume isso da seguinte forma:

Onde os dois [subjetivo e objetivo] são completamente integrados, como eles são agora, os vários componentes não são mais objetos mecânicos independentes, mas se tornaram membros de um corpo singular - um vivente individual. Governada pela “alma” subjetiva, esses membros interagem, cada um determinando os outros e, ao mesmo tempo, determinado pelos outros. Eles fazem isso por estarem abertos, ou sensíveis ao outro; por reagirem aos outros em um processo que os biólogos contemporâneos chamavam de irritabilidade; e por integrarem tanto abertura quanto resistência e, portanto, reconstituir seu próprio funcionamento - o que foi chamado de reprodução (Burbidge, 2006, p. 99).

Esse mesmo comentador de Hegel destaca ainda que a referida interação interna dos membros que constituem o vivente precisa ser ampliada, de modo a ser adotada pelo vivente como uma totalidade em seu processo de integração ao meio externo. Em suas palavras,

Uma vez que esta estrutura da interação mútua caracteriza a vida, ela se aplica não apenas a esta dinâmica recíproca, na qual os membros de um corpo singular interagem um com o outro, mas também ao modo como aquele indivíduo integrado interage com o ambiente. Sensível, o indivíduo é aberto a, e capaz de alcançar esse outro estranho, mesmo que este último tenha seu próprio propósito. Ao mesmo tempo, o indivíduo vivo resiste a intrusões do ambiente quando sua própria integridade é ameaçada. E ele combina ambos os momentos ao se apropriar daquele outro e transformar sua irritabilidade independente em um componente de sua própria vida (Burbidge, 2006, p. 100).

Por outro lado, é importante ressaltar, por fim, que, em sua atividade finalística, o vivente enquanto tal não alcança uma unidade plena, a não ser do ponto de vista de uma interioridade unilateral, pois, enquanto unidade subjetiva, ele faz parte de um gênero que não é para si. Embora o vivente, enquanto indivíduo, seja atravessado pela fluidez universal da vida, seu destino é sempre a morte, e a vida que o atravessa e que permanece além dele é a vida do gênero. Assim, “a dor do vivo é não ser uma unidade plena, pois o todo real que é, enquanto indivíduo, somente encontra sua identidade na universalidade do gênero, que ele não é” (Zebina, 2018, p.189).

É só propriamente no espírito que o gênero é em si e para si vida autoconsciente que coincide consigo mesma em sua singularidade. Nesse patamar de desenvolvimento da ideia, a vida mostra toda sua potência, “mas não a vida que teme a morte e meramente se preserva da destruição, mas a que a enfrenta e nela [na morte] se ganha, esta é a vida do espírito. Ele conquistou sua verdade, apenas na medida em que encontrou a si mesmo na absoluta dilaceração” (*PhG*, 36). O ser humano como ser natural espiritualizado é, ele mesmo, uma forma de vida singular, conhecendo-se a si mesma como pensamento que se desenvolveu organicamente na história. Mas o conhecimento de si mesmo não se dá sem o trabalho que pressupõe, em última instância, o esforço de um ser vivo (o ser humano como vivente) que se mantém ativo e consciente de sua própria atividade. Isso nos permite sair de uma dimensão desencarnada, por assim dizer, do conceito de trabalho, para sua incorporação por um ator no palco da história.

No entanto, toda essa discussão já extrapola o escopo da Lógica e nos lança para um tratamento da filosofia do real. Com a tematização explícita da questão desse ponto de vista, parece-nos que não só o trabalho ganhará maior concretude,

como essa maior concretude aparece mais bem articulada a um contributo importante para a explicitação da autoconstituição do espírito. Isso porque o movimento do pensamento de Hegel vai ganhando maior determinação na medida em que progride para os conceitos que já estão implicitamente postos de saída, pois, na ordem da exposição cíclica do seu pensamento, o resultado a que se chega como conteúdo explícito já está implicitamente na base daquilo de que se parte.

### 1.3 A dimensão intersubjetiva do trabalho em sua abordagem fenomenológica

O caminho que passamos a percorrer agora no território conceitual ao qual podemos denominar de dimensão intersubjetiva do trabalho busca explicitar a partir da *Fenomenologia do Espírito* o encontro da autoconsciência consigo mesma através do seu outro no contexto da constituição do espírito. De fato, a abordagem que agora iniciamos remete para a estrutura lógica descrita anteriormente, na medida em que a explicitação fenomenológica da autoconsciência mobiliza a teleologia (Berger, 2012, p. 25). Porém, se o trabalho é entendido como atividade de articulação artificial de meios a fins cujo termo é a satisfação das carências, essa atividade, porém, deve ser discutida agora do ponto de vista da filosofia do real, que foca no pressuposto explícito de que o trabalho exige que seja estabelecido um fim humano no seio do mundo natural e que essa atividade produza um ambiente espiritual compartilhado<sup>16</sup>. Esse ambiente espiritual compartilhado implica o processo de formação (*Bildung*) da autoconsciência que se vincula à efetivação do reconhecimento (*Anerkennung*), na medida em que esse se dá de forma simétrica<sup>17</sup>.

Do ponto de vista metodológico, quando o trabalho é discutido na Lógica, Hegel assim o faz em função do posicionamento do conceito em seu vir a ser ideia. Nesse contexto de abordagem, o autor toma a objetividade em conformidade com o sistema de categorias do pensar, o qual é aplicado para tornar possível a explicitação do seu modo de funcionamento (Burbidge, 2006, p. 96). O trabalho, então, é apresentado como um modelo de explicação da relação prática entre sujeito e objeto. Contudo, embora as duas dimensões sejam referidas uma à outra, essa

16 Isso não significa dizer, é claro, que há uma ruptura total com a natureza e que esta é simplesmente deixada de lado pelo espírito. Como nos lembra Márcia Zebina (2022, p. 138), “em Hegel não há uma separação absoluta entre natureza e espírito, mas continuidade entre ambos”.

17 Ou seja, essa forma de reconhecimento ocorre em um contexto de igualdade e vem a ser por meio do trabalho e não por meio da luta (Santos, 1993), como vamos discutir mais abaixo.

referência mútua é como que externa a ambas, pois tal modelo de explicação ocorre pela via da teleologia finita, externa ou do entendimento, que antecede a consideração da ideia da vida e, que, de uma certa forma, abstrai dessa ideia.

Na *Fenomenologia do Espírito*, por sua vez, em que pese a persistência inicial da finitude da teleologia do trabalho, é possível dizer, por outro lado, que, nessa abordagem, a objetividade é atravessada agora por uma autoconsciência que é considerada a partir do modo como ela se estrutura diante de uma outra autoconsciência, no interior da experiência que ela negativamente faz sobre si mesma. E essa autoconsciência em sua negatividade é imediatamente apresentada, por assim dizer, como vida que se põe efetivamente para si como naturalidade suprasumida, ao mesmo tempo em que inicialmente se contrapõe a si. Enquanto tal, ela se cindiu em si mesma pelo desejo e, a partir desse mesmo desejo, buscou superar essa cisão no outro de si mesma. E é justamente pela mediação do trabalho que a autoconsciência consegue superar essa cisão, objetivando-se como vida espiritual em suas obras.

Ademais, assim como é na Lógica, na *Fenomenologia do Espírito*, o trabalho como atividade orientada a fins não apenas é considerado como completamente indissociável do instrumento que é utilizado para a sua realização, como também tem o instrumento como algo mais universal que o fim que justifica o seu uso. Porém, uma vez que na *Fenomenologia do Espírito* a consideração do trabalho não se dá, por assim dizer, no contexto de uma relação de via de mão única entre sujeito e objeto tal, como na Lógica, há aqui uma diferença importante a ser considerada. O sujeito que se bifurcou frente à objetividade se reencontra unificado consigo nessa objetividade apenas depois de superar o jogo de dominação e reconhecimento desigual com seu duplo; de tal modo que o instrumento sem vida da *Ciência da Lógica* é, na *Fenomenologia do Espírito*, em um primeiro momento, também consciência viva que progride na guinada dialética do trabalho para fazer-se fim para si mesma, no contexto do reconhecimento simétrico (como espírito propriamente).

Nesse sentido, na ordem da explicação, a própria relação entre trabalho e vida parece ser redefinida em um contexto no qual ambos os conceitos não estão apenas como que antepostos um ao outro, como parecia ser a partir de uma perspectiva lógica, mas encontram-se propriamente imbricados entre si, de forma

que o conceito de vida perpassa o espírito, cuja formação começa a ser explicitada a partir do conceito de trabalho.

A vida como “puro fluir ou a infinidade que suprime todas as diferenças e, no entanto, é subsistência que descansa nessa absoluta inquietação” (Vaz, 1981, p. 15) será agora considerada em nossa abordagem não mais como vida lógica, mas estando incorporada direta e explicitamente na explicação do vivente natural. Nesse contexto, o conceito de vida é, em boa medida, mobilizado em função da discussão sobre a negatividade da autoconsciência frente ao objeto do desejo, na medida em que “o objeto do desejo imediato é um vivente” (*PhG*, 139), e na medida em que a própria autoconsciência é desejo (*PhG*, 143). Com isso, temos o ponto de partida do processo de constituição da vida espiritual.

Ora, o ser humano sendo um ser vivo desejante que trabalha, dirige-se às coisas do mundo organizando-se a si mesmo como atividade negativa. No entanto, não é certo dizer que o seu desejo se limita apenas a negar a vida em sua imediatez natural, pois, em verdade, esse desejo autoconsciente busca, sobretudo, afirmar-se a si mesmo frente a um outro desejo autoconsciente que, por sua vez, faz o mesmo que ele. A negatividade do desejo, assim, está no impulso de anulação daquilo que é externo à autoconsciência e mostra-se no esforço de provar a si mesma e estabelecer a sua própria independência diante da coisidade em geral da vida, mas, principalmente, ao fazer frente a outro desejo vivo autoconsciente. Assim sendo, a consciência duplicada que deseja o desejo da outra está disposta a arriscar a vida para fazer com que a outra lhe reconheça como unidade essencial independente. De acordo com a leitura de Kojève (2014, p.14):

O homem se confirma como humano ao arriscar a vida para satisfazer seu desejo humano, isto é, seu desejo que busca outro desejo [...]. Desejar o desejo do outro é, em última análise, desejar que o valor que eu sou ou que represento seja o valor desejado por esse outro: quero que ele reconheça meu valor como seu valor, quero que me reconheça como um valor autônomo. Isto é, todo desejo humano, antropogênico, gerador de consciência de si, da realidade humana, é, afinal, função do desejo de reconhecimento. E o risco de vida pelo qual se confirma a realidade humana é um risco em função desse desejo. Falar da origem da consciência de si é, pois, necessariamente falar de uma luta de morte em vista do reconhecimento.



Não por acaso, ser reconhecido vem a ser o grande objeto do desejo de um eu que sentiu em si a carência primordial da outra autoconsciência desejante. Isso porque, como tal, o reconhecimento é a condição de possibilidade para a autoconsciência tornar-se efetiva. Sem que a verdade da essência da autoconsciência seja confirmada por outra autoconsciência, ela não aparece em sua existência para si. Ou seja, ela não consegue avançar para além de uma certeza solipsista e acaba por implodir-se a si mesma ao tentar implementar-se nos limites estreitos de sua própria interioridade. Em suma, sem reconhecer e ser reconhecida, a consciência é externa e abstrata não apenas à outra, mas a si mesma, não chegando ao seu ser em si e para si como espírito. É nesse sentido que Hegel afirma que “a autoconsciência é em si e para si enquanto e na medida em que é para um outro em si e para si; ou seja, ela é apenas como um reconhecido” (*PhG*, 145).

O reconhecimento, portanto, não é pressuposto como um fato consumado ou algo dado desde sempre, mas sim uma conquista em vista da qual o desejo é projetado. Como tal, essa conquista não pode se dar, senão como resultado de uma luta entre as duas consciências que põem em risco, cada uma, o ser aí da vida em nome da valorização e validação objetiva do seu ser para si. Contudo, uma vez que a morte não se consuma nesta disputa entre as duas consciências, pois com ela não faria sentido se falar em reconhecimento, o que ocorre, a princípio, é um reconhecimento desigual em favor da consciência que não recuou diante do medo da morte. Assim sendo, das duas consciências em conflito, uma é reconhecida enquanto a outra reconhece: “[...] uma, a independente, para a qual o ser para si é a essência, a outra, a dependente, para a qual a vida ou o ser para outro é a essência; aquela é o senhor, esta, o escravo” (*PhG*, 150). Em resumo, não vindo as consciências a sucumbirem, o que aconteceu foi que a consciência que colocou o prestígio e a independência acima da vida submeteu a outra que abraçou a vida diante do medo da morte.

A “parábola” utilizada por Hegel (Vaz, 1981, p. 7) para explicar a duplicação da consciência desejante por reconhecimento em um contexto de desigualdade tem o seu desdobramento no trabalho como atividade capaz de iniciar negativamente uma mediação do si mesmo, da autoconsciência e do seu ser outro (Renault, 2016, p. 221). Assim sendo, no nível fenomenológico, em última instância, o que está em

jogo no trabalho é a sua contribuição no sentido de explicitar o processo de autoconstituição do espírito. Como um “eu que é nós, e nós que é eu” (*PhG*, 145), o espírito é atividade sobre si mesmo que põe para si a reconciliação das contraposições que envolvem a consciência, fazendo com que a mais íntima individualidade subjetiva que se volta para si, ao mesmo tempo, seja um retorno a si da universalidade humana que lhe é imanente. De tal modo que cada indivíduo em um ambiente espiritual compartilhado tem refletido no outro a si mesmo e reflete em si mesmo o outro como sujeito livre (*PhG*, 266). E é isso que está pressuposto no contexto do reconhecimento simétrico que se estabelecerá para além da figura que se constituiu na relação de dominação. O percurso para chegar até aí, porém, é longo e não se dá sem oscilações e reviravoltas.

Ora, uma vez que, depois da luta pelo reconhecimento, a autoconsciência experimentou que “[...] para ela a vida é tão essencial quanto a pura autoconsciência” (*PhG*, 150), o lado servil foi posto entre o desejo animal do lado dominador e as coisas naturais que satisfazem esse desejo na manutenção da vida. Assim, a desigualdade no reconhecimento se reflete na desigualdade que se dá na distribuição do trabalho e do gozo. Ou seja, no lugar de a consciência senhora desgastar-se no esforço da labuta, ela se serve do trabalho da consciência escravizada como que de um instrumento vivo para a satisfação de suas carências naturais. Por sua vez, a consciência servil que teve toda sua estrutura interna dissolvida diante do medo da morte não apenas reconhece no senhor o seu si e o seu valor, mas, nesse reconhecimento, disciplina-se a si mesma no serviço que dispensa a esse senhor (*PhG*, 153).

A partir disso, algo de extrema importância vem à luz: a consciência que recuou na luta apresenta agora toda a sua potência transformadora, pois “[...] no servir, ela [a consciência trabalhadora] a consoma [a dissolução] efetivamente; ela anula assim em todos os momentos singulares sua dependência ao ser aí natural e trabalha o mesmo, ultrapassando-o” (*PhG*, 153). É o trabalho formador da consciência servil – cuja atividade ultrapassa a natureza, na medida em que a transforma e conforma o propriamente humano – que revela agora o oposto do que parecia ser antes no contexto da conquista do reconhecimento pela luta. Como diz Hegel (*PhG*, 154), “ela [consciência servil] torna-se, portanto, sentido próprio através deste reencontro de si através de si mesma, justamente no trabalho, no qual ela

parecia ser apenas sentido alheio”. Ou seja, com o seu trabalho, a consciência servil, mesmo que inconscientemente, revela as implicações envolvidas no reconhecimento desigual e cria as condições para superá-lo. Hegel sintetiza as bases dessa virada evidenciada pelo trabalho acentuando o caráter formador<sup>18</sup> dessa atividade da seguinte forma:

No momento que diz respeito ao desejo na consciência do senhor, parecia ser concernente à consciência servil o lado da relação inessencial com a coisa, na medida em que a coisa conserva nela sua independência. O desejo dedicou-se ao puro negar do objeto e, através disso, do sentimento de si sem mistura. No entanto, essa satisfação é, por isso mesmo, apenas um desaparecer, pois falta a ela o lado objetivo ou o persistir. O trabalho, pelo contrário, é desejo contido, desaparecer interrompido ou, ainda, ele forma. A relação negativa com o objeto torna-se a forma mesma e o que permanece, pois o objeto tem independência precisamente em relação a quem trabalha. Esse meio-termo negativo ou ação que forma é, ao mesmo tempo, a singularidade ou o puro ser para si da consciência, que agora fora, no trabalho, ocorre no elemento do permanecer; a consciência que trabalha chega, dessa forma, à intuição do ser independente como de si mesma (HEGEL, *PhG*, 153-154).

À medida que a consciência servil revela a independência da coisa trabalhada e intui nela a sua própria independência, fica igualmente patente que a consciência dominadora se tornou totalmente dependente não apenas 1) do reconhecimento de um servo que não tem para ela essencialidade e consistência como consciência de si<sup>19</sup>; 2) mas também da posse do fruto do trabalho do servo que a mantém viva na estagnação animalesca do gozo<sup>20</sup>. Neste último caso, prova-se a contradição das pretensões da consciência que se tornou senhora; pois ela, arriscando a vida pela

18 Hegel tem em vista certamente toda a complexidade e polissemia que o termo "bilden" comporta em sua língua vernacular. Como registra o *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (2024, s/n), o verbo *bilden* tem como sinônimos os seguintes termos: *formen* (formar ou dar forma), *gestalten* (moldar, modelar, configurar ou figurar), *hervorbringen* (produzir, extrair ou trazer para diante), *darstellen* (constituir, representar ou apresentar) (DWDS, 2024, s/n). Ainda segundo esse dicionário, o termo *bilden* remete, sobretudo, ao ato de “educar, desenvolver as capacidades espirituais” (DWDS, 2024, s/n). Podemos dizer que Hegel faz uso do termo *bilden* e *Bildung* no seu mais amplo espectro, ou seja, tanto no sentido objetivo de dar forma às coisas quanto no sentido de formação da estrutura subjetiva para uma atuação propriamente humana no mundo.

19 Lembremos que esse servo inicialmente abriu mão na luta da dignidade de seu ser para si e se apegou à coisidade da vida.

20 Animalesco aqui no sentido de que o senhor passa a se ocupar apenas do imediatismo do consumo. Nesse sentido, o senhor representa um retrocesso no processo de humanização. Em um certo sentido, isso nos faz remeter à passagem da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, na qual Hegel compara o ser humano com o animal: “o animal encontra imediatamente o que precisa para a satisfação de suas carências; o ser humano, pelo contrário, refere-se aos meios de satisfação de suas carências como sendo produzidos e formados através dele” (*Enz I*, Z. 3, p. 89).

independência do seu ser para si, acabou ficando presa justamente na dependência da coisidade trabalhada pela consciência servil. Ademais, prova-se em geral o fracasso do reconhecimento que foi conquistado pela luta que, por si mesma, não poderá progredir para um reconhecimento recíproco (Renault, 2016, p. 211).

Assim, enquanto a consciência do senhor se identifica passivamente com a posse de um produto que evanesce no consumo, a consciência que trabalha vem a apresentar-se na forma que ela dá à objetividade por meio de seu trabalho. Desse modo, o reconhecimento simétrico e, portanto, a possibilidade da inauguração da liberdade no mundo humano não poderá se radicar no solo daquele que se limitou a afirmar a si mesmo como desejo independente que anula a coisa no consumo ou que anula o valor do outro que trabalha. Toda atividade negativa dessa consciência não passa de um esforço alienado para reduzir a alteridade à simplicidade do si mesmo na assimilação.

Essa possibilidade de inauguração da liberdade radica-se, isso sim, no solo daquele que foi capaz de supprassumir o desejo, ou seja, de recuar em seus instintos animais para favorecer a produção de uma obra que permanece, pois como diz Jarczyk (1985, p. 25) “trabalhar, então, é inscrever a verdade de um desejo na continuidade do mundo”. É essa negatividade da consciência que trabalha que extrai as coisas de sua radical alteridade, ao mesmo tempo em que redime os sujeitos de seu desencontro com relação a si mesmos e ao mundo objetivo. Essa atividade negativa é a mediação transformadora que contribuirá para instaurar a liberdade através da qual o ser humano consegue ver refletido o seu autêntico ser para si.

Sendo que entre a consciência e o seu próprio gozo na coisa está entremeada a necessidade do gozo de uma outra consciência, a qual se impõe inicialmente pela luta frente à primeira, a consciência, que diante do medo da morte aprendeu que o ser aí da vida é tão importante quanto o seu próprio ser para si, precisou aprender também a desenvolver no trabalho o autocontrole sobre seu desejo e a tornar-se capaz de adiar a sua própria satisfação. O que para ela, a princípio, se deu por imposição de um outro, porém, irá se desenvolver a partir de si mesma, uma vez que a consciência trabalhadora não apenas se assenhoreou da natureza diante de si, mas tornou-se senhora também de sua própria natureza interna. A autoconsciência, assim, educa-se a si mesma na disciplina da dominação de seus impulsos, criando para si uma segunda natureza (Santos, 1993, p. 40) e, ao

transformar as coisas a partir de sua atividade, ao mesmo tempo, ela consegue ir além de si enquanto individualidade imediata natural em direção a sua própria formação como sujeito social.

A *Bildung*, como obra da alienação do ser natural, é a formação efetiva do indivíduo, sendo, então, a meta do indivíduo, a mediação necessária da consciência para a realização enquanto ser ético e livre, detentor de poder e efetividade. Eis a efetivação da *Bildung* e a suprassunção do espírito-alienado-de-si. Assim, conclui-se ser a *Bildung* na Fenomenologia a efetiva conciliação entre a vontade universal e a singular, na qual o espírito encontra-se a si mesmo. O processo de formação da consciência deve conduzir ao espírito consciente-de-si e livre: o espírito ético, que se desdobrará na vida ética (Nicolau, 2019, p. 75)<sup>21</sup>.

Por meio da formação que o trabalho proporciona, progredimos, portanto, de um mundo puramente natural que, para o desejo, evanesce no gozo, mas que em si mesmo se repete em sua independência indiferente<sup>22</sup>, para um mundo produzido pelas mãos e bocas humanas, que, enquanto tal, permanece objetivamente como obra coletiva, contribuindo, por sua vez, para o próprio processo de constituição da subjetividade do indivíduo (Rosenfield, 1989, p. 53). Nesse sentido, o trabalho envolve uma saída de si do espírito no objeto produzido, mas pressupõe também uma produção autoconsciente de si em seu retorno a si. Sendo assim, o ser humano dá uma forma cultural ao mundo dado e transforma a si em conformação com esse mundo que, por sua vez, reflete, na exterioridade, o conteúdo interior daquele que lhe deu forma.

Nisso está a importância da formação, educação, cultura ou cultivo (*Bildung*) no desdobramento do reconhecimento que não mais se funda sobre as bases da luta. Ao formar-se a si mesma na mediação da universalidade da forma que ela estabeleceu objetivamente, a consciência trabalhadora inaugura um novo modo de reconhecimento. Assim, por meio do trabalho, a autoconsciência experimentará a liberdade efetiva que permanece na esfera socialmente compartilhada e espiritualizar-se-á na medida em que é um ser que se cultiva “[...] e só se cultiva

21 Obviamente que o conceito de formação, não se restringe a esse aspecto acima citado, mas compreende a totalidade do próprio movimento do espírito que se revelou como absoluto na constituição da ciência, como Hegel indica na introdução da *Fenomenologia do Espírito* (PhG, 33).

22 Isso porque há uma impossibilidade de reduzir a alteridade da coisa em sua independência ao si da consciência no consumo.

transformando a natureza e os produtos envelhecidos do seu próprio trabalho” (D’Hondt, 1965, p. 28).

Essa dinâmica de formação que se apresenta no trabalho tem o seu correlato na linguagem, na medida em que esta última também exige que o indivíduo isolado ultrapasse a si mesmo em um movimento de mediação intersubjetiva e de processos de socialização. De acordo com Hegel: “linguagem e trabalho são exteriorizações, nas quais o indivíduo não mais se conserva nem se possui nele mesmo, senão que o interior deixa-se vir totalmente para fora e revela o mesmo a outrem” (*PhG*, 235). Por um lado, essas duas instâncias estão imbricadas na configuração da cultura, tanto como preparação para a inserção na vida em comunidade quanto como regulação dos sistemas de valores e práticas capazes de tornar possível essa inserção. Por outro, elas tornam possível um espaço de cooperação entre sujeitos na medida em que suas obras comunicam sentido no horizonte histórico de uma comunidade humana.

Que o trabalho seja uma linguagem, uma maneira de revelar; que inversamente também a linguagem seja um trabalho, um trabalho da língua e sobre a língua, e, portanto, uma obra de comunicação; significa que nestas duas figuras, as quais são de igual peso e função, pode-se operar uma certa conjunção entre o homem e ele mesmo, entre ele mesmo e seu mundo, ele mesmo e o tecido social no qual ele se inscreve. Isso porque privar o homem do trabalho, tanto quanto privá-lo da fala, é aliená-lo do lugar deste reconhecimento que ordena a consciência de sua identidade e a expressão de sua liberdade [...]” (Jarczyk, 1985, p. 23).

Em resumo, já não estamos mais estagnados no contexto do reconhecimento desigual, mas trilhando o caminho da liberdade do reconhecimento simétrico. Como nos lembra José Henrique Santos (1993, p. 12), do ponto de vista da *Fenomenologia do Espírito*, já saímos de uma dialética do senhor e do escravo, que é exaustivamente discutida no âmbito do capítulo IV, e entramos naquilo que o comentador denomina de dialética da cultura, que se encontra, sobretudo, no interior do capítulo V dessa obra (em especial na consideração da razão ativa). Nas palavras desse comentador:

Na dialética do senhor e do escravo, só o escravo trabalha e esta é sua cadeia; o fazer de um não encontra simetria no fazer de outro, mas apenas simetria no consumo de outro. Na dialética da cultura,

ao contrário, há uma simetria perfeita, da qual está teoricamente ausente o trabalho escravo. Mas se, de fato, ao definir nesta passagem o trabalho como o “fazer de todos”, Hegel esboça a sua concepção de sociedade civil como “reino da necessidade” ou “sistema das carências”, ao mesmo tempo a igualdade teórica e o intercâmbio dos papéis entre produtores e consumidores no mercado permitem-lhe realizar a passagem para o Estado ético ou “reino da liberdade realizada”, pois a igualdade dos produtores e consumidores suprime dialeticamente a figura da dominação e servidão (Santos, 1993, p. 12).

Se a formação exige um trabalho que o espírito exerce sobre si mesmo e que se desdobra para conferir uma configuração durável à exterioridade imediata de acordo com uma finalidade idealizada, então podemos dizer que isso se constitui na medida em que é estabelecida na exterioridade uma forma, tanto como estrutura objetiva quanto como modo constante de lidar com essa estrutura. Isso porque o trabalho não gera apenas obras singulares, mas também enseja um modo universal de proceder com relação à produção, bem como com a apropriação dos frutos dessa produção.

No que diz respeito à produção, podemos dizer que é exigido o estabelecimento de uma normatividade aplicada aos modos de procedimento com o objeto trabalhado e ao manejo de recursos e instrumentos, de acordo com uma habilidade passível de ser aprendida e tornada hábito (*GPhR*, §197, 352). No que diz respeito à apropriação, podemos dizer que ela se dá em conformidade com um ordenamento humano capaz de mediar as trocas, tendo, pelo menos em parte, como parâmetro, o próprio trabalho.

Nessa normatividade e ordenamento constituído a partir do trabalho, o espírito é cada ponto singular consciente e ativo no qual ele se diferenciou e, ao mesmo tempo, a universalidade desses pontos entrelaçados em uma rede que se retroalimenta econômica e socialmente no fazer dos singulares em prol da totalidade. De sua parte, ao se inserir nessa rede, o indivíduo estará situado em um conjunto complexo de relações em que a satisfação de suas necessidades exigirá a sua contribuição ativa no trabalho de produção universal da riqueza que, por sua vez, satisfará as necessidades de outros indivíduos (*PhG*, 265).

Nesse âmbito, o trabalho de cada um está entremeado pelo trabalho de todos; de tal modo que, para o indivíduo, “o todo torna-se, como todo, sua obra, pela qual ele se sacrifica e, precisamente através disso, tem-se a si de volta” (*PhG*, 265).

O indivíduo formado pelo trabalho e que goza do direito de um reconhecimento simétrico encontra-se em reciprocidade com os demais, e sua própria vontade se orienta em conformidade com a vontade da comunidade na qual ele está inserido, e “esta unidade do ser para outros ou do fazer-se coisa e do ser para si, esta substância universal fala sua linguagem universal nos costumes e nas leis de um povo [...]” (*PhG*, 266) que, por sua vez, são a expressão da interioridade individual.

De acordo com o que discutimos até aqui, podemos dizer que a passagem da mera independência para a liberdade, mesmo que ainda aqui a liberdade do entendimento, é, portanto, a obra da consciência trabalhadora, que, se não teve imediata e diretamente o seu ser para si reconhecido pelo senhor, foi capaz, no entanto, de criar, mesmo que inconscientemente, as condições para que o espírito comece a estabelecer propriamente o seu reinado no qual o reconhecimento simétrico possa se dar<sup>23</sup>. É bem verdade que o espírito começa a aparecer aqui como estando externo a si naquilo que ele mesmo criou em torno do trabalho e dos produtos do trabalho; mas nele identificamos já, desde o início de sua aparição, o fundamento e o resultado da unidade da autoconsciência e da sua existência como eticidade, ou seja, a de “uma práxis do reconhecer e do tornar-se reconhecido em uma vida institucionalizada” (Pippin apud Vieweg, 2012, p. 230).

#### **1.4 O trabalho no contexto da sociedade civil burguesa nas linhas fundamentais da Filosofia do Direito**

A discussão em torno do trabalho nas *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito* parte, em larga medida, desse cenário da reciprocidade, do reconhecimento

23 E é, em boa medida, isso que Hegel vai discutir a partir da sessão intitulada A EFETIVAÇÃO DA AUTOCONSCIÊNCIA RACIONAL ATRAVÉS DE SI MESMA (Capítulo V-B), quando ele analisa a atividade da autoconsciência diante da objetividade com a qual ela se reencontra. Pode-se dizer que essa discussão se sustenta, em larga medida, na assunção de que a dimensão objetiva, que se contrapõe à subjetividade, não lhe é irreconciliável, uma vez que ela é um produto concreto de uma atividade teórica e prática que pode ser largamente explicada a partir da recorrência ao conceito de trabalho. O conceito de trabalho teria assim uma função importante, no sentido de contribuir para a compreensão do vínculo que uma dimensão teria com a outra. Nessa perspectiva, a objetividade estaria, portanto, em unidade com a dimensão subjetiva, pois ela, por assim dizer, seria a subjetividade mesma trabalhada como saber efetivado na ação e como vontade conhecida pelo pensar na unidade do espírito. Parece-nos ser isso que Hegel quer dizer da razão ativa, quando afirma que a autoconsciência veio a ser coisa na mesma medida em que a coisa se tornou autoconsciente (*PhG*, 263).



simétrico<sup>24</sup> e da formação<sup>25</sup> pelo trabalho que foi delineado na *Fenomenologia do Espírito*. Podemos dizer que o que vai ocorrer na obra escrita por Hegel durante sua vida madura em Berlim, nesse sentido, é, ao mesmo tempo, um reforço das questões mais gerais que aparecem na *Fenomenologia do Espírito* a partir de um tratamento mais preciso, bem como a ampliação dessa discussão (Jarczyk, 1985, p. 26) em uma linguagem mais lapidada e capaz de abranger com maiores nuances as questões de seu tempo. Para o nosso propósito, o que é de interesse na Filosofia do Direito na abordagem sobre o trabalho é o modo como Hegel vem a mobilizar esse conceito na descrição do funcionamento da eticidade no interior de um fenômeno tipicamente moderno: a sociedade civil burguesa (*bürgerliche Gesellschaft*).

De forma geral, isso a que Hegel denomina de sociedade civil burguesa diz respeito, nas palavras de Timothy Luther (2009, p. 165), “[...] ao moderno reconhecimento da liberdade subjetiva, especificamente encontrada no trabalho e na propriedade”. Ainda em relação à caracterização geral da sociedade civil burguesa, Klaus Vieweg (2012, p. 269) comenta que, através dela, “[...] a eticidade entra na esfera da particularidade, no reino da diferença, no nível da separação, na determinação do particular”. Não por acaso, Hegel denomina esse momento da

24 Nesse sentido, as *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito* é uma obra que se constitui sobre o terreno já aplainado pela *Fenomenologia do Espírito*; de modo que toda discussão que ela desenvolve pressupõe a efetividade de instituições estatais, nas quais haja a mínima reciprocidade de reconhecimento e, portanto, a superação da escravidão, pelo menos do ponto de vista ideal (*GPhR*, § 57, Z., 124).

25 Com isso retomamos a discussão desenvolvida no tópico anterior. Isso porque somos uma vez mais remetidos ao caráter formativo do trabalho. Nesse sentido, a formação que capacita o sujeito individual a desenvolver as suas habilidades teóricas e práticas de modo a inserir-se no contexto da sociedade civil burguesa, e mesmo nas instituições estatais por meio do seu trabalho, é já um trabalho de formação do próprio espírito sobre si mesmo, no sentido de tornar-se autoconsciente na singularidade. A formação reaparece aqui para explicitar o processo de libertação do espírito por meio do qual ele suprime a adesão imediata à natureza bruta, ao mesmo tempo em que se reencontra consigo mesmo na natureza transformada. Nesse esforço, o espírito faz com que aquilo que se apresentava como exterior seja preenchido pela “racionalidade” (*Vernünftigkeit*) e pela “forma da universalidade” (*Form der Allgemeinheit*) (*GPhR*, § 187, 344) que lhe são próprias e ele mesmo se autoproduz no trabalho de formação como liberdade realizada através de cada subjetividade singular, que, por seu turno, se universaliza. Hegel aqui expressa-se da seguinte forma: “Apenas dessa forma o espírito é autóctone nesta exterioridade enquanto tal e está consigo mesmo. Assim sua liberdade tem nela um ser aí, e ele, nesta sua determinação para liberdade, torna para si o elemento em si estranho; ele tem a ver apenas com o que tem estampado o seu selo e com o que foi produzido por ele [...]. A formação, em sua determinação absoluta, é, por isso, a libertação e o trabalho de elevada libertação, isto é, o ponto de passagem absoluto para o não mais imediato, natural, mas sim espiritual, assim como para a figura da universalidade elevada à substancialidade infinitamente subjetiva da eticidade. Essa libertação é no sujeito o duro trabalho contra a mera subjetividade do comportamento, contra a imediatez do desejo, também contra a vaidade subjetiva do sentimento e o arbítrio do bel-prazer. Que este trabalho seja duro, constitui uma parte do desfavor que recai sobre ela. É através desse trabalho de formação, porém, que a vontade subjetiva mesma adquire em si a objetividade, na qual ele [o espírito], por sua vez, é por si só digno e capaz de ser a efetividade da ideia” (*GPhR*, § 187, 344-345).

eticidade de Estado do entendimento, Estado externo ou Estado da necessidade (*GPhR*, § 183, 340). É nesse sentido que, situada entre os laços que se efetivam naturalmente no interior da família e da coletividade universal do Estado racional (ou Estado propriamente dito), a sociedade civil burguesa pressupõe uma certa reciprocidade entre os agentes sociais e uma validação social da dignidade do indivíduo, ao mesmo tempo em que se caracteriza pela pulverização das particularidades dos interesses.

Nesse sentido, a sociedade civil burguesa é regida por dois princípios básicos. Um dos princípios é “[...] a pessoa concreta, que é fim para si como particular, como um todo de carências e uma mescla de necessidade natural e arbítrio[...]” (*GPhR*, § 183, 339). Já o outro princípio se constitui como “[...]a pessoa particular enquanto essencialmente em relação a outra particularidade” (*GPhR*, § 183, 339), na medida em que cada uma dessas particularidades satisfaz suas necessidades por meio da outra e por meio da “Forma da universalidade” (*GPhR*, § 183,339) que se constitui como acúmulo geral das riquezas que são apropriadas nas trocas tornadas possíveis pelo trabalho de cada um.

Temos com isso que cada um dos particulares se toma a si como finalidade para si mesmo, ao mesmo tempo em que o seu trabalho é tomado como meio para realização dos propósitos de um outro particular em um “sistema de dependência multilateral” (*GPhR*, § 183, 340). E isso nos remete logo de início para o sistema das carências. O sistema das carências como o primeiro dos três momentos daquilo a que Hegel denomina de sociedade civil burguesa refere-se, sobretudo, a uma existência de caráter econômico<sup>26</sup>.

26 Em sua estrutura interna, a sociedade civil burguesa acaba sendo dividida em três grandes momentos. O primeiro desses momentos é o assim chamado sistema das carências, o qual será tratado de forma mais detida. O segundo deles é a manutenção do direito (*Rechtspflege*). Por fim, o terceiro momento subdivide-se em dois: a polícia e a corporação. O segundo desses momentos diz respeito aos modos como se constituem as instâncias jurídicas que surgem para decidir sobre os litígios entre os sujeitos de direito. Sua atuação visa, sobretudo, estabelecer a proteção da personalidade e da propriedade privada (*GPhR*, § 218, 371). Por conta disso, em um certo sentido, a atividade laboral é tratada aqui de forma indireta, ou seja, não mais da perspectiva dos processos do fazer-se de si obra, mas sim da perspectiva da exterioridade do direito que incide sobre os frutos do trabalho que, por sua vez, são apropriados nas mais diferentes relações que os indivíduos estabelecem entre si. Assim, vemos despontar nesse momento, de forma mais nítida, a dimensão da burocracia do Estado no interior mesmo da sociedade civil, de modo a mediar os interesses em disputa. No que diz respeito à polícia, ela é responsável tanto pela regulação e controle do fluxo e oferta dos frutos do trabalho (mercadorias ou serviços) quanto pelo planejamento e ordenação dos modos como devem ser direcionadas as forças produtivas para atender às demandas coletivas (*GPhR*, §235-§236, 384-385). A corporação, por sua vez, constitui-se como uma forma de organização social e política daqueles que efetivamente produzem e como tal cumpre um papel tipicamente moderno ao se centrar no estamento da indústria (*GPhR*, §251,

O que constitui esse momento é justamente “a mediação das carências e a satisfação do indivíduo através do seu trabalho e do trabalho e satisfação das carências dos demais” (*GPhR*, §188, 346). Nesse contexto, é trazido à tona o modo como os sujeitos particulares buscam objetivar-se a si mesmos imersos na sociedade de mercado. Nessa dimensão, cada sujeito virtualmente considerado é capaz de gerar riqueza a partir do seu trabalho, podendo, em tese, intercambiar parte do que foi produzido por ele com os produtos gerados por outros sujeitos, suprimindo as suas necessidades por alimentos, vestimentas etc. na medida em que supre as necessidades de terceiros.

Enquanto tal, o que Hegel denomina de sistema das carências é o ponto fulcral de interesse da nascente Economia Política que teve, sobretudo nas figuras de Adam Smith e David Ricardo, os seus maiores expoentes (*GPhR*, §189, 346 - 347). É nessa tradição de pensamento que a concepção econômica de Hegel, em boa medida, está embebida desde sua juventude (Lukács, 2018, p. 258 - 261). No entanto, embora, de uma forma geral, esteja de acordo com os elementos básicos da Economia Política e com as formulações dos filósofos ingleses que lhe deram sustentação teórica, Hegel avança em direção a uma proposta que valoriza a liberdade individual (como arbítrio ou liberdade do entendimento) que atravessa a esfera do trabalho, ao mesmo tempo que busca uma justificação racional do Estado que faz convergir os diversos interesses individuais na perspectiva da eticidade.

Nesse contexto, podemos mencionar três pontos que valem a pena aqui considerar, de modo a caracterizar o posicionamento de Hegel a respeito do conceito de trabalho e os seus desdobramentos no contexto da eticidade moderna.

- a) O primeiro deles diz respeito ao que pode estar em jogo com a falta de uma discussão por parte do autor a respeito da relação entre o trabalho e o preço atribuído ao produto do trabalho.
- b) O segundo ponto a ser considerado é a ideia de que a radicalização da liberdade individual do trabalhador pressupõe uma abertura para a totalidade ética das relações sociais.
- c) O terceiro e último ponto diz respeito à divisão social do trabalho e as multiplicações das carências com as implicações a elas vinculadas, bem como a justificação da presença do Estado no interior mesmo da sociedade civil burguesa.

394). A corporação é a sociedade civil indicando suas limitações e se ultrapassando em direção ao Estado.

a) Ora, cumprindo o papel de mediador entre as carências e suas satisfações, ou ainda entre as carências e satisfações de uns pelas carências e satisfações de outros, seria de se esperar que, para Hegel, o trabalho tornar-se-ia aquilo que, em última instância, contribui para conferir o preço dos bens que são intercambiados no mercado. Porém, não é isso que acontece em seu pensamento, por mais atento que Hegel estivesse à discussão da Economia Política de seu tempo. A tese do valor-trabalho que, de diferentes maneiras, é aventada por Adam Smith<sup>27</sup> e defendida por David Ricardo antes de Hegel<sup>28</sup> e depois desenvolvida criticamente por Karl Marx (Herzog, 2016, p. 88) é simplesmente desconsiderada na Filosofia do Direito.

Lisa Herzog (2016) argumenta que a ausência dessa discussão ocorre justamente em favor da defesa hegeliana da liberdade particular do arbítrio que contribui de forma significativa para caracterizar a assim chamada sociedade civil burguesa tal como Hegel a entende. Comparando o pensamento de Hegel com um dos seus mais importantes herdeiros intelectuais, a autora afirma que:

[...] Uma forma na qual a liberdade subjetiva é exercida é a livre escolha do consumo e do investimento. Isto implica que os preços do mercado são resultado da concorrência de duas (ou mais) vontades livres, não limitadas por quaisquer características inerentes dos bens ou serviços ou por qualquer tendência de longo-termo do mercado. [...] Isto marca um forte contraste entre Hegel e Marx: para Marx, os preços do mercado são determinados pela relação dos valores dos bens, que derivam da quantidade de trabalho que eles incorporam - esta é a famosa, ou a infame, teoria do valor-trabalho que forma a base da teoria da exploração. Para Hegel, ao contrário, os preços resultam exclusivamente da vontade livre dos participantes do mercado; não de um “dado” inerente às coisas que poderiam determinar seu valor (Herzog, 2016, p. 88-89).

Poder-se-ia objetar que, ao perder de vista os desdobramentos microeconômicos relacionados à discussão em torno do trabalho, esse conceito

27 “O valor de qualquer mercadoria, portanto, para a pessoa que a possui, e que não pretende usá-la ou consumi-la ela mesma, mas trocá-la por outras mercadorias, é igual à quantidade de trabalho que possibilita a ela adquirir ou demandar. Trabalho, portanto, é a real medida do valor de troca de todas as mercadorias” (Smith, 1981, p. 47).

28 Lisa Herzog chega a mencionar que Hegel teria feito uma leitura descuidada de David Ricardo, deixando de discutir não apenas o conceito do valor-trabalho, mas também de alguns outros conceitos importantes do economista: “Quanto a Ricardo, não há nenhum vestígio de uma discussão detalhada acerca de qualquer dos conteúdos tratados nos *Princípios de Economia Política e Tributação* (1817), cuja leitura é notoriamente árdua: não há, em Hegel, nenhum sinal de sua teoria do valor-trabalho, pouco sobre a acumulação de capital, e nada sobre a teoria da renda da terra e os efeitos de diferentes tipos de tributação, talvez as contribuições mais importantes de Ricardo. O julgamento de Marx, de que Hegel estava à altura das teorias econômicas de seu tempo, tem, portanto, de ser considerado com cautela” (Herzog, 2019, p. 28-29).

perderia parte de sua importância na consideração da sociedade civil burguesa, acarretando prejuízo para uma abordagem estritamente econômica da realidade social. Porém, mais do que não ter se aprofundado na discussão ou tê-la considerado irrelevante, talvez o que conte aqui para Hegel seja outra coisa. Seria talvez possível defender que, para Hegel, o valor-trabalho pode até ser uma das variáveis no tratamento dessa questão, embora não seja a determinante, ou que simplesmente não caberia à filosofia especulativa ocupar-se desses pormenores quantitativos, deixando-os para a ciência moderna da Economia Política etc.<sup>29</sup>.

Seja como for, parece-nos realmente que o destaque dado pelo autor alemão à consideração do espaço da contingencialidade da liberdade de escolha individual é, de fato, reforçado pela não referência explícita dessa abordagem do valor-trabalho. Isso, evidentemente, está longe de uma possível defesa de que, para o filósofo alemão, o mercado moderno não seria movido, em última instância, pelo trabalho. Significa simplesmente que todos os fenômenos da sociedade moderna – incluindo a atividade laborativa e aquilo que ela torna possível – precisam ser considerados sob o prisma da liberdade subjetiva do indivíduo como valor em si mesmo.

Referindo-se ao direito da particularidade ou direito da liberdade subjetiva<sup>30</sup> ainda em sua formulação na sessão da moralidade, Hegel afirma o seguinte:

O direito de particularidade do sujeito encontra-se satisfeito ou, o que é o mesmo, o direito da liberdade subjetiva constitui o ponto de virada ou o ponto central na diferença da antiguidade e dos tempos modernos. Esse direito em sua infinitude foi pronunciado no cristianismo e foi feito princípio geral efetivo de uma nova forma de

29 Poderíamos dizer que isso remete a uma preocupação mais geral do filósofo alemão no sentido de circunscrever aquilo que diz respeito propriamente à filosofia em contraste com a ocupação das ciências particulares. Assim, seria possível afirmar que há aqui pressuposto alguns dos elementos que contribuem para a defesa de que “o conceito de autodeterminação ou de trabalho autodeterminado em Hegel não está limitado a uma questão econômica ou política de acordo com a função e o valor do trabalho, mas, é um conceito que deve ser estabelecido no âmbito de seu programa filosófico” (Berger, 2012, p. 18).

30 Isso acaba se relacionando com uma disposição espiritual que está sedimentada nos mais diferentes elementos da cultura. Mas são sobretudo os princípios básicos da concepção de mundo cristã que dá forma a essa disposição, na medida em que a liberdade do espírito, tal como foi inaugurado por essa religião, efetivou-se em um contexto que passa a valorizar o sujeito e a particularidade de seus interesses como aspecto de grande importância. Nesse sentido, de acordo com David James (2009, p. 62), “o momento da particularidade encontrada na abordagem de Hegel sobre ambos personalidade e conceito de vontade pode igualmente ser relacionado a essa doutrina religiosa, desta vez por interpretá-la enquanto significando que todos os indivíduos não são valorados por Deus simplesmente como uma massa anônima, mas também em virtude de sua individualidade particular, contingente”.

mundo. A essas figuras pertencem mais precisamente o amor, o romântico, a finalidade da eterna bem-aventurança do indivíduo e assim por diante, - em seguida, a moralidade e a conscienciosidade, além das outras formas subsequentes, que, em parte, sobressaem-se como princípio da sociedade civil burguesa e como momentos da constituição política, em parte, porém, ocorre em geral na história, em especial na história da arte, das ciências e da filosofia (*GPhR*, § 124, 233).

Nas *Preleções sobre a Filosofia da História*, Hegel é ainda mais abrangente no que diz respeito ao direito da particularidade subjetiva, associando-a a liberdade do indivíduo que trabalha como vetor que legitima esse princípio que tanto contribui para caracterizar a modernidade.

Uma finalidade para a qual eu deva ser ativo deve, de alguma forma, ser também minha finalidade; eu devo, com isso, ao mesmo tempo, satisfazer minha finalidade, mesmo se a finalidade para a qual eu sou ativo também tenha muitos outros lados que não me digam respeito. Este é o infinito direito do sujeito, que ele mesmo se encontra satisfeito em sua atividade e trabalho. Se os homens devem se interessar por alguma coisa, eles precisam ter a si mesmos envolvidos nela e aí encontrar satisfeito seu próprio sentimento de si [...]. Por isso, nada acontece, nada é realizado sem que os indivíduos, que participam ativamente, também se satisfaçam; eles são homens particulares, quer dizer, eles têm carências específicas, a eles peculiares, inclinações, interesses em geral: [...] isto é, em particular, um momento essencial de nosso tempo, no qual os homens cada vez menos são atraídos para algo pela confiança e autoridade, mas querem [isso sim] dedicar parte de sua atividade a um assunto por meio de seu próprio entendimento, convicção autônoma e opinião (*VPhG I*, 36-37).

De forma geral, podemos dizer que o que está em jogo aqui é que a relação que o indivíduo estabelece com as instituições ético-político-religiosas não é mais de adesão automática e imediata aos valores e normas dessas instituições, como na antiguidade, mas essa relação é, em larga medida, sancionada pelos interesses e necessidades do próprio indivíduo que persegue por si mesmo o que quer e que sabe decidir-se pelos meios a serem empregados para alcançar aquilo que quer. Isso significa dizer que o indivíduo é infinitamente livre em sua individualidade por dois motivos: 1) não apenas encontra a sua própria vontade (*Will*) incorporada no conjunto das instituições que orientam o seu agir em sociedade; 2) mas também tem, nessas instituições, reconhecido o direito de expressar sua personalidade, mesmo no arbítrio (*Willkür*) e na contingência de suas escolhas particulares (Vieweg, 2009).

Nessa perspectiva, cada indivíduo<sup>31</sup> na modernidade tem igualmente a garantia de exercer sua liberdade enquanto pessoa humana frente a outras pessoas humanas; de modo a alcançar seus próprios interesses e finalidades. Ou seja, teoricamente o indivíduo não é limitado a agir enquanto membro de um certo contexto sociocultural com a marca do seu nascimento, que, por sua vez, define o modo como ele deveria atuar e o que ele deveria perseguir no mundo.

Isso, é claro, tem um impacto direto sobre o trabalho no contexto da sociedade moderna, que, por sua vez, retroalimenta essa forma de liberdade. Sendo esse contexto marcado justamente por uma ressignificação do lugar do trabalho<sup>32</sup> no âmbito social, esse direito de particularidade vai incidir nas mais diversas formas de manifestação da atividade laboral. A ampla gama de possibilidades de escolha do indivíduo moderno com relação à atividade profissional que pretende exercer e ao estamento a que pode aderir (*GPhR*, § 206, 358)<sup>33</sup> é um indicativo de que a própria capacidade de trabalhar nesse contexto, apesar da implementação dos mais dramáticos mecanismos de exploração, é considerada como um componente constituinte da liberdade do indivíduo. É nesse sentido que se diz que, para Hegel, em tese, “todo o homem é livre na sociedade civil enquanto possui ‘liberdade do trabalho’” (Silva Filho, 2008, p. 159).

Nesse sentido, muito mais do que contribuir para estabelecer o preço das mercadorias, o trabalho, para Hegel, está relacionado à efetivação da liberdade do sujeito socialmente ativo. Isso ocorre não só porque, por meio do trabalho, o indivíduo encontra justificada a sua propriedade como “esfera exterior da sua

31 Como é sabido, Hegel está preso aos preconceitos de seu tempo e lamentavelmente pressupõe que esse direito é exercido por indivíduos adultos, brancos e do sexo masculino.

32 Para Hegel, a atividade laboral no contexto moderno assume um papel que não é isento de ambiguidade. Mas o fato é que, ao mesmo tempo em que aponta para a alienação e a degradação no interior da complexa divisão laboral e da ampliação colossal da indústria e do comércio, ele não deixa de enfatizar que o trabalho passa a ser valorizado como expressão do indivíduo e de suas potencialidades. E, nesse sentido, Hegel não destoaria muito de uma interpretação contemporânea, como a de Hannah Arendt, por exemplo, que, embora não mencione esse filósofo, afirma que os pensadores modernos invertem muitos dos pressupostos antigos e medievais no que diz respeito à valoração do trabalho. Nas palavras da autora: “A repentina e espetacular afirmação do trabalho, desde a mais baixa e desprezada posição ao nível supremo e à mais apreciada entre as atividades humanas, começou quando Locke descobriu que o trabalho é a fonte de toda propriedade. Continuou quando Adam Smith afirmou que o trabalho era a fonte de toda riqueza e encontrou sua culminância no ‘sistema do trabalho’ de Marx, onde o trabalho tornou-se a fonte de toda produtividade e a expressão da verdadeira humanidade do homem” (Arendt, 1995, p. 113).

33 A questão da escolha da ocupação que o indivíduo pretende desempenhar é um sinal importante de que em uma sociedade há uma boa consolidação em termos legais do reconhecimento mútuo entre sujeitos de direito (James, 2009, p. 63).

liberdade” (*GPhR*, § 41, 102)<sup>34</sup>, mas, sobretudo, porque, ao trabalhar, e não tanto mais limitando-se ao ócio, o sujeito encontra as possibilidades de participação livre nos assuntos públicos (Losurdo, 2019, p. 207), como no caso das corporações, por exemplo. Portanto, do ponto de vista de uma consideração política, o que está em jogo, sobretudo nesse contexto, é que “com uma radical inversão de posições em relação à tradição, a liberdade é aqui concebida como resultado do processo produtivo, não como atributo da separação da necessidade de trabalhar e produzir” (Losurdo, 2019, p. 207).

b) Podemos dizer que Hegel entende que a dimensão do trabalho não permite que o sujeito fique circunscrito ao individualismo puro e simples no que se poderia chamar hoje de uma sociedade das cotoveladas (*Ellenbogengesellschaft*), mas a atividade produtiva exige, em algum nível, reciprocidade nas relações. Sua perspectiva do trabalho pressupõe que operar com algo do ponto de vista laboral é sempre cooperar com alguém. É nesse sentido que Honneth (2008, p. 55) afirma que “[...] a primeira realização integradora da nova forma da economia consiste em transformar o ‘egoísmo subjetivo’ do indivíduo na disposição individual de atuar ‘para a satisfação das necessidades’ de todos os outros” [...].

Essa integração constitui-se, entre outras coisas, através de círculos de atividades, intercâmbio e constituição do patrimônio que são estruturados nas relações entre os sujeitos responsáveis por esferas de geração, manutenção e distribuição das riquezas. A essas esferas, Hegel denomina de estamentos. Cada estamento organiza-se em torno de um conjunto de ocupações interligadas que são desempenhadas pelos indivíduos em um setor da economia e da sociedade, a partir do qual eles se posicionam como seres coletivos. No contexto do estamento, “o universal gerado, mas não conhecido pela atividade coletiva, toma a forma de articulação entre sujeitos que se reconhecem, são solidários entre si e contribuem para a fruição uns dos outros baseados na similitude patrimonial” (Morais, 2017, p. 43). Em sua constituição, os estamentos estão distribuídos em três momentos:

34 Essa concepção tipicamente burguesa tem ancoragem no liberalismo de Locke. Em uma frase que se tornou bastante célebre, Locke (1988, p. 288) afirma que, “embora a terra e todas as criaturas inferiores sejam comuns a todos os homens, ainda assim cada homem tem uma ‘propriedade’ em sua própria ‘pessoa’. Nisso ninguém tem qualquer direito, a não ser ele mesmo. O ‘labor’ de seu corpo e o ‘trabalho’ de suas mãos, nós podemos dizer, são propriamente dele. Portanto, seja o que for que ele remova do estado que a natureza porventura haja proporcionado e nela assim deixado, ele tem misturado seu labor nela e juntou a ela alguma coisa que lhe é próprio, e, portanto, fez dele sua propriedade”.



estamento substancial ou imediato, estamento reflexivo ou formal e estamento universal (*GPhR*, §202, 355).

Os indivíduos que fazem parte do assim chamado estamento substancial ou imediato têm sua subsistência assegurada pelas atividades econômicas que são desenvolvidas no campo. O *ethos* compartilhado desse estamento instaura-se a partir da confiança depositada nos ciclos da natureza e no vínculo que é estabelecido com o solo. Como tal, sua esfera de atuação ocorre, sobretudo, a partir do modelo dos círculos estreitos das relações familiares (*GPhR*, §203, 355).

O estamento reflexivo ou formal, por sua vez, é tipicamente citadino e estrutura-se em torno da industriiosidade (tanto na esfera artesanal quanto na da produção nas fábricas) e do comércio, tendo uma grande importância econômica e social para caracterização da sociedade civil burguesa (*GPhR*, §204, 357). Os indivíduos que deles participam se colocam direta e autonomamente em contato com diversos outros indivíduos, em uma esfera mais ampla de atuação e convivência. Nesse estamento, a dependência direta da natureza foi suprimida e o trabalho do indivíduo depende mais de sua própria formação e habilidades, de tal modo que “o que ele produz e desfruta, ele tem principalmente por causa de si mesmo, de sua própria atividade” (*GPhR*, § 204, 357).

É preciso dizer que a integração entre os indivíduos se dá de forma ainda mais concreta no interior do estamento da industriiosidade que tem nas corporações, como o último momento da sociedade civil burguesa, a possibilidade de restabelecer o equilíbrio entre os interesses particulares entre si e com relação ao bem público (*GPhR*, §189, 346). Isso porque, na medida em que o trabalho não é apenas um motor de geração de riqueza na esfera da sociedade civil burguesa, mas é também aquilo que estabelece as bases para o indivíduo mediar-se a si mesmo na eticidade das instituições sociais e expressar-se como ser político, a corporação aparece como instância que abre passagem para a realização plena do indivíduo no interior do Estado. Como tal, a corporação é associação de indivíduos economicamente ativos que cooperam entre si como uma “segunda família” (*GPhR*, § 252, 394) e que tem como finalidade a defesa dos interesses de um coletivo de trabalhadores que compartilham certos hábitos e habilidades vinculados ao exercício de sua profissão.

Por fim, temos o estamento universal, que é constituído pelos burocratas e funcionários do Estado que já não estão mais ocupados de um trabalho

propriamente produtivo. Os indivíduos desse estamento têm uma visão mais abrangente do todo e são marcados por uma ocupação voltada para a generalidade dos interesses, pautando suas ações, em tese, pelo cuidado com a coisa pública (*GPhR*, §205, 357). Na medida em que busca articular os diversos interesses no interior de um Estado constituído, esse estamento é o responsável pela intersecção entre Estado e sociedade civil.

Por essas características, os estamentos contribuem para os processos de integração dos indivíduos em um todo coletivo, ainda que esse todo seja ele mesmo particularizado. Assim, o estamento acaba por orientar o agir dos indivíduos a partir de certos valores que são inerentes a cada estamento e que se constituem na sua ampla esfera de atuação. “Em suma, os estamentos representarão a consciência universal que emana da atividade econômica da sociedade civil capaz de superar as limitações atomísticas dos interesses e vocalizar seus interesses reais, traduzindo-os para a universalidade estatal” (Morais, 2017, p. 45).

c) Por fim, pode-se dizer que a divisão do trabalho no contexto da modernidade está vinculada ao aumento e à diversificação das carências, seja funcionando retrospectivamente para atender às demandas já existentes de consumo, seja prospectivamente para gerá-las. Não sendo apenas naturais, mas sobretudo artificiais, uma vez que estão atreladas principalmente à “opinião” (*Meinung*) ou “ao arbítrio” (*Willkür*) (*GPhR*, § 194, 350), as carências complexificam-se como resultado da busca dos indivíduos por uma certa diferenciação que paradoxalmente segue uma determinada tendência em voga.

Para satisfazer da forma mais rápida e ampla possível as carências que se multiplicam, Hegel afirma – novamente seguindo Smith (1981), ao mesmo tempo que dá alguns passos adiante – que será exigida do mercado uma divisão do trabalho cada vez maior. Tanto na dimensão do consumo quanto da produção para suprir esse consumo, Hegel vê, embora com certas ressalvas, uma chance positiva em termos de ampliação da formação para liberdade e ampliação das possibilidades de atuação do indivíduo no mundo (*GPhR*, §194, 350). Para ele, a diversificação das carências que são geradas e supridas pelo trabalho é um sinal que aponta para a atividade tipicamente espiritual que suprasuma a imediatez da necessidade natural.

Um ponto importante que se destaca logo de início do lado do trabalho para atender essas carências crescentes é o aprofundamento da formação teórica e prática do trabalhador.

A formação teórica desenvolve-se diante da multiplicidade das determinações e dos objetos que despertam o interesse; não apenas uma multiplicidade de representações e conhecimentos, mas também uma agilidade e ligeireza do representar e do passar de uma representação para outra, do apreender de relações intrincadas e universais etc. – a formação do entendimento em geral, e, com isso, também da linguagem. – A formação prática através do trabalho consiste na carência que se produz a si e no hábito da ocupação em geral, depois na restrição do seu fazer [que se constitui], em parte segundo a natureza do material, em parte, porém, principalmente segundo o arbítrio de outros, e de um hábito de uma atividade objetiva adquirida através deste cultivo assim como de uma habilidade universalmente válida (HEGEL, *GPhR* § 197, 352).

É nesse contexto de multiplicação e diversificação das carências que se estabelece uma profunda divisão do trabalho. Considerada por si mesma, essa divisão torna as tarefas cada vez mais simplificadas, exigindo habilidades mais específicas e articuladas às habilidades de terceiros, à medida em que se poupa tempo e esforço, aumentando a produção e disponibilização de bens (Hegel, 1989b). Mas é justamente a partir daí que Hegel aponta para os riscos que se constituem nesse círculo mediado pelo trabalho, mostrando sua preocupação no que diz respeito aos impactos sociais a ele relacionados.

O autor sinaliza o fato de que a divisão do trabalho e a crescente e diferenciada produção representam riscos permanentes para aqueles profissionais que ainda se mantêm ocupados. Ao exercer tarefas sempre mais parceladas e mecanizadas, o trabalhador da nascente indústria moderna paga um preço muito elevado, que vai desde o seu total embotamento e alienação, até a sua substituição como parte desnecessária do processo produtivo em favor dos aparatos técnicos modernos.

Ao mesmo tempo, essa abstração da habilidade e do meio completam a dependência e a interação dos seres-humanos para a satisfação das demais carências até uma necessidade total. A abstração do produzir faz do trabalho algo ainda mais mecânico, e, com isso, por fim, em condições de dispensar dele o ser-humano e

em seu lugar deixar entrar a máquina (HEGEL, *GPhR*, § 198, 352-353).

Evidentemente que a divisão do trabalho está associada ao espírito moderno e a seu processo de libertação, mas ela também revela o aspecto sombrio dessa multiplicação e diversificação das carências e o lado da contradição entre superabundância de uma pequena minoria de proprietários e a pauperização extrema de extensas camadas sociais que têm, até mesmo, o seu direito ao trabalho negado. Por isso que Hegel entende que:

Esta libertação é formal, na medida em que, na particularidade dos fins, permanece o conteúdo subjacente. A tendência da situação social para a reprodução indeterminada e a especificação das necessidades, meios e satisfações [...] é igualmente um aumento infinito da dependência e da miséria [...] (HEGEL, *GPhR*, § 195, 350-351).

Hegel entende que as imperfeições inerentes à sociedade civil lançam continuamente nas ruas uma multidão de pessoas em situação de indigência, criando, assim, um impasse para essa instância que no seu “excesso de riqueza” (*Obermaße des Reichthums*) acaba mostrando que “não é rica o suficiente” (*GPhR*, § 245, 390) para resolver os problemas gerados em seu interior. Por sua vez, incapazes de suprir suas próprias necessidades, os indivíduos nessa multidão não podem contar com a benevolência da sociedade civil para garantir sua subsistência.

Por um lado, se a sociedade civil agisse em prol dessas pessoas, “[...] assim estaria garantida a subsistência dos necessitados, sem ser mediada pelo trabalho, o que seria contra o princípio da sociedade civil burguesa e do sentimento de autonomia e honra de seus indivíduos [...]” (*GPhR*, § 245, 390). Por outro, se a sociedade civil criasse artificialmente as condições para que esse contingente de mão de obra ociosa pudesse ganhar a vida por meio de seu próprio trabalho, “assim aumentaria o volume de produção” (*GPhR*, § 245, 390) de tal modo que não haveria consumidores suficientes para dar conta de uma oferta ainda maior de bens, prejudicando, assim, a própria dinâmica da sociedade de mercado.

De uma perspectiva hegeliana, não há que se esperar que essas e outras contradições, nas quais a sociedade civil encontra-se enredada, venham a ser resolvidas pela “mão invisível” do mercado. Ao contrário do que defendem os

filósofos liberais apologistas do “fundamentalismo de mercado” (Vieweg, 2012, p. 271), para Hegel, a sociedade civil sequer conseguiria sozinha manter-se autorregulada e em harmonia consigo mesma; de tal modo que ela tenderia a um descontrole generalizado que ameaça a sua própria existência. A racionalidade do Estado precisa intervir já a partir do interior mesmo da sociedade civil para restabelecer a integridade da eticidade que permeia essa esfera, resolvendo ou, pelo menos, mitigando os prejuízos sociais que podem ser causados pelo desdobramento da liberdade subjetiva que se efetiva na sociedade civil, sem, no entanto, neutralizar as potencialidades dessa liberdade<sup>35</sup>.

O Estado hegeliano respeita o ordenamento do mercado capitalista e permite-o atuar em determinados limites, porém, essa esfera [o Estado] deve, ao mesmo tempo, protegê-lo [o mercado] do seu poder imanente de autodestruição. Sua tarefa [a do Estado] consiste em regulá-lo [o mercado], em organizá-lo racionalmente, monitorá-lo e conferir-lhe um regime regulamentado. Ele tem a obrigação de restaurar a “eticidade perdida em seu extremo” e trazer o entendimento à razão. O Estado, porém, em essência, não é determinado pelo princípio do mercado (Vieweg, 2012, p. 271).

Como dissemos anteriormente, a sociedade civil é denominada por Hegel de Estado do entendimento e, como tal, é apenas um momento do Estado racional ou Estado propriamente dito. Este, por sua vez, apresenta-se como a verdade daquele na medida em que é “esta unidade substancial” (*GPhR*, § 258, 399), para o qual converge a efetividade universal da vontade e as particularidades autoconscientes e “[...] opera e age, por isso, de acordo com fins sabidos [...]” (*GPhR*, § 270, 415). Nesse sentido, podemos dizer que o Estado, propriamente dito, existe para fazer convergir as disposições, capacidades e interesses dos seus cidadãos (*citoyen*), que se radicam, em última instância, nas relações que eles, mediados pelo trabalho, estabelecem entre si como agentes privados (*bourgeois*); de tal modo que no interior do Estado a esfera pública da política se deixa atravessar pela dimensão econômica e social, sem, no entanto, ser determinada pelos interesses mercadológicos.

Tendo considerado esses três pontos, podemos dizer que, da perspectiva das *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, o trabalho empreendido por um certo sujeito social seria assim um processo de configuração disso que está aí

35 Aqui vale o que afirma Vieweg (2012, p. 41): “Na situação de direito, a liberdade não deve ser limitada, tampouco sacrificada, mas sim apenas o arbítrio e o natural. Não a sociedade e o Estado, mas sim o injusto e a arbitrariedade limitam o direito”.

imediatamente dado, com a finalidade de satisfazer necessidades humanas à medida em que gera riquezas e contribui para a subsistência e manutenção da vida em sociedade.

Mas, dessa perspectiva, é também possível vincular ao trabalho a capacidade de satisfazer necessidades com implicações políticas que se referem mais propriamente às carências de reconhecimento, ordenamento social, normas jurídicas e de criação de laços de cidadania que são efetivadas no âmbito do Estado. Não sendo agora, tal como não era antes no início de nossas discussões, um fim em si mesmo, o trabalho cumpre a função de abrir e pavimentar o caminho desse auto fim que é o Estado, assim como abriu e pavimentou o caminho do conceito até a ideia no contexto da Lógica; bem como da consciência até a autoconsciência espiritual na *Fenomenologia do Espírito*.

### **1.5 A especificidade da discussão do trabalho nas preleções sobre a estética**

Assumimos no início deste capítulo que o conceito de trabalho na filosofia de Hegel é tratado em suas diferentes nuances e dinâmicas em conformidade com os interesses específicos de suas obras, ao mesmo tempo que mantém o compromisso sistemático com uma perspectiva mais geral perseguida ao longo do desdobramento do pensamento do autor. No caso da abordagem do trabalho sob o prisma de seu significado no contexto da estética, não poderia ser diferente. É possível afirmar que o tratamento estético do trabalho do ponto de vista hegeliano, em alguma medida, acolhe em si e retoma aspectos centrais presentes nas diferentes abordagens que tratamos anteriormente, mas, ao lado disso, esse tratamento exige uma consideração que lhe é própria, já que a atividade artística orientada pela fantasia cumpre uma finalidade que se situa no âmbito do espírito absoluto.

Portanto, com a abordagem estética do trabalho, que a nosso ver tem sua expressão máxima nas *Preleções sobre a Estética*, não estamos, por um lado, “restritos” ao escopo de uma consideração puramente lógica; por outro, já ultrapassamos a esfera do espírito objetivo com a qual nos ocupamos na sessão anterior.

A estrutura teleológica, que é do nosso interesse aqui, já não se restringe à estrutura formal do movimento do conceito, pois esse já se completou com sua

existência enquanto ideia autoconsciente de si que se manifestou no palco da história, ou seja, como espírito. Mas também esse espírito em sua potência negativa já superou o momento da finitude por ele mesmo posto e, como diz Hegel (*VAesth I*, 130), “através disso ele faz-se em seu mais elevado domínio a si mesmo em objeto do seu saber e do seu querer”. Isso significa dizer que o produto resultante da atividade finalística do artista, bem como essa própria atividade, deve se inserir nessa dimensão do espírito absoluto que se manifesta na história como uma unidade viva, ativa e autoconsciente.

Este é o ponto a partir do qual nós temos que começar na filosofia da arte, pois a arte bela não é a ideia lógica, o pensamento absoluto, tal como ele se desenvolve no puro elemento do pensar, tampouco, por outro lado, a ideia natural, mas ele pertence ao domínio do espírito, sem, entretanto, permanecer nos conhecimentos e ações do espírito finito. O reino da bela arte é o reino do espírito absoluto (*HEGEL, VAesth I*, 130).

Neste contexto de abordagem em torno da consideração do espírito absoluto, faz-se necessário determinar, do ponto de vista da estética, a natureza específica do trabalho do artista no que diz respeito à sua finalidade, visto que a obra resultante desse trabalho tem uma finalidade em si mesma. Nesse sentido, a pergunta que se coloca é: a atividade de produção artística estaria enredada nas limitações da teleologia externa ou essa atividade superaria essas limitações? Ou ainda: qual é o estatuto do trabalho artístico, tendo em vista seu aspecto teleológico?

Antes de respondermos a essas perguntas, gostaríamos de apontar, mesmo que de forma bastante resumida, o modo como as *Preleções sobre a Estética* acolhem os elementos centrais da discussão sobre o trabalho de cada uma das obras até aqui considerada por nós, de modo a tornar mais clara a forma como nós consideramos a contribuição específica dessa obra frente às demais.

Em primeiro lugar, podemos dizer que a consideração do trabalho do ponto de vista das *Preleções sobre a Estética* acolhe em seu interior importantes elementos que vemos se desenvolver também no âmbito das *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*. A nossa discussão sobre a liberdade do artista na modernidade, por exemplo, a qual se dá no terceiro capítulo desta tese, exige de nós que estejamos de posse do conceito de liberdade subjetiva expressa no âmbito do direito da particularidade, tal como foi discutida acima, de modo a compreender

de que forma a atividade do artista romântico se diferencia do clássico. Com isso, está pressuposta, é claro, uma compreensão geral do funcionamento da sociedade civil burguesa, que é tratada de forma exaustiva naquela obra como o solo onde ocorrem as relações sociais no contexto da modernidade, mediadas, em última instância, pelo trabalho.

É bem verdade que Hegel em suas *Preleções sobre a Estética* não explora uma importante discussão que aparece delineada, grosso modo, nas *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, qual seja, os problemas relacionados à arte e ao artista inseridos no contexto da sociedade de mercado<sup>36</sup>. De fato, essa discussão, de um ponto de vista estritamente estético, nos ofereceria nuances relacionadas não apenas ao papel do artista, mas também à natureza da arte no interior da sociedade na qual a obra resultante do trabalho artístico toma lugar. Porém, é importante salientar que o filósofo alemão é coerente com sua proposta de considerar a estética desde a esfera do espírito absoluto e busca aprofundar os problemas relacionados a essa esfera mais abrangente.

Para Hegel, o mais importante em termos estéticos é considerar o papel e o lugar da arte diante da filosofia e da religião na satisfação das carências infinitas do ser-humano; ou seja, naquela busca relacionada ao saber de si do espírito, bem como o modo com que isso se desdobra historicamente do ponto de vista do círculo das formas da arte. Evidentemente que o solo histórico, com suas condicionantes socioeconômicas, não deve ser desprezado, mas a sua mobilização em termos filosóficos só faz sentido ser efetuada na medida em que isso possa contribuir para aquela questão mais abrangente.

Em seguida, podemos dizer que, mais do que as *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, as *Preleções sobre a Estética* relacionam-se diretamente com as preocupações que são abrangidas pela *Fenomenologia do Espírito*. Nesta última obra, é possível identificar importantes aspectos da discussão que apontam para atividade laboral e o seu desdobramento na descrição do itinerário do espírito que parte da consciência, passa pela consideração do processo prático de formação social da autoconsciência e de seu desabrochar intersubjetivo, até a sua culminância no saber absoluto e sua expressão na filosofia. Podemos dizer que, pouco antes

36 Hebing (2015) é um dos comentadores de Hegel que busca desenvolver uma problematização da arte no contexto da sociedade de mercado a partir da leitura das *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*. Alguns dos seus contributos serão discutidos por nós nos capítulos posteriores.



deste último estágio do espírito, ou seja, na filosofia, Hegel já situa o trabalho do artista de uma forma relativamente próxima às *Preleções sobre a Estética*.

Assim é o caso, por exemplo, quando Hegel discute a religião da arte a partir da perspectiva da passagem da figura do trabalhador como artesão para o artista. Ali, ele explicita que “o espírito é artista” (*PhG*, 512), o que indica que o artista, ao contrário do artesão que ainda está enredado plenamente no finito, testemunha, a partir de si mesmo, a “unidade consigo mesmo do espírito autoconsciente” (*PhG*, 512) e a unidade do espírito produtor com o resultado de sua própria produção como absoluto, “na medida em que ele é figura e objeto de sua consciência” (*PhG*, 512). Nessa linha de abordagem, Hegel vai nos fornecer importantes elementos que são retomados, de forma ampliada, no âmbito das *Preleções sobre a Estética* na passagem do simbólico para o clássico e de seus desenvolvimentos no romântico.

Precisamos lembrar, no entanto, que, na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel ainda não havia desenvolvido grande parte de suas discussões sobre a arte, como, por exemplo, uma consideração que acolhesse uma maior autonomia entre arte e religião; a tese do fim da arte e suas consequências para a produção artística; os elementos constituintes do trabalho como pano de fundo da representação artística<sup>37</sup>; bem como o próprio trabalho do artista e sua relação com a obra.

Por último, porém o mais importante da perspectiva desta tese: o modo como a Estética dialoga com a Lógica no que diz respeito à questão do trabalho. Podemos dizer que as *Preleções sobre a Estética* exigem, tal como a *Ciência da Lógica*, uma abordagem teleológica do trabalho, na medida em que a obra de arte é efetivada pelo espírito artístico para satisfazer uma falta. É nesse sentido que Hegel, ao se referir ao conteúdo como finalidade a ser realizada na obra por um sujeito no contexto das *Preleções sobre a Estética*, afirma o seguinte:

37 Um deles se refere à dimensão geral das relações propiciadas pelo trabalho como algo que serve como plano de fundo do componente narrativo da ação no contexto daquilo que Hegel denomina de “o concordar do ideal concreto com sua realidade exterior” (*VAesth I*, 327). Nesse sentido, o filósofo alemão explicita o modo como na representação artística a dimensão subjetiva do agente estabelece diferentes relações com o conjunto do ser aí em sua objetividade, mediando-se pelas formas correspondentes de trabalho. Neste tópico, aparecem elementos importantes relacionados ao modo como, para Hegel, a figuração imagética indica, pelo menos em parte, as diferentes relações que, ao longo da história, o espírito estabelece com o meio externo para alcançar no sensível o seu conceito através da apropriação e transformação desse meio externo. Assim, a partir dos conceitos de estado idílico (*idyllischer Zustand*), estado heroico (*Heroenzustande*) e formação universal (*allgemeine Bildung*), é discutido o modo como o ambiente em que a narrativa ocorre já está atravessado pelas transformações promovidas pelo trabalho humano e quais as suas implicações.

Em primeiro lugar, esta é apenas uma carência não satisfeita e como algo deficiente no sujeito que se esforça para se superar e progredir para a satisfação. Nós podemos, nesse sentido, dizer que o conteúdo é primeiro subjetivo, algo apenas interior, diante do qual o objetivo se coloca, de modo que assim redonda na exigência de objetivar este subjetivo. Um tal antagonismo do subjetivo e da objetividade contraposta, assim como o dever de suprassumí-lo, é a determinação geral por excelência que a tudo perpassa. Já nossa vitalidade física e, mais ainda, o mundo de nossas finalidades e interesses espirituais baseiam-se na exigência de realizar, através da objetividade, o que está aí inicialmente apenas subjetiva e interiormente e depois então encontrar-se satisfeito na plenitude deste ser aí. [...]. E, na verdade, não no sentido de que o subjetivo, em geral, apenas prescinde do outro lado, o objetivo, mas no contexto mais determinado de que essa falta é no próprio subjetivo uma deficiência para si e uma negação nele mesmo que ele, por sua vez, se esforça por negar. Em si mesmo, a saber, segundo o seu próprio conceito, o sujeito é a totalidade, não o interior apenas, mas também a realização desse interior na exterioridade e nela mesma (VAesth I, 133).

Esse ponto de partida da abordagem teleológica, porém, parece se desenvolver na estética de modo a ampliar aquela que se dá na abordagem lógica, pelo menos se considerada do ponto de vista do trabalho, que é realizada aqui especificamente pelo artista. Com isso, nas *Preleções sobre a Estética*, Hegel aponta para um tratamento ao mesmo tempo mais abrangente e com características específicas do conceito de trabalho, como ocorre, *mutatis mutandi*, com a discussão da astúcia da razão nas *Preleções sobre Filosofia da História* à diferença da *Ciência da Lógica* (Zebina, 2022, p. 138)<sup>38</sup>.

Dessa maneira, se a abordagem estética hegeliana considera de forma mais geral o trabalho que vincula na idealidade da obra a intenção subjetiva e a sua efetivação, de modo a satisfazer uma carência absoluta, e não finita, então o

38 Em resumo, Zebina (2022, p. 138) argumenta nesses termos: “assim, embora Hegel use o mesmo termo, astúcia da razão, e a mesma ideia de instrumentalização, tanto da natureza quanto das paixões, não podemos aplicar o modelo da Lógica à História e nem dizer que há estrita homologia entre ambas, porque o fim subjetivo da lógica é o conceito que atua sobre a objetividade pressuposta (WdL II, 447) para produzir um objeto, ao passo que o fim da história não é uma obra [Werk] ou produto [Herstellen], mas atividade [Tätigkeit] (VG, 36, RH, 37) de conhecer-se e realizar o saber de si no mundo”. É importante salientar que, no nosso caso, não pretendemos, com essa discussão, apresentar a astúcia da razão de um ponto de vista estético. Queremos apenas utilizar esse exemplo para apontar para a necessidade de ressignificação dos conceitos em função do seu deslocamento para um novo contexto de abordagem. No mais, é preciso lembrar também que, no caso do espírito absoluto, o que conta é a atividade de um artista que produz conhecimento a partir de si mesmo; já no caso da história universal, o que está em jogo é a atividade do herói, cujos resultados ocorrem, em larga medida, alheia a esse mesmo “herói” (VAesth III, 259).

trabalho para produzir a obra, que é fim em si mesma, parece não poder ser considerado meramente da perspectiva da teleologia externa. Ora, do mesmo modo que a astúcia da razão no âmbito da Filosofia da História não pode ser reduzida aos termos da astúcia da razão na Lógica (Zebina, 2022, p. 135), parece também que o trabalho, bem como a especificidade de sua finalidade na estética, precisa ser ampliado para dar conta da manifestação do absoluto no sensível; de modo que a atividade possa honrar a obra dela resultante.

Como, para Hegel (*VAesth I*, 52), “a carência universal da arte, portanto, é a racional em que o ser humano tem de elevar o mundo interno e externo a uma consciência espiritual enquanto um objeto, no qual ele reconhece o seu si mesmo”, então, pode-se dizer também que, assim como não se pode confundir o produto da atividade artística com outros produtos, é legítimo também exigir que não se confunda o tipo de trabalho realizado pelo artista com outras formas de trabalho. É nesse sentido, que Hegel vai dizer da poesia o seguinte:

A obra de arte poética não tem outra coisa em vista a não ser o produzir e a satisfação do belo; aqui finalidade e realização encontram-se imediatamente na obra finalizada em si mesma, assim de modo autônomo, e a atividade artística não é um meio para um resultado a ela externo, mas sim uma finalidade que se une em sua execução imediatamente consigo mesma (HEGEL, *VAesth III*, 265).

Ora, se a arte, de forma geral, e a poesia, de forma específica, têm que ter nelas mesmas a marca da infinitude livre e existir para satisfazer necessidades espirituais absolutas, então o trabalho para sua produção parece ter uma característica *sui generis* devido à finalidade que ele cumpre. O trabalho do artista não pode ser reduzido ao mesmo modelo explicativo que o das outras formas de trabalho com a finitude, uma vez que o artista, ao trabalhar essa finitude, a reconduz intencionalmente para sua conexão com o infinito, sendo que ele mesmo é finitude que está em plena comunhão com a infinitude espiritual que vincula a execução com o finalidade para a qual está voltada. Toda essa discussão tem implicações importantes relacionadas à caracterização do artista como trabalhador e à questão histórica do trabalho de produção da arte.

## 2 FINALIDADE ABSOLUTA E FANTASIA: PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DO TRABALHO DO ARTISTA

### 2.1 Observações Iniciais

No capítulo anterior, apresentamos o conceito hegeliano de trabalho em seus diferentes momentos, de acordo com os interesses das obras consideradas, estabelecendo, por fim, a especificidade desse conceito no âmbito das *Preleções sobre a Estética*. Ao tratar essa especificidade, nosso foco voltou-se para a problemática da consideração teleológica, na medida em que ela aponta para a tarefa que o espírito a si mesmo se impõe na arte, de modo a realizar a sua maior ambição e satisfazer a sua carência última. Nosso propósito agora é explicitar o modo como essa finalidade é efetividade por meio da atividade do artista, e como essa finalidade está atrelada à fantasia. A partir disso, iremos confrontar a atividade do artista em relação à do filósofo e à do artesão, estabelecendo o seu estatuto próprio.

Toda essa discussão exigirá que partamos de uma descrição do esforço do espírito no sentido de autoconhecer-se no produto de sua atividade que se constitui a partir da interioridade singular do artista, com a qual o espírito, em sua universalidade, identifica-se em sua mediação consigo mesmo. Ora, uma vez que o espírito expressa a si mesmo no sensível “a partir do interior da subjetividade artística para fora” (*VAesth I*, 380), então a discussão em torno da natureza do trabalho artístico terá o seu ponto de partida na consideração da subjetividade daquele que cria a obra. Nesse sentido, buscaremos explicitar, desde uma abordagem expressivista, a perspectiva de Hegel a respeito daquilo a que ele denomina de “atividade subjetiva produtora” (*VAesth I*, 362), em seu tratamento que tem como ponto fulcral o modo de operação da fantasia do artista.

Nessa abordagem expressivista, não deixaremos de indicar a contraparte da dimensão subjetiva, qual seja, o resultado da execução na objetividade da exposição e da originalidade, mostrando que o trabalho desenvolvido pelo artista é uma atividade que ocorre como um *continuum* que parte da interioridade da representação (*Vorstellung*) e se expressa na exposição (*Darstellung*). Isso não apenas porque o conteúdo e suas determinações formais que vêm a ser na fantasia

*in abstracto* são os mesmos que o artista apresenta na concretude da obra, mas também porque, para o artista, a elaboração interior na fantasia é acompanhada pela habilidade imanente, técnica e/ou poética, para executar a finalidade a que se propôs<sup>39</sup>.

O processo produtivo, que parte da fantasia e que por ela é orientado juntamente com a estrutura teleológica que lhe diz respeito, faz com que o trabalho do artista assuma um estatuto distinto das demais atividades que se realizam na esfera finita, vinculando-se, por sua vez, ao espírito absoluto. Porém, por outro lado, o trabalho artístico, embora a arte decorra de interesses mais elevados do espírito e realize a sua finalidade de modo a manifestar o absoluto, ela, porém, assim o faz sempre em alguma medida no âmbito sensível, situando-se, portanto, na “[...] região do absoluto na fronteira com o contingente” (Hindrichs, 2018, p. 33).

No trabalho de concepção e execução da obra, o artista precisa partir do núcleo híbrido da subjetividade artística, a fantasia, que torna possível o trabalho com a imediaticidade sensível, mas, ao mesmo tempo, nessa imediaticidade, ele faz manifestar para o espírito a totalidade infinita da ideia, de modo que o espírito se conheça a si mesmo em sua unidade com a finitude sensível. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se estabelece em seu próprio território, por assim dizer, a atividade artística está, em um certo sentido, situada em um meio termo entre a atividade filosófica e a atividade artesanal. Em uma passagem emblemática de sua estética, o filósofo alemão busca situar essa atividade com relação às outras duas da seguinte forma:

Este tipo de produção contém em si, como atividade subjetiva, exatamente as mesmas determinações que nós encontramos objetivamente na obra de arte; ele deve ser atividade objetiva que, porém, ao mesmo tempo, tem em si o momento da sensibilidade e da imediaticidade. Entretanto, ele não é, por um lado, apenas trabalho mecânico, como mera destreza sem consciência no manejo sensível ou atividade formal segundo regras fixas aprendidas; tampouco é, por outro lado, uma produção científica que passa do sensível para representações abstratas e pensamentos ou que opera totalmente no elemento do puro pensar; mas o lado do espiritual e do

39 Hegel expressa isso de diferentes formas. Quando, por exemplo, ele discute o modo como se constitui a inspiração do artista para produzir arte como um dom, ele nos diz que: “E este dom de configuração ele possui não apenas enquanto representação, imaginação e sentimento teóricos, mas também imediatamente enquanto sentimento prático, ou seja, enquanto dom de execução efetiva. Ambos estão conectados no autêntico artista” (VAesth I, 370).

sensível deve estar na produção artística unificado (HEGEL, *VAesth I*, 62).

Tendo isso em vista, ocupamo-nos em comparar a atividade artesanal com a arte, apontando os seus pontos em comum e, uma vez tendo indicado que a arte é artesanato suprassumido, mobilizamos conceitos mais gerais para diferenciar as duas atividades, com base tanto na discussão sobre a fantasia quanto sobre a finalidade absoluta que é posta pela subjetividade produtora. Já no que diz respeito à comparação entre a atividade filosófica com respeito à atividade artística, mostraremos que ambas não se distinguem em termos de conteúdo ou finalidade. A diferença da atividade artística com relação à filosófica vai se verificar sobretudo no modo de lidar com esse conteúdo: o artista assim o faz por meio da fantasia, ao passo que o filósofo por meio do pensamento puro.

Com isso, esperamos satisfazer o propósito de discutir qual é especificamente a natureza do trabalho artístico e como ele se constitui frente aos demais.

## **2.2 Enquadramento geral da estrutura teleológica da atividade artística**

A discussão que desenvolvemos até aqui indicou que o trabalho do artista em sua totalidade não está meramente circunscrito ao espectro da teleologia externa. Do nosso ponto de vista, alguns aspectos relacionados à discussão em torno da intenção subjetiva do artista, do meio (como atividade e instrumento) e da obra como finalidade efetivada ajudam-nos a compreender melhor como esse trabalho está associado à teleologia interna. Cabe a presente seção, portanto, tratar desses três pontos (intenção subjetiva, meio e fim realizado) e analisar mais de perto os seus desdobramentos.

Para apontar para a intenção subjetiva do artista, precisamos remeter a uma discussão sobre as carências mais amplas que movem o próprio espírito. Para Hegel, considerando que “[...] a obra de arte como produto do espírito é feita pelo ser-humano [...]” (*VAesth I*, 50) de modo a elevar os frutos de sua atividade a um patamar superior, é preciso indicar “[...] qual a necessidade do ser humano em produzir obra de arte [...]” (*VAesth I*, p. 50). Ora, essa necessidade inarredável diz respeito ao impulso do espírito que se volta para compreender a si próprio enquanto totalidade e que se dispõe a agir para dar forma objetiva a essa compreensão, por

meio de sua atividade no mundo. Ou seja, essa necessidade está plenamente vinculada ao impulso geral humano de estabelecer e alcançar por si e para si <sup>40</sup> a finalidade de expressar-se e de conhecer-se a si naquilo que se lhe apresentava inicialmente como imediato.

A carência universal e absoluta da qual a arte nasce (segundo seu lado formal) encontra sua origem no fato de que o ser-humano é uma consciência pensante, isto é, que ele faz para si, a partir de si, o que ele é e o que, em geral, é. [...] Essa consciência de si o ser-humano alcança de dois modos: em primeiro lugar, teoricamente, na medida em que, no interior, ele deve trazer à consciência o que se movimenta no seio humano, o que nele mexe e impulsiona e, em geral, visualizar e representar o que o pensamento encontra como essência, bem como fixar e reconhecer somente a partir de si o que nele foi suscitado por meio dele mesmo e do que foi recebido desde fora. Em segundo lugar, o ser humano torna-se para si através da atividade prática, na medida em que ele tem o impulso de produzir-se a si mesmo e igualmente se reconhecer a si mesmo naquilo que a ele é dado imediatamente, que está disponível externamente para ele. Esse objetivo ele realiza através da alteração das coisas externas, nas quais ele imprime o selo de seu interior e nelas reencontra então suas próprias determinações. O ser-humano faz isso para retirar, como sujeito livre, a frágil estranheza do mundo exterior e usufruir na figura das coisas apenas uma realidade externa de si mesmo (HEGEL, *VAesth I*, 50-51).

De uma forma geral, é possível dizer que a necessidade de produzir obras de arte parte do interior de uma intencionalidade espiritual que quer externar-se, transformando as coisas e conferindo um rosto humano ao mundo; de modo que o sujeito possa se sentir em casa na dimensão da realidade objetiva por ele trabalhada. De fato, podemos dizer que, em alguma medida, isso está presente nas diversas atividades humanas, pois, em seu conjunto, elas promovem o reencontro do espírito consigo mesmo, nisso que foi produzido por ele. Porém, esse reencontro ocorre de forma parcial e é como um efeito colateral dessas atividades produtivas, no sentido de que não é exatamente o conhecimento de si que o ser humano está buscando quando ele se propõe a satisfazer as suas carências corriqueiras.

Na arte, por seu turno, o artista busca intencionalmente, como propósito específico de seu trabalho, satisfazer carências mais complexas e elevadas que remetem o agente autoconsciente a si mesmo como sujeito objetivado. Sendo

<sup>40</sup> E aqui temos em mente o duplo sentido do termo alemão *für sich*, cuja tradução para nosso vernáculo (para si ou por si) permite compreender uma ação em que o agente age e sabe por meio de si e tem a si mesmo como fim dessa ação e desse saber.

assim, se fôssemos considerar o artista em sua atividade como estando totalmente inconsciente dos propósitos últimos do espírito absoluto, teríamos razão em tomar o seu trabalho como algo externo e finito, portanto, como identificado com qualquer outra forma de trabalho realizado sobre a imediatez do real. Porém, se partirmos da ideia de que o artista, através da fantasia, está em comunhão com o espírito e que ele mesmo é espírito individualizado que tornou possível a unidade indivisa da dimensão subjetiva e objetiva na arte, então precisamos assumir outra perspectiva.

Nesse sentido, o que podemos chamar de intenção subjetiva que move a atividade de produção da obra de arte precisa ser considerada pelo prisma da fantasia como uma espécie de razão imagética, tal como vamos mostrar de forma mais detida na próxima seção. Por ora, cabe indicar resumidamente que a fantasia do artista, enquanto centro da “atividade subjetiva produtora” (*VAesth I*, p. 362), não só opera em função da finalidade espiritual, como também é a autoconsciência viva e autorrealizadora dessa finalidade. Nesse sentido, ela é a faculdade do artista que contribui para silogizar a subjetividade e a objetividade no ato mesmo de produção da obra, “pois ele [o artista] enquanto sujeito concluiu-se totalmente com o objeto e criou a incorporação artística a partir da vitalidade interna de seu ânimo e fantasia” (*VAesth I*, p. 376).

No que diz respeito aos instrumentos e à própria atividade no contexto do processo de produção artística, não podemos nos eximir de fazer algumas ressalvas importantes antes de apontar para o que nos interessa considerar. Por um lado, é bem verdade que, na produção da obra, a atividade do artista e o instrumento utilizado não se apresentam sempre como se já tivessem superado de forma definitiva a cisão que os situa em lados distintos. Basta, então, dirigir nossos olhares para o escultor no exercício do seu ofício, por exemplo, para podermos constatar que esse trabalhador não apenas faz uso de instrumentos que se colocam de forma independente com relação às suas atividades, mas também que esses instrumentos se apresentam como objetos completamente estranhos aos fins almejados.

Por outro lado, porém, pode-se dizer que, na produção da arte, não faz mais sentido pressupor, como era na abordagem lógica, que o instrumento utilizado pelo artista venha a se elevar acima da sua própria obra. De fato, parece-nos legítimo afirmar que o instrumento só é mais importante e elevado do que a finalidade alcançada, na medida em que o objetivo da atividade é colocado como um bem que



se esgota com seu consumo. Porém, na arte ocorre algo completamente diferente, pois o que nela se alcança como obra é a finalidade racional última do espírito que se faz absoluto em sua realização. Sendo assim, seria absurdo afirmar que o cinzel teria mais importância, valor e significado do que a estátua que o escultor esculpe por meio desse instrumento.

Podemos somar a isso outra observação que parece pertinente no contexto dessa discussão. Essa observação diz respeito à necessidade de considerar o fato de que a cisão entre atividade e instrumento anteriormente mencionada pode aparecer, em alguns casos, como superada, pelo menos em alguma medida. Esse parece ser justamente o caso das artes particulares representativas do romântico, em especial, em seu aspecto performático, ou seja, na vivacidade da execução para um público. Assim acontece, por exemplo, com a atividade do ator, do cantor ou mesmo do poeta, os quais fazem uso de suas vozes e dos seus corpos (gestos, fisionomias, movimentos etc.) para produzir arte. Nesse caso, podemos dizer que a voz e o corpo são, ao mesmo tempo, instrumento e parte intrínseca da própria obra que se faz viva com o atuar do ser-humano em sua inteireza como ser-humano (*VAesth II*, 262).

Já no que diz respeito à finalidade executada, devemos lembrar mais uma vez que, para Hegel, as obras do Espírito Absoluto existem para satisfazer uma carência absoluta e sua finalidade, uma vez alcançada, não se converte em um meio para se alcançar outro fim. A arte é, em última instância, produto do trabalho do espírito que busca conhecer a si mesmo em suas próprias obras. Em outras palavras, a finalidade da arte não está fora dela, mas nela mesma. Por conseguinte, sua finalidade não é a do tipo que permanece enquanto meio que nunca chega propriamente ao fim último, tal como expomos anteriormente a respeito da finalidade parcialmente alcançada no âmbito da teleologia externa.

Contra isso deve-se afirmar que a arte é chamada a revelar a verdade na forma da figuração artística sensível, a expor aquela contraposição reconciliada e, com isso, tem seu fim último em si, nesta exposição e revelação mesmas. Pois outros fins, como instrução, purificação, aperfeiçoamento, aquisição de dinheiro, busca de glória e honra não dizem respeito à obra de arte como tal e não determinam o conceito da mesma (HEGEL, *VAesth I*, 82).

Se anteriormente, portanto, as carências que eram satisfeitas por meio do trabalho eram finitas, agora, as carências humanas que são satisfeitas por meio do trabalho do artista são absolutas. O trabalho artístico, então, situa-se no amplo conjunto das esferas das atividades humanas, mas em um sistema no qual cada círculo mais baixo se lança para além de si mesmo no amplo reino das atividades humanas. Nesse contexto, o trabalho artístico não se inscreve no mesmo patamar que as demais atividades, na esfera finita, “[...] na medida em que em um círculo existem modos mais elevadas do que outros [...]” (*VAesth I*, 131) e a arte, como algo vinculada ao espírito absoluto, situa-se, em termos de conteúdo, na mesma dimensão que a religião e a filosofia. Muito embora, claro, a filosofia tenha prevalência máxima em relação à arte (assim como em relação à religião), como será discutido na seção 2.4, o fato é que a finalidade que a arte torna efetiva é uma finalidade absoluta, como é absoluta a carência que lhe deu ocasião.

Lancemos um olhar geral sobre o conteúdo total de nosso ser aí, assim nós já encontramos em nossa consciência comum a maior diversidade de interesses e suas satisfações. Em primeiro lugar, o amplo sistema das necessidades físicas, para o qual trabalham o grande círculo da indústria em seu vasto funcionamento e conexões, comércio, navegações e as artes técnicas; mais elevado que isso, o mundo do direito, as leis, a vida na família, a particularização nos estamentos, o domínio englobante do Estado; em seguida, a necessidade da religião, que se encontra em si em cada ânimo e obtém sua satisfação na vida eclesial; finalmente, a atividade muitas vezes dividida e entrelaçada na ciência, que em si tudo abarca, na totalidade do conhecimento e reconhecimento. Dentro desse círculo, destaca-se então a atividade na arte, o interesse pela beleza e a satisfação espiritual em suas criações (HEGEL, *VAesth I*, 131).

Ora, nas esferas dos interesses mais elementares do ser-humano, que vai da busca e obtenção de comida até o fazer-se cidadão de um estado particular, o espírito encontra-se dilacerado pela finitude dos fins mediados por suas atividades. A fome e a sede, uma vez satisfeitas, em pouco tempo tornam-se novas carências, e a vida no interior do Estado está limitada a este ou àquele Estado específico (*einzelne Staat*) e sempre se busca uma ampliação dessa participação (*VAesth I*). Dessa forma, abre-se uma lacuna entre a carência e a satisfação dessa carência, na qual os momentos se apresentam novamente como momentos distintos. Assim, esses momentos aparecem como não estando definitivamente conciliados, de modo

que uma finalidade alcançada sempre dá lugar a uma nova carência na busca de uma outra satisfação até o infinito<sup>41</sup>. E é isso que Hegel procura deixar claro, quando diz que “onde, porém, está a finitude, aí irrompe também a oposição e a contradição sempre renovadas e a satisfação não sai do relativo” (*VAesth I*, 137). Nessa dimensão da finitude, portanto, o ser humano não se encontra plenamente consigo mesmo, por isso, o que ele busca é a “[...] região de uma verdade mais elevada, mais substancial, na qual todas as oposições e contradições do finito possam encontrar a sua última solução e a liberdade sua plena satisfação” (*VAesth I*, 137).

Essa verdade mais elevada é alcançada primeiramente no âmbito da arte como expressão do espírito absoluto, como já indicado. E, uma vez tomado como finalidade plenamente realizada no contexto específico da bela arte, o objeto transfigurado pela atividade do artista alcança o seu ponto máximo, ou seja, ele não comporta um além de si. Ele é presença absoluta do verdadeiro infinito que se manifesta na finitude sensível em conexão total com essa finitude.

Esse desdobramento dos interesses infinitos do ser humano, que surge a partir de sua necessidade de produzir arte, está atrelado à própria verdade que é buscada e manifestada na obra de arte, portanto, àquilo que se alcança de forma definitiva no objeto enquanto belo, ou seja, na manifestação do espírito no sensível enquanto ideal. Em sua discussão sobre o belo, o filósofo alemão insiste justamente na defesa de que ele precisa ser considerado nessa sua liberdade. Isso porque, uma vez produzido e tornado obra, a arte assim cumpre a sua destinação última e não se rebaixa a outros fins finitos. Por isso mesmo, o que está em jogo nessa consideração não pode ser abarcado nos limites do mero entendimento, uma vez que ele “[...] permanece sempre no finito, unilateral e não-verdadeiro. O belo, ao contrário, é em si mesmo infinito e livre” (*VAesth I*, 152). A liberdade ou infinitude do belo artístico, em sendo ideia, só poderia ser tomado por Hegel também aqui da perspectiva da razão, tanto em seu caráter teórico quanto prático.

Do ponto de vista teórico da consideração do belo, Hegel defende que o lado subjetivo não pode assumir um caráter passivo diante “[...] das coisas, cuja autonomia é pressuposta” (*VAesth I*, 153), ou seja, na esfera de uma objetividade que repousaria em si mesma, independentemente de um sujeito. Se assim o fosse,

41 Infinito aqui no sentido de mau infinito, claro, ou seja, que permanece sempre como um dever que não se cumpre ou, o que é o mesmo, como uma progressão que nunca se alcança a si mesma, e que se mostra, portanto, como um outro finito.

o conceito ocorreria como algo alheio a essa esfera que, por sua vez, se apresentaria como um além e uma barreira para esse conceito. Assumir tal perspectiva pressupõe aceitar que o sujeito estaria limitado a pôr-se, na melhor das hipóteses, na recepção de um objeto dado e disponível fora dele, que tanto poderia quanto não poderia oferecer-se a sua intuição ou representação.

Nessa recepção, o sujeito não se apresentaria tal como deveria ser, ou seja, como “autodeterminação em seu outro” (*VAesth I*, 149) e, por conseguinte, “com esta liberdade unilateral do objeto é posta imediatamente a apreensão não-livre do sujeito” (*VAesth I*, 153). Assim sendo, não se poderia falar propriamente de belo, pois, para ocorrer propriamente de forma imagética no mundo, “[...] o objeto belo deixa aparecer em sua existência o seu próprio conceito realizado e mostra nele mesmo a unidade e vitalidade subjetivas” (*VAesth I*, 155), ao mesmo tempo em que “ele [sujeito] se torna concreto em si mesmo neste objeto” (*VAesth I*, 155). Mas é justamente essa articulação orgânica entre objetivo e subjetivo que não ocorre nesse caso em tela.

Do ponto de vista prático, inversamente, Hegel afirma que o objeto belo não pode sofrer a violência de um sujeito desejante que o manipula ao seu bel-prazer para satisfação de fins estranhos a esse objeto. Essa tirânica disposição do sujeito “[...] contra o ser e as propriedades da coisa” (*VAesth I*, 153), só poderia verdadeiramente estabelecer-se “[...] na medida em que ele aniquila os objetos ou mesmo os transforma, processa, forma, suprassume suas qualidades ou os deixa atuar uns sobre os outros, água, por exemplo, sobre fogo, fogo sobre ferro, ferro sobre madeira etc.” (*VAesth I*, 153). Ora, isso pressuporia uma relação desigual e violenta que colocaria a dimensão objetiva a serviço dos desejos subjetivos. Dessa vez, portanto, seria o sujeito na sua liberdade unilateral que faria do objeto algo não livre, e o objeto belo perderia a sua própria essência enquanto tal.

Contra isso, Hegel esclarece que a exigência que se coloca diante do objeto belo é a de que o sujeito supere sua disposição em impor “[...] seu fim contra o objeto e considere o mesmo como independente em si, como fim em si mesmo” (*VAesth I*, 155). Com isso, o próprio sujeito ganha, em termos de uma liberdade propriamente racional. Isso porque, enquanto o objeto se torna livre, por não estar mais submetido a fins externos, ocorre que:

Ao mesmo tempo, a relação não-livre do sujeito prático desapareceu, pois ela não mais se diferencia a si em intenções subjetivas etc. e em seu material e meio e na relação finita do mero dever ao permanecer na implementação de intenções subjetivas, mas tem diante de si o conceito e a finalidade plenamente realizados (HEGEL, *VAesth I*, 155).

Podemos dizer, portanto, que a consideração específica da bela obra, uma vez que ela se apresenta como algo acabado diante do público, exige que os dois lados, o subjetivo e o objetivo, sejam considerados plenamente unificados como ideia que aparece no sensível. Assim, o que temos propriamente em termos da exigência livre do belo, do ponto de vista teórico e prático, é uma relação desinteressada, porém ativa, entre a dimensão subjetiva e a dimensão objetiva que estão em jogo no âmbito da estética. Nessa relação, nenhum dos dois lados em questão fica submetido ao outro, mas, na verdade, convergem em uma unidade propriamente livre em que cada lado se conserva em sua totalidade. Ou seja, do ponto de vista do verdadeiro interesse da arte, essa unidade ideal é alcançada, e, portanto, o sujeito se encontrou, no interior de sua própria atividade, plenamente com o objeto.

Essa unidade do subjetivo e do objetivo alcançado na bela arte como finalidade última da atividade artística está relacionada a uma espécie de vitalidade espiritual que tem paralelo com a vitalidade da natureza. Ora, como sabemos, o organismo natural não se constitui como unidade simples, mas como unidade concreta de diferentes determinações articuladas pela sua atividade finalística como vivente. É assim que a “vitalidade da natureza orgânica contém tais diferenças da existência real dos membros assim como da alma neles existindo simplesmente para si e, no entanto, [contendo] igualmente esta diferença como unidade mediada” (*VAesth I*, 161). Da mesma forma, a obra de arte é, pelo menos virtualmente, uma totalidade orgânica em que a alma se diferencia, como conceito simples, do corpo, enquanto objeto existente com múltiplas partes independentes entre si, ao mesmo tempo em que esta alma, em sua atividade, unifica essas partes em um todo complexo. Nesse sentido, a “necessidade da bela arte” assim como “a tarefa da mesma”, como diz Hegel (*VAesth I*, 202), está relacionada com a sua vocação em “expor o fenômeno da vitalidade e especialmente da animação espiritual também externamente em sua liberdade e fazer o exterior adequado a seu conceito”.

Poder-se-ia objetar, porém, que, para se ter atingido esse *nec plus ultra* do objeto trabalhado enquanto obra de arte bela, foi antes necessário que o artista em seu processo produtivo interviesse contra o ser da matéria a ser configurado artisticamente. Ou seja, o artista teria que atuar para transformar as qualidades originais dos objetos, submetendo-os a relações estranhas a esses mesmos objetos, utilizando-os para criar obras de arte. Porém, essa objeção pode ser considerada legítima apenas de um ponto vista unilateral.

De fato, se voltarmos nossa atenção, em especial, ao processo de produção das artes plásticas, poderemos constatar facilmente que esse processo está vinculado à manipulação mecânica, e mesmo química, dos objetos; de modo que eles sejam dobrados tecnicamente aos propósitos do artista. Porém, esses propósitos são puramente estéticos e orientados por uma finalidade espiritual que configuram artisticamente a imediatez natural para uma satisfação, não diretamente na superfície material do objeto, mas em sua idealidade mediada. Portanto, não está em jogo aqui uma relação interessada no sentido de que esses objetos venham a ser submetidos pelo desejo particular (VAesth I, 58), de modo a dispô-los como coisas a serem utilizadas como meios ou objetos imediatamente disponíveis para o consumo.

Além disso, há que se dizer que esse aspecto técnico de manipulação do objeto não se sobressai na totalidade do fazer artístico. O progresso das formas de arte e das artes particulares a elas atreladas vai mostrar que essa prevalência do aspecto técnico da atividade artística vai dando cada vez mais lugar ao gesto predominante poético enquanto atividade criativa. Esse gesto é o voltar-se do espírito sobre si mesmo no interior da fantasia; tal como analisaremos no âmbito da poesia no contexto de discussão do trabalho do artista na modernidade.

### **2.3 Abordagem expressivista da subjetividade produtora e seus desdobramentos**

Podemos dizer que a atividade subjetiva produtora pode ser entendida como algo que remete a uma autoconsciência fantasiadora singularizada que se põe e se expressa por meio de sua atividade em identidade com o espírito em seu sentido mais amplo. Assim, no âmbito da arte, é a fantasia que torna explícita não só a

unidade do subjetivo e do objetivo, mas também é nela que se estabelece o vínculo indissociável entre a finitude do artista em sua subjetividade e a infinitude do espírito no trabalho de produção da arte.

Assim sendo, por um lado, a autorrealização da subjetividade do artista não é a dele apenas, mas da totalidade do sistema de cultura da qual ele faz parte, e que, por sua vez, remete para o próprio espírito como absoluto. Por outro lado, como subjetividade que se desdobra no agir produtivo de seu trabalho, o artista não é um mero meio através do qual o espírito vem agir, mas ele mesmo é espírito mediatizado pela fantasia enquanto singularidade viva e autoconsciente<sup>42</sup> que atua no sensível. Dessa forma, essa subjetividade faz ver, por meio do resultado de sua atividade, essa unidade que se concretiza no objeto artístico como expressão do conteúdo que foi apropriado e transformado pela fantasia.

A constituição ativa da subjetividade produtora, portanto, aponta justamente para o esforço empreendido por parte do espírito no sentido de transformar de forma autoconsciente para si aquilo que existe como algo dado e, inversamente, tornar esse para si em uma exterioridade por meio de suas produções. Isso ocorre de tal modo que, nessa exterioridade, o espírito possa “ao mesmo tempo imprimir o selo de sua própria infinitude e de seu livre retorno sobre si mesmo” (*VAesth I*, p. 204). Nesse contexto, o espírito não pode relacionar-se consigo mesmo no seu outro, a não ser de forma ativa. Como afirma Hegel (*Enz III*, § 378, Z., 12), “o espírito não é um que repousa, mas antes o absolutamente diligente, a pura atividade [...] - não o abstratamente simples, mas em sua simplicidade, ao mesmo tempo, um diferenciar-se-de-si-mesmo [...]”. O espírito nos diferentes momentos desse diferenciar-se é uma só atividade na qual o outro de si apresenta-se como resultado da exteriorização do seu si mesmo.

Na medida em que o espírito é ativo, porém, nisto reside o fato de que ele se exterioriza. Tem-se, por isso, que considerar o espírito não como um *ens* sem processo, tal como ocorreu na metafísica antiga, que separava a interioridade sem processo do espírito de sua exterioridade. É de se considerar o espírito essencialmente em sua concreta efetividade, em sua energia, e de tal modo que as

42 Obviamente que vale para a subjetividade do artista o que vale para a subjetividade em geral. Nas palavras de Pinkard, “ser uma vida aperceptiva – um sujeito – é saber que ela é esta forma de vida exatamente por estar sob o conceito, e ela está sob aquele conceito por submeter-se a si mesma àquele conceito” (Pinkard, 2015, p. 3).

exteriorizações mesmas sejam reconhecidas como determinadas pela sua interioridade (HEGEL, *Enz I*, § 34, Z., 101).

Em resumo, o espírito, na medida em que é essa atividade que se exterioriza, pressupõe um diferenciar-se de si a partir da sua subjetividade para expressar-se a si mesmo nos seus produtos. Mas igualmente ele exige um retorno sobre si diante desses produtos de modo a identificar-se autoconscientemente consigo mesmo na sua exteriorização, na medida em que ele é a atividade e o resultado dessa atividade. Portanto, ele é essa atividade circular sobre si mesmo na medida em que ele se autoproduz e se autoconhece nessa autoprodução.

Por isso que é como efetividade (*Wirklichkeit*) concreta, e, portanto, como energia (*Energie*)<sup>43</sup>, como citado acima, que o espírito em sua atividade deve ser considerado. E como nada no efetivo vem de fora dele e como sua própria exteriorização não permanece alheio a ele (*Enz I*, § 142, 279), então essa efetividade é um operar (*werken*) para produzir (*wirken*) um efeito (*Wirkung*) sobre si que faz de si mesmo obra (*Werk*) que, por sua vez, tem eficácia (*Wirksamkeit*) sobre si em seu exteriorizar.

Desse ponto de vista, o termo “expressivismo” parece-nos o mais adequado para indicar os contornos dados por Hegel ao modo de operação espiritual. Com isso, temos em vista o que Taylor (2005, p. 13) entende por esse termo ao se referir à totalidade da vida e da atividade humana, de uma forma geral, e à produção artística, de forma específica<sup>44</sup>. De acordo com o autor, esse conceito comporta dois

43 Como tal, energia remete a *Energéia* que é um termo generalíssimo que, em linhas gerais, diz respeito à atividade que culmina em uma obra (*Ergon*) em função da qual a atividade se processa (Bellintani, 2019, p. 59). Nesse mesmo sentido, Hegel, ao discutir as concepções de Platão e Aristóteles sobre a ideia como identidade entre o interior e o exterior, usa o termo *Wirklichkeit* como tradução para *Energéia* (*Enz I*, § 142, 281). Nesses termos, faz sentido, do ponto de vista hegeliano, entender que o espírito realiza um trabalho sobre si mesmo e que o produto desse trabalho seja esse mesmo espírito como obra. No esforço de diferenciar o seu método de abordagem do método hegeliano, Marx (2013, p. 129) defende que “meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem”. Aqui Marx parece deturpar deliberadamente o pensamento de Hegel, ao tentar estabelecer que a ideia ou processo de pensamento se manifesta, mas meramente em algo externo. Hegel, no entanto, não defende que o pensamento seja uma potência abstrata que exerceria desde fora um domínio sobre a efetividade. O pensamento e a efetividade não são opostos, mas uma só e mesma atividade (*Enz I*, § 142, Z., 278). Além disso, o pensamento ou ideia a que Hegel se refere não é o que está na cabeça deste ou daquele homem, mas sim o que racionalmente está presente no mundo, regendo-o de forma imanente como aquilo que nele vigora.

44 Ao apontar para o caminho da discussão em torno do expressivismo de Hegel, que remete à herança deixada pela filosofia de Herder, Taylor nos ensina que essa discussão tem nas



compromissos básicos originários que subjazem ao sentido da autorrealização humana no mundo. No primeiro deles, pressupõe-se que “[...] realizar a forma humana envolve uma força interna impondo-se a si mesma na realidade externa [...]” (Taylor, 2005, p. 15). A essa disposição autorrealizadora do sujeito associa-se uma segunda, que é “[...] a noção de que a realização de uma forma clarifica ou determina o que essa forma é [...]” (Taylor, 2005, p. 16), de modo que o sujeito se compreende a si naquilo que ele expressa.

Ainda de acordo com Taylor (2005), esse duplo movimento, que acolhe em parte a tradição aristotélica e em parte a corrente de pensamento que foi inaugurado por Herder, procura oferecer uma resposta aos dualismos, nos quais acabou se enredando a filosofia moderna. Nas palavras deste intérprete,

a teoria expressivista, como um matrimônio do hilemorfismo e da nova visão da expressão, é radicalmente antidualista. E assim era a teoria do sujeito de Hegel. Foi um princípio básico do pensamento de Hegel que o sujeito e todas suas funções, embora espirituais, fossem inescapavelmente incorporadas; e isso em duas dimensões relacionadas: como um ‘animal racional’, isto é, um ser vivo que pensa; e como um ser expressivo, isto é, um ser cujo pensar sempre e necessariamente expressa a si mesmo em um meio (Taylor, 2005, p. 82-83).

Trazendo essa discussão para o âmbito da produção artística, fica indicado logo de início que a filosofia de Hegel não se limita a uma visão que assume que a subjetividade se esgotaria em si mesma em uma dimensão meramente interior, ou mesmo que ela ocuparia por si só uma posição central no tratamento da estética <sup>45</sup>. De fato, se assim o fosse, não se poderia falar de forma legítima em liberdade, tampouco de uma atividade de produção propriamente dita. Falar sobre liberdade em termos hegelianos exige de nós que assumamos que o aspecto subjetivo esteja em plena união com o aspecto objetivo, de forma a não subsistir um além ao lado de um sujeito que se ocuparia apenas de seus próprios conteúdos internos (*VAesth I*,

pretensões de uma revalorização moderna da arte um de seus principais nascedouros. O comentador ressalta que essa questão em torno da arte terá implicações importantes para o comportamento estético subsequente: “Uma vez que a arte foi vista como expressivista neste novo sentido, o artista foi visto como um criador, e um novo ímpeto foi dado ao tema do gênio no século dezoito, um poder para o qual nenhuma fórmula poderia ser dada de antemão, mas que poderia apenas ser revelada em seu desdobramento” (Taylor, 2005, p. 20-21).

45 Quanto à questão da centralidade, Werle nos lembra que “[...] a subjetividade, tomada em sua unilateralidade e abstração, não constitui, na estética de Hegel, uma determinação central, cabe frisar, ‘exclusiva’ para a verdade da obra de arte” (Werle, 2008, p. 176).

134). Do mesmo modo, discutir a noção do produzir (*Hervorbringen* ou *Produzieren*), como o próprio termo indica<sup>46</sup>, implica admitir que haja um ato que conduz, diante da própria consciência daquele que produz e da consciência de um outro, à efetivação de um objeto artisticamente configurado.

Ora, no que diz respeito à subjetividade do artista, devemos dizer que este é um tópico que está inscrito como parte de uma discussão mais ampla em torno da ideia e da manifestação de sua verdade no sensível. Com efeito, é o belo artístico, como sabemos, em última instância, o núcleo de abordagem da filosofia da arte hegeliana. Enquanto tal, essa abordagem estética de Hegel é dedicada tanto ao conceito mais geral do belo, quanto ao modo como ele aparece historicamente na imediatez sensível (*VAesth I*, 362). Mas, nem por isso, essa questão da subjetividade do artista, que tem na fantasia o seu ponto fulcral, deixa de ser de grande interesse para a estética de Hegel<sup>47</sup>, “[...] visto que a obra de arte brota do espírito, é necessário, com isso, uma atividade subjetiva produtora, a partir da qual ela provém e é, como produto da mesma, para outro, para a intuição e sensibilidade do público. Essa atividade é a fantasia do artista” (*VAesth I*, 362).

Werle (2009), em seu artigo intitulado *Subjetividade Artística em Goethe e Hegel*, adverte-nos para o fato de que determinar em que consiste especificamente para Hegel o modo como se constitui a subjetividade do artista é uma tarefa árdua. A dificuldade da tarefa parece ser agravada pelo fato de as *Preleções sobre a Estética* considerarem, por vezes, como Werle indica, a subjetividade do artista como tema de pouca relevância, tal como ocorre em alguns momentos das exposições de Hegel<sup>48</sup>. Ademais, do ponto de vista de Werle, a abordagem de Hegel

46 Tanto no latim quanto no alemão, o termo “produzir” guarda o sentido de conduzir ou trazer para diante. Com isso, é estabelecida uma relação semântica com uma atividade que se constitui como um esforço em que se inaugura uma presença objetiva que se coloca necessariamente frente a um sujeito com o qual dialoga. Isso se coaduna perfeitamente com a necessidade da arte. Lembremos o que Hegel diz: “A primeira, a originária necessidade da arte é que uma representação, um pensamento é produzido (*hervorgebracht*) convenientemente do espírito, produzido (*produziert*) através do ser humano como sua obra e posta a partir dele, assim como são as representações na linguagem, as quais o ser humano comunica e faz compreensíveis para outros” (*VAesth II*, p. 272).

47 Lembremos mais uma vez o que já foi dito em nota na introdução, ou seja, que Hegel em sua estética não se ocupa tanto com a questão do juízo de gosto e temas correlatos, mas, sobretudo, com “[...] a obra de arte como alguma coisa objetiva e a atividade produtiva do artista[...]” (Speight, 2015, p. 111).

48 Aqui Werle aponta para os cadernos de Von der Pfordten referentes às lições de estética ministradas por Hegel em 1826, nos quais se encontra a seguinte fala: “esse lado subjetivo apenas tem de ser mencionado porque não tem interesse para a nossa abordagem, pois existem somente poucas determinações sobre o assunto” (Hegel *apud* Werle, 2009, p. 15). Parece-nos, porém, que o subcapítulo o *Artista*, das *Preleções sobre a Estética*, editada por Hotho, permite-nos

não apresentaria algo de inovador sobre o processo criativo do artista, já que, segundo ele, o filósofo alemão apenas “se limita a articular noções sobre o processo criativo que, desde o século XVIII, são demasiadamente conhecidos” (Werle, 2009, p. 178).

Como forma de superação das dificuldades mencionadas, Werle propõe que seja feita uma análise das considerações de Hegel em torno de Goethe como uma espécie de caso modelo que oferece os contornos particulares para uma consideração mais geral daquilo que consiste a perspectiva hegeliana sobre a natureza da subjetividade do artista.

Há, porém, um modo mais produtivo de interpretar esse subcapítulo [O Artista], caso procuremos localizar tanto o interlocutor implícito de Hegel quanto o modelo de subjetividade disso decorrente. Nos dois casos, percebe-se que Hegel estabelece, mais uma vez em sua estética, um diálogo com Goethe e o toma como referência central (Werle, 2009, p. 178).

Em que pese o fato de essa abordagem ser bastante cuidadosa e de contar com resultados fecundos, não seria incorreto também afirmar que, ao fim e ao cabo, o próprio caso de Goethe, como paradigma de estudo da subjetividade do artista, pode ser entendido, em última instância, como a atualização histórica de uma ideia normatizadora do que, em geral, vem a ser um artista.

Sendo assim, entendemos que se faz necessário insistir na abordagem que parta, digamos, de uma consideração ideal das determinações da subjetividade do artista, levando em consideração a sua atividade interna. Com efeito, tentar descrever a subjetividade do artista voltada para a atividade que lhe é própria – mesmo que fiquemos menos com o seu o quê (a sua natureza) do que com o seu como (seu modo de operação) – pode nos ajudar a compreender o que é estabelecido como estrutura formal daquilo sobre o qual nos debruçamos, mas também aquilo que se configura como desdobramento histórico dessa estrutura.

De acordo com o nosso ponto de vista, essa compreensão do artista em sua subjetividade pode ser construída, em larga medida, a partir daquilo mesmo que Hegel nos oferece no mencionado subcapítulo o *Artista (Der Künstler)*, presente nas *Preleções sobre a Estética*, tal como se encontra na edição de Hotho. Embora não

essa análise da subjetividade do artista, desde que ela não seja limitada a algo idiossincrático, relativo ou particular como o adjetivo subjetivo muitas vezes dá a entender.

se deva desconsiderar os diversos pontos que merecem justificadas objeções, o fato é que é a partir deste subcapítulo que temos indicado os elementos fundamentais que apontam para a subjetividade do artista naquilo que nos limitamos a abordar, ou seja, sua capacidade produtora que tem sua centralidade na fantasia.

Ora, a nosso ver, é justamente em torno dessa centralidade da fantasia no âmbito da subjetividade produtora espiritualizada que devemos situar a nossa discussão.

A propósito da fantasia, podemos afirmar de forma um pouco mais ampla que ela é a fonte espiritual que indica o vínculo que o artista experimenta em seu próprio interior entre a dimensão racional do espírito e o fenômeno sensível. É também a partir dela que o artista é capaz de plasmar na singularidade o modo como o espírito se autodetermina em sua liberdade no seu percurso de autoconhecimento, mesmo que a própria arte deixe de ser a instância privilegiada de acesso às verdades mais profundas. Enquanto tal, a fantasia constitui-se, portanto, como a própria estrutura movente das aptidões do artista em sua tarefa de conferir forma ao conteúdo absoluto, de modo a articular, na unidade individual da obra, a racionalidade que atravessa e preenche a sua própria interioridade.

Dissemos anteriormente que a fantasia para o artista é uma espécie de razão imagética<sup>49</sup>, na medida em que ela confere uma corporalidade sensível singular a um sentido universal. O próprio Hegel vai sempre reforçar a ideia de que a fantasia tem que ver com a razão, mesmo que em um sentido formal. De forma geral, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, ele afirma que

A fantasia é o ponto central, no qual o universal e o ser, o próprio e o ser encontrado, o interno e o externo são fundidos completamente em um [...]. Enquanto atividade dessa unificação, a fantasia é razão, porém apenas razão formal; na medida em que o conteúdo da fantasia como tal é indiferente, a razão como tal igualmente, contudo, determina o conteúdo da verdade (HEGEL, *Enz III*, § 457, 268).

Esse aspecto racional da fantasia vai sempre estar presente nas *Preleções sobre a Estética*, mas, de forma específica, o que vai interessar nessa obra é a fantasia em sua racionalidade como “[...] a faculdade geral para a produção artística[...]” (*VAesth I*, 363). E pelo fato de que, para Hegel (*VAesth I*, 363), “a

49 Aqui transpomos para Hegel as palavras inspiradas em Diderot quando este diz que “o julgamento é a qualidade dominante do filósofo; a imaginação, a qualidade dominante do poeta” (Diderot apud Gilman, 1952, p. 208).

fantasia é criadora”, devemos cuidar para “não confundir a fantasia com a mera imaginação passiva” (*VAesth I*, 363), muito embora esta última pertença à primeira e constitua-se em função dela, já que a fantasia, como o lado ativo ou espontâneo, guarda em si mesma o momento receptivo da imaginação. Nesse sentido, ela apreende a efetividade em seu lado interior e exterior por meio de imagens, mas, ao mesmo tempo, avança para além desse momento ao mediar de modo transformador o racional e o sensível como significado configurado em imagem, mantendo o compromisso com a estrutura essencial da totalidade da ideia.

Abordar a fantasia nesses termos implica assumir que a consideração do processo de criação por parte do artista precisa estar atenta ao todo em suas múltiplas determinações e configurar na obra o conteúdo absoluto, em unidade com a singularidade do objeto exposto artisticamente. Embora o artista não seja convocado a lidar com a racionalidade pura, ou seja, na sua universalidade e na forma discursiva do pensar, como é o caso da filosofia, conforme veremos mais adiante, tal exigência não é pouco significativa. Isso porque, a partir da fantasia, apresenta-se o que há de mais substancial na atividade artística, qual seja, o tomar posse em sua própria interioridade de uma imagem - como figura sensível individual imediatamente intuível ou representável – e de sua significação universal, com vistas a conduzi-la para a conformação com o objeto que lhe é adequado.

Porquanto, a tarefa da fantasia consiste apenas nisso, dar-se a si uma consciência daquela racionalidade interna, não na forma de enunciados e representações universais, mas na figura e na efetividade individual. Assim, o que nele vive e fermenta, o artista deve expor nas formas e fenômenos, cuja imagem e figura ele acolheu em si, na medida em que ele, nesse contexto, sabe geri-los para seus fins, de tal modo que eles também, por sua vez, sejam capazes de acolher em si mesmos o verdadeiro e expressá-lo completamente (HEGEL, *VAesth I*, 365).

Saber lidar com o verdadeiro que foi acolhido em sua própria interioridade e poder conduzi-lo para uma forma sensível de acordo com uma finalidade posta por si é a tarefa espiritual do artista que tem na fantasia o seu ponto de partida. Mas esse processo capitaneado pela fantasia, porém, não pode ser entendido, do ponto de vista hegeliano, de forma monolítica, mas como unidade de diferentes disposições particulares da subjetividade do artista. Enquanto tal, a fantasia no âmbito da estética é uma atividade que se desdobra em três momentos, que vão do

mais interior e formal para uma maior explicitação objetiva. O primeiro desses momentos é o gênio (*Genie*); o segundo, o talento (*Talent*); por fim, o entusiasmo ou inspiração (*Begeisterung*) ocorre como aquilo que fecha esse círculo.

O conceito de gênio, como muitos dos conceitos hegelianos, é bastante polissêmico. Na presente discussão, porém, Hegel usa gênio como um momento da fantasia, muito embora também ele, muitas vezes, o confunda com o todo do movimento daquela, pois é talvez aquilo que melhor a ilustra. Neste contexto específico de discussão, o gênio é tratado por nosso filósofo como o primeiro momento da fantasia e, enquanto tal, assume uma função importante na totalidade do processo de produção artística. Esse primeiro momento é, em larga medida, algo que podemos denominar de formal em seu impulso teleológico. Isso porque o gênio é a forma mesma que organiza e ativa a fantasia orientada por sua intencionalidade, tornando possível a produção artística com vista à exteriorização daquilo que está presente na interioridade subjetiva. Nas palavras do próprio Hegel,

o gênio é a capacidade universal para a verdadeira produção da obra de arte, assim como a energia da formação e do desencadeamento da mesma. Do mesmo modo, porém, essa energia e aptidão são, ao mesmo tempo, exclusivamente subjetivas, pois produzir espiritualmente pode apenas um sujeito autoconsciente que se põe como finalidade um tal produzir (HEGEL, *VAesth I*, 366).

O gênio, por assim dizer, é a fantasia que se encontrou consigo mesma na subjetividade do artista que quer e que sabe fazer uso dela para alcançar a sua finalidade: a criação da obra. Nesse sentido, ao remeter de forma explícita, ainda no âmbito subjetivo, para a estrutura teleológica que acompanha toda atividade artística, o gênio é responsável por colocar em ato aquilo que se encontra nele em potência, digamos assim. Ou seja, cabe ao gênio elaborar para si o que se encontra natural e imediatamente em si, “[...] na medida em que a imagem e a sensibilidade essenciais da obra de arte estão subjetivamente disponíveis no artista como disposição natural e impulso natural [...]” (*VAesth I*, 63) e, enquanto tais, precisam emergir como autoconsciência espiritual que produz no sensível por meio de seu próprio trabalho aquilo que concebe em sua interioridade.

Totalmente vinculado ao gênio está o talento, que é o segundo momento da fantasia. Assim sendo, pode-se dizer que, se o gênio se vincula a uma aptidão mais

formal e abstrata a partir da qual a subjetividade artística se impulsiona em direção ao seu centro de gravidade e dela extrai a força para o ato de criação artística, o talento, por sua vez, diz respeito a aptidão específica que se efetiva na excelência de uma habilidade em um certo campo artístico, como, por exemplo, tocar violino ou cantar. Isso porque, segundo Hegel, a arte “[...] exige agora também para as espécies particulares desta efetivação diferentes aptidões particulares [...]” (*VAesth I*, 367). O talento, nesse sentido, nada mais é do que a disposição subjetiva de aplicar na multiplicidade da atividade da atividade artística, com extrema habilidade em uma matéria específica de uma arte particular, essa capacidade formal do gênio.

Além desses dois momentos, para Hegel, o trabalho do artista é realizado cumprindo um propósito que envolve esforço racional concentrado, o qual é dirigido para a realização da obra. Por isso mesmo, o artista não pode ser tomado como um sujeito possuído pela arbitrariedade fragmentária dos devaneios, arroubos oníricos, vapores de vinho etc. (*VAesth I*, 271). Em sua atividade subjetiva produtora, o verdadeiro artista assume minimamente um compromisso consciente com a totalidade racional do conteúdo objetivo com o qual ele se ocupa; e o seu esforço criativo está indissociavelmente conectado, pelo menos em alguma medida, com essa totalidade que orienta os seus esforços e intenções particulares.

É próprio da fantasia envolver-se e comprometer-se com o conteúdo universal da ideia e de fazê-la aparecer para intuição e representação do público como um produto por ela trabalhado. A esse envolver-se e comprometer-se, Hegel chama de entusiasmo ou inspiração. Em suas palavras, este terceiro momento da fantasia do artista “[...] nada mais é do que tornar-se completamente preenchido pela coisa, estar plenamente presente na coisa e não descansar até a figuração artística estar expressada e em si mesma concluída [...]” (*VAesth I*, 372-373). Com o entusiasmo enquanto o terceiro momento da fantasia, reforça-se a defesa de que a atividade da subjetividade do artista não pode se limitar à consideração do seu lado interior meramente formal.

É nesse sentido que Hegel dirá que a subjetividade produtora, como toda subjetividade viva, esforça-se por encontrar-se consigo mesma externamente na mediação efetivada com o seu outro (*VAesth I*, 133), qual seja, o objeto, que, por sua vez, é o fim que satisfaz a busca empreendida por essa subjetividade. Nesse sentido, o trabalho que o artista precisa empreender, uma vez que este é espírito

singular pulsante, exige o desenvolvimento de uma atividade sobre si mesmo com o fito de externar sua subjetividade e reconhecer-se nessa externalização. Assim, o conteúdo elaborado internamente pela fantasia do artista põe para si o dever de encontrar, por seus próprios meios, uma expressão adequada no seio do sensível.

Isso significa dizer que, na dimensão da fantasia, de fato, a estrutura da objetividade e seu modo de elaboração já devem estar presentes como conceito, mas evidentemente que, em si mesma e considerada separadamente, ela ainda não tem desdobrado as suas determinações particulares a serem explicitadas na existência adequada àquele conceito. A totalização efetiva desse processo, mesmo que ainda em parte formal, fica estabelecida tanto pelo que Hegel, ainda nessa discussão sobre o Artista, denomina de objetividade da exposição quanto pela assim chamada originalidade<sup>50</sup>.

É possível dizer que a obra que se realizou como algo resultante de uma atividade subjetiva do artista e que se coloca diante da intuição ou representação de um público tem que ter assegurada a sua objetividade em dois sentidos: o primeiro deles enquanto objeto que se faz presente no tempo e/ou no espaço (mesmo que idealizados por e para a representação) no modo de uma figura sensível que serve de suporte para o sentido apreendido pelo artista; o segundo, como objetividade da exposição propriamente dita, que supassumiu o primeiro e que nada mais é do que a substância espiritual de um momento histórico e sua concepção de mundo que preenche de sentido a obra<sup>51</sup>. Tal objetividade demanda uma dimensão subjetiva que lhe é conforme.

Uma vez que, em si mesmos, a objetividade existente do real e a subjetividade fechada em si mesma são unilaterais, o autêntico artista precisa, em alguma medida, encontrar em seu trabalho de exposição o equilíbrio dinâmico entre ambos os lados. Como o trabalho que o artista desenvolve, como já mencionado, não se encontra dividido em dois lados distintos, sem relação entre si, mas “[...] ambos os lados, a produção interna e sua realização, caminham sempre, de acordo com o conceito da arte, de mãos dadas” (*VAesth I*, 370), então precisamos assumir

50 Como nossa intenção não é esgotar essa discussão do capítulo *O Artista*, mas apenas indicar alguns pontos de interesse para ampliar a nossa compreensão a respeito da subjetividade do artista e seu modo de expressão, não iremos considerar aqui, de forma direta, a maneira e o estilo.

51 O modo como se dá essa relação no âmbito das formas de arte será explorado no próximo capítulo.



que todo o seu processo precisa ser entendido como um *continuum*. Nesse *continuum* em que consiste a totalidade do processo de produção da obra de arte, o trabalho mesmo ocorre como atividade interna e externa, teórica e prática. Nesse trabalho, a mais profunda interioridade manifesta-se plena e fluidamente na superfície da objetividade exterior sensível que incorpora em si mesma a objetividade da exposição.

Nesta relação, nós podemos, de acordo com o conceito do ideal, constatar, também aqui da parte da externalização subjetiva para a verdadeira objetividade, que do autêntico conteúdo que entusiasma o artista, nada é retido no interior subjetivo, ao contrário, tudo deve ser desdobrado completamente de uma maneira tal que a alma e a substância universais do objeto escolhido apareçam igualmente realçadas enquanto sua figuração individual em si mesma completamente concluída e interpenetradas por aquelas alma e substância em conformidade com o todo da exposição. Isso porque o mais elevado e o mais excelente não é o indizível, mesmo que o artista em si mesmo fosse de uma profundidade maior do que a manifestada na obra, ao contrário, suas obras são o melhor do artista e o verdadeiro; o que ele é, isto ele é, o que, porém, permanece apenas no interior, isto ele não é (HEGEL, *VAesth I*, 375-376).

Essa discussão que remonta ao entusiasmo ajuda-nos a encaminhar diretamente para o conceito de originalidade, segundo o sentido que Hegel costuma dar a esse conceito. Ora, originalidade, tal como Hegel a entende, não deve ser confundida com a defesa arrogante de uma realização de feitos que seriam “[...] peculiares apenas a este sujeito e não viesse à mente de nenhum outro” (*VAesth I*, 381). Em verdade, a originalidade (*Originalität*) é a marca do trabalho do artista na obra de arte que, por sua vez, remete – e aqui mais uma vez Hegel é fiel à etimologia da palavra – àquilo que é originário dessa obra, qual seja, o princípio de unidade entre o subjetivo e o objetivo: em outras palavras, a ideia. Nesse sentido, o artista original é aquele que se deixa atravessar pela infinitude universal do espírito e põe-se em unidade com ele, criando, pelo esforço conjugado de suas habilidades, as condições para conduzir o que lhe atravessa à expressão adequada na finitude da imediatez sensível e validando conclusivamente, assim, o vínculo indissociável entre a dimensão subjetiva e a objetiva na arte.

Por isso mesmo, a originalidade pressupõe do artista que ele “[...] enquanto sujeito, uniu-se totalmente com o objeto e criou a corporificação da arte a partir da

vitalidade interior de seu ânimo e de sua fantasia” (*VAesth I*, 376). O restabelecimento dessa unidade na dimensão da singularidade sensível, portanto, é a satisfação a ser perseguida por meio do trabalho do autêntico artista; e a sua realização plena consiste na originalidade da obra resultante desse trabalho. Ainda, segundo o filósofo alemão, “a originalidade é, pois, idêntica com a verdadeira objetividade e une o subjetivo e a coisidade da exposição de tal maneira que ambos os lados não mantêm mais nada de estranho um diante do outro” (*VAesth I*, 380).

Com essa consideração que parte da fantasia e se conclui com a originalidade, temos uma descrição do modo como o artista se constitui desde a sua subjetividade produtora. A partir do que foi aqui desenvolvido por nós desde uma perspectiva expressivista, foi possível indicar que a realidade posta para si da obra é uma existência que deve, em alguma medida, expressar a interioridade mais íntima do elemento subjetivo da fantasia que lhe deu ensejo. E que, assim, a obra é o resultado de uma atividade espiritual que tem na existência exterior a confirmação da unidade que precisa prevalecer desde o início entre a dimensão subjetiva e a objetiva. Essa subjetividade que se expressa na obra pressupõe sempre uma estrutura teleológica que a organiza enquanto dinâmica que se inicia na própria interioridade viva e autoconsciente do artista.

## **2.4 Caracterização da atividade do artista frente a do artesão e a do filósofo<sup>52</sup>**

### **2.4.1 *Artista versus artesão***

Como sabemos, uma leitura da filosofia de Hegel deve sempre se guardar de assumir posições extremadas, e isso obviamente vale para a discussão específica em torno da relação entre as atividades artística e artesanal. Um extremo em que se pode enredar é considerar o trabalho artístico como uma atividade sem qualquer vínculo com o artesanato. Outro extremo é simplesmente confundir as duas atividades. Ambas as alternativas não podem se coadunar com o pensamento de Hegel. Contra essas duas possibilidades de interpretação, parece-nos que o mais

52 Desenvolvemos essa discussão a partir de uma comparação apenas circunscrita à filosofia e ao artesanato e não estendemos a comparação com outras atividades humanas para evitar que a discussão se torne demasiado longa e enfadonha. De todo modo, o fato é que, para nós, as duas atividades mencionadas acima nos oferecem melhores condições de abordagem devido a suas características próprias e pela relação direta que guardam com a arte.

correto seria mesmo afirmar que a arte precisa carregar consigo algumas das determinações do artesanato, ao mesmo tempo em que o supera e nessa superação revela uma verdade mais elevada.

Se considerarmos o que é posto em tela do ponto de vista da *Fenomenologia do Espírito*, temos que o artesão é a figura da experiência da consciência que marca a transição para o espírito que busca o saber de si na arte (*PhG*). Nessa perspectiva, a culminação na arte dessa transição não apaga aquilo que foi superado, mas o guarda em si mesmo, uma vez que esse momento acumula ganhos que o espírito conquistou para si. Sendo assim, embora o espírito tenha se alçado a um patamar superior na arte, ele opera ainda, na maior parte das artes particulares, com alguns dos procedimentos e materiais com os quais ele operava em sua atividade de artesanato. Por isso, antes de mostrar as diferenças, precisamos considerar três pontos de convergência que podem ser identificados entre as respectivas atividades do artesão e do artista.

O primeiro ponto que podemos mencionar refere-se ao fato mais geral de as atividades do artista e do artesão, se comparadas a outras atividades laborais com a matéria, gozarem de uma certa autonomia no produzir, que é decorrente da formação espiritual, exigida em suas respectivas destrezas. Embora esse primeiro ponto extrapola em alguma medida a proposta de abordagem que adotamos até aqui<sup>53</sup>, entendemos que ela pode lançar uma luz que contribui para a contextualização inicial da proximidade entre essas duas atividades.

Por um lado, as produções artesanal e artística não estão diretamente submetidas aos ritmos das estações, às condições climáticas etc. e esses trabalhadores não precisam confiar, como o camponês o faz, por exemplo, na generosidade da natureza, nem se contentam com o que lhes é dado por ela. Pelo contrário, tendo adquirido suas habilidades por meio da formação espiritual que desenvolveram, transformam mediante sua própria atividade a matéria prima que eles já encontram, em larga medida, desembaraçadas das arestas naturais, para

53 Não é nossa intenção defender, à revelia do próprio Hegel, que é possível situar o artista em um estamento tal como está expressamente situado o artesão. Nosso interesse em trazer parte da discussão que se encontra na *Filosofia do Direito* de Hegel para esse primeiro ponto é apenas utilizar, de modo o mais formal possível, algumas estruturas explicativas que nos ajudem a contextualizar a proximidade entre a atividade produtiva do artista e do artesão, no que se refere à autonomia garantida por suas habilidades.

que elas venham a ganhar a forma que lhes é conferida através das respectivas habilidades (*GPhR*, § 204, 357).

Por outro lado, essa convergência em termos da autonomia no produzir ocorre também na consideração do ponto de vista socioeconômico com implicações históricas importantes. É nesse sentido que Honneth (2008) aponta algumas determinações da consideração de autores pós-hegelianos que acabam por colocar o artesanato mais próximo da arte do que talvez o próprio Hegel o faria. Mas, nesse caso, o fato é que, a nosso ver, isso não chega a distorcer a perspectiva de Hegel e nos ajuda a compreender essa proximidade; pois, de fato, o artesanato envolve um certo “fechamento orgânico” (Honneth, 2008, p. 52) que permite ao artesão encetar sua atividade, mantendo sempre um “autocontrole autônomo” (Honneth, 2008, p. 52) sobre seu processo produtivo.

Assim como na arte, também o artesanato aponta para um arcabouço em que “seu simples caráter, como uma ação individual orientada a fins, exige que ela permaneça no controle mais amplo possível do sujeito executor” (Honneth, 2008, p. 52)<sup>54</sup>. Isso fica mais evidente se considerarmos que, no processo crescente de abstração ou divisão do trabalho que tanto marcou a atividade produtiva no contexto da intensificação da industrialização no capitalismo, como tratado anteriormente, tanto o que restou do artesanato quanto da arte resistem minimamente à tendência à desumanização da produção tornada mecânica, alienante, abstrata e altamente especializada.

O segundo ponto a ser considerado por nós diz respeito à presença do entendimento que, de uma forma ou de outra, se faz necessário no processo de produção tanto da obra de artesanato quanto da obra de arte plástica. Nesse sentido, podemos dizer que, se o trabalho do artista se encontra na esfera da racionalidade da fantasia, na medida em que a dimensão finita e infinita do seu fazer estão reconciliadas na expressão do absoluto, isso não pressupõe que ela exclua de forma sumária o entendimento do processo produtivo. Pelo contrário, o entendimento também se faz presente na atividade produtiva do artista, uma vez que ele envolve a capacidade de estabelecer as determinações constitutivas da realidade considerada e de fixá-las em sua abstração (*Enz I*, 169-170).

54 Honneth (2008, p.49) refere-se aqui a autores como Lichtenstein e Bloch, os quais estariam comprometidos com um ideal normativo utópico que tem como modelo para todas as formas de trabalho a atividade produtiva artesanal que estaria em situação de igualdade com a artística.

O entendimento é indispensável, na verdade, para toda e qualquer atividade humana. E não poderia ser diferente aqui com relação ao trabalho que o artista desenvolve, pois, como nos diz Hegel: “é igualmente válido para cada profissão que ela seja acompanhada pelo entendimento” (*Enz I*, 170). Embora o entendimento, nesse sentido, não seja algo que diga respeito exclusivamente a essas duas atividades, é importante ressaltá-lo para que ele não seja simplesmente negligenciado na discussão da atividade artística. O trabalho de produção exige que o artista também possa lidar com o objeto abstratamente, ou seja, em suas múltiplas determinações internas e externas, e que suas partes e momentos separados sejam também considerados como tais. Assim, em seu trabalho, o artista não só evoca a fantasia, mas, “nesta atuação-um-no-outro do conteúdo racional e da figura real, o artista tem o auxílio, por um lado, da prudência desperta do entendimento, por outro, da profundidade do ânimo e do sentimento vivificante” (*VAesth I*, 365)

Por fim, resta dizer brevemente que a atividade do artesão, assim como boa parte da atividade desenvolvida pelo artista, é trabalho produtivo que envolve a transformação técnica da matéria, com vista a uma finalidade previamente concebida. Referimo-nos aqui à transformação técnica da matéria como um procedimento externo de intervenção manual na natureza que culmina em uma obra que é o fim dessa atividade. Esse trabalho envolve reflexão e ponderação cuidadosas, que é fruto de uma formação voltada aos modos de lidar com a matéria, assim como a capacidade de aplicar as habilidades necessárias para executar o processo de produção, adequando os meios utilizados aos fins a serem alcançados. Tal trabalho exige, portanto, um conjunto de regras operacionais dos elementos constituintes daquilo que culminará na obra, de forma quase tão complexa no artesanato quanto na arte.

Não por acaso, na produção de muitas artes particulares é possível identificar um *modus operandi* que está muito próximo daquele que é aplicado na atividade produtiva do artesanato.

Pois, seja como for, um aspecto importante 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, principalmente na arquitetura e escultura, menos na pintura e música, menos ainda na poesia (HEGEL, *VAesth I*, 46).

Sendo assim, quanto mais a atividade artística faz uso de um trabalho manual que manipula a materialidade exterior para adequá-la aos seus propósitos, mais ela apresenta traços da atividade artesanal. E é nesse sentido que podemos dizer que, pelo menos do ponto de vista dessa externalidade, o artesanato permanece em larga medida ainda presente no modo do fazer artístico; de tal modo que, se consideradas apenas do ponto de vista dessa externalidade, essas duas atividades parecem em alguma medida se confundir, pelo menos em um primeiro momento.

Mas em que consiste especificamente a diferença entre as atividades do artista e do artesão do ponto de vista hegeliano?

Ora devemos dizer que a atividade do artista, ao contrário da atividade do artesão, está voltada para a satisfação de uma carência relacionada ao absoluto, tendo, assim, como dissemos acima, o mesmo conteúdo que o da religião e da filosofia, na medida em que o conteúdo do espírito absoluto é a verdade<sup>55</sup>. Além disso, na atividade artística, essa verdade como beleza é a finalidade que o artista busca de forma autoconsciente como seu propósito e que tem na fantasia o ponto de partida para sua realização. E isso tem implicações importantes para a consideração da arte como um trabalho elevado do espírito em contraposição ao artesanato.

Pois na arte nós não lidamos com nenhum mero mecanismo agradável ou útil, mas sim com a libertação do espírito do conteúdo e da forma da finitude, com a presença e a reconciliação do absoluto no sensível e no aparente, com o desdobramento da verdade que não se esgota como história natural, mas se revela na história mundial, da qual ela mesma constitui o lado mais belo e o melhor salário para o duro trabalho no efetivo e os penosos esforços do conhecimento (HEGEL, *VAesth III*, 573).

É assim que, para Hegel, há uma grande distância entre o artista e o artesão, por mais que existam algumas similitudes entre as atividades desses dois. Pois, se a atividade do artista permite a superação da cisão na qual está enredado “[...] o espírito exclusivamente finito, temporal, contraditório e, por conta disso, efêmero, insatisfeito e não venturoso” (*VAesth I*, 129), a do artesão é ainda e sempre o reflexo dessa cisão. Assim o é porque a atividade deste último se situa em um âmbito de

55 “Através da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, a arte também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, finca pé, segundo o conteúdo, no mesmo solo da religião, no sentido específico do termo, assim como da filosofia” (*VAesth I*, 138).

manifestação naturalizada, interessada, meramente técnica e utilitária do espírito (Speight, 2013, 207).

Recorrer aqui à figura do artesão na *Fenomenologia do Espírito* talvez nos permita indicar isso em seus contornos mais gerais, ao mesmo tempo que de um modo melhor nuançado, antes de prosseguirmos com essa discussão no âmbito das *Preleções sobre a Estética*.

Na *Fenomenologia do Espírito*, o artesanato é tratado por Hegel de forma tão vinculada a algo não muito consciente de si que o artesão é compreendido como aquele que produz a si como objeto, sem que apreenda o próprio conteúdo que lhe atravessa e que lhe pertence neste objeto por ele produzido (*PhG*, 508). Nesse sentido, o filósofo alemão chega a afirmar<sup>56</sup> que a atividade artesanal “é um trabalhar de tipo instintivo, como as abelhas constroem seus alvéolos” ( *PhG*, 508). Da perspectiva fenomenológica, isso ocorre porque o espírito nessa figura encontra-se cindido em momentos que permanecem aqui como irreconciliáveis.

A separação, da qual o espírito trabalhador parte, do ser em si que se tornou na matéria que ele elaborou e do ser para si, que é o lado da autoconsciência trabalhadora, tornou-se nele objetiva em sua obra. [...] O artesão mesmo, o espírito inteiro, ainda não apareceu, mas é ainda a essência interna oculta, que como inteireza, está presente apenas dividido na autoconsciência ativa e em seu objeto produzido (HEGEL, *PhG*, 509).

Desse ponto de vista mais geral, o que está em jogo é que o artesanato permanece sempre preso à cisão entre a atividade meramente técnica de produção e o produto dele resultante, reverberando as dicotomias entre interior e exterior, sujeito e objeto, fim subjetivo e fim realizado etc. Para nós, isso indica, ademais, uma cisão ainda mais profunda que se dá na constituição mesma do próprio espírito que não foi capaz ainda de reconciliar a sua infinitude, enquanto potência autoconsciente universal, com a finitude daquele que produz efetivamente a obra. Na atividade artística, pelo contrário, o espírito superou essas cisões e, a partir da fantasia, reconheceu-se na sua verdadeira infinitude.

Pois, se a atividade artística envolve a unidade do espírito em sua universalidade que se media consigo mesmo a partir da subjetividade individual do

56 Essa visão de Hegel sobre a atividade do artesão em alguns momentos não deixa de ser um tanto pejorativa, mesmo que ele esteja tomando o artesão aqui como uma figura do espírito.

artista com a sua obra, na medida em que ele está em condições de “[...] contemplar a própria individualidade em sua obra como a criação específica própria” (*VAesth III*, 453), o equivalente não acontece com a atividade artesanal. O artesão como figura universal do espírito e a subjetividade do artesão em sua existência finita não alcançam esse momento da unidade em que a finitude trabalhadora toma consciência de si em sua interioridade e manifesta essa autoconsciência espiritual infinita na obra como seu próprio conteúdo. Essa unidade viva autoconsciente que se dá em dois níveis - ou seja, unidade do finito e do infinito no interior do próprio espírito e unidade desse espírito com a sua própria obra - é aqui um privilégio da arte, e não do artesanato, uma vez que “nessa obra cessa o trabalho de tipo instintivo, que, em oposição à autoconsciência, produzia a obra inconsciente [...]” (*PhG*, 511).

Ainda para Hegel,

Nesta unidade consigo mesmo do espírito autoconsciente, na medida em que ele é figura e objeto de sua consciência, depura-se, então, sua mistura com o modo inconsciente da figura natural imediata. Este monstro na figura, na fala e no ato, dissolve-se na figuração espiritual, - em um Exterior que caminhou para dentro de si, - em um interior, que se externaliza a partir de si e em si; em um pensamento que gera a si e que acolhe sua figura de acordo consigo e é claro ser aí. O espírito é artista (HEGEL, *PhG*, 512).

Esse monstro a que se refere Hegel aqui na *Fenomenologia do Espírito*, mas também nas discussões sobre o simbólico nas *Preleções sobre a Estética*, é essa indeterminação no produzir que em tudo indica o ocultar-se do propriamente humano (Speight, 2013, p. 210). Ele é a esfinge que esconde em sua aparência a sua verdadeira essência e que na forma encobre o seu conteúdo. Ele é um mistério simples e pueril, mas que custa a ser revelado. Essa esfinge erige-se exteriormente como estridente pergunta que alcança a todos aqueles que veem e ouvem, mas que só pode ser respondida ao ser atravessada pela interioridade subjetiva singular, que é a que está em condições de mostrar que o espírito infinito que se reconciliou no finito é o produto e o produtor de si mesmo.

E é essa resposta que vem da subjetividade produtora do artista que dissolve o monstro e resgata nele o absoluto do espírito. Segundo as palavras de Speight: “o artesão que se torna artista, o pensador que pode reconhecer na esfinge o ‘símbolo



do simbólico mesmo' é, na rica iconografia de Hegel da emergência da arte, o personagem Édipo" (Speight, 2013, p. 210). Por ser o personagem humano que, ao decifrar o enigma da esfinge, encontra-se a si mesmo em sua humanidade, Édipo marca a transição do artesanato para a arte - o que representaria nas *Preleções sobre a Estética* a passagem da forma simbólica para a clássica.

Do ponto de vista das *Preleções sobre a Estética*, a afirmação de que há elementos do artesanato na arte deve ser dita com ressalvas e a consideração dos pontos em comum entre ambas não podem ser ampliados além de seus limites. De fato, eles dizem respeito, sobretudo, ao uso do entendimento e ao trabalho técnico de manipulação executado, tanto pelo artista quanto pelo artesão que estão justamente mais próximos: 1) nos inícios das formas de arte, nas quais as determinações artísticas ainda não se desenvolveram plenamente e o artista não é ainda suficientemente livre ou 2) naquelas artes particulares que se ocupam mais com a matéria pesada e com a incomensurabilidade da forma.

No primeiro caso, porque os ecos do trabalho do artesão se sobrepõem, sobretudo, ali onde o artista ainda não soube articular a sua própria linguagem. Isso ocorre do ponto de vista hegeliano justamente no contexto da produção daqueles povos em que o espírito não se encontrou consigo mesmo na individualidade subjetiva do artista. No segundo, porque o entendimento se faz valer de forma mais constitutiva para a estruturação dos procedimentos técnicos, obediência às leis que regulam a materialidade e para o estabelecimento dos modos como se organizam a conformidade a fins da própria obra, como é o caso, sobretudo, da arquitetura, como apontado acima.

Com isso, fica claro que o elemento da atividade artesanal que permanece ainda presente na arte é um aspecto meramente exterior, como é o caso da abordagem técnica do objeto trabalhado. E o próprio desdobramento histórico da arte mostra, de forma cada vez mais abrangente, que mesmo esse aspecto acaba sendo, em larga medida, superado. E assim o é porque, desde o início, o trabalho que o artista precisa empreender consiste não apenas na ativação de uma habilidade técnica de manipulação do exterior, mas, como espírito pulsante autoconsciente, ele desenvolve, sobretudo, a partir da fantasia uma atividade criativa sobre si mesmo, com a finalidade de expressar sua subjetividade ativa e reconhecer-se nessa expressão como espírito.

Nas *Preleções sobre a Estética*, Hegel retoma essa discussão, afirmando que são os gregos que realizaram esse feito e superaram o modo praticamente artesanal de fazer arte dos egípcios, inaugurando, assim, o fazer artístico autêntico<sup>57</sup>. Podemos dizer que o período clássico é marcado não só por um equilíbrio entre forma e conteúdo, finitude e infinitude do espírito, mas também por um equilíbrio entre o lado propriamente poético da atividade e o seu lado técnico, que não mais se sobressai com relação ao primeiro como era no simbólico, mas se deixa agora guiar pela criatividade e espontaneidade da fantasia do artista. Desse ponto de vista, para o filósofo alemão, em tudo os gregos se contrapõem aos povos do antigo Egito, como o artista se contrapõe ao artesão.

[...] No Egito, como se constata a partir de Heródoto (II, 167), os artistas gozavam apenas de pouca atenção e com seus filhos deviam ficar abaixo de todos os outros cidadãos que não exerciam o ofício artístico. Além disso, a arte aqui não é manejada por um impulso livre, mas, no domínio das castas, o filho seguia o pai não apenas geralmente em respeito ao seu estamento, mas também na forma da prática de seu ofício e de sua arte, e um punha o pé na pegada do outro, de tal modo que, como Winckelmann expressou-se (Vol. III, 2. Livro, Cap. 1, p. 74), “ninguém pareceu ter deixado a marca de seus pés”. Consequentemente, a arte manteve-se nesta firme limitação do espírito, com a qual está afastada a agilidade do gênio livre, artístico, que não é o impulso da honra e recompensa externas, mas o impulso elevado de ser artista, ou seja, não trabalhar como artesão de forma mecânica, abstrata e geral de acordo com formas e regras prontas disponíveis, mas sim contemplar a própria individualidade em sua obra como a criação específica própria (HEGEL, *VAesth II*, 453).

Nesse momento em que a individualidade expressa a si na atividade e na obra dela resultante, temos, ao mesmo tempo, a culminância da transição de uma atividade que era orientada exclusivamente pelo entendimento e pela técnica para uma que é orientada, sobretudo, pela racionalidade da fantasia e sua criatividade. No artesanato, o entendimento e a técnica tornam-se a tônica da atividade produtiva e são eles que comandam todo o processo. Mesmo as produções de caráter artesanal que já apontam para o artístico na primeira forma de arte, como “os cristais das pirâmides e obeliscos” (*VAesth II*, 508), por exemplo, estão presas à rigidez, às relações simples, às formas superficiais e à linearidade do entendimento que se afastam do espírito humano, não apenas em seu contorno externo, mas também em

<sup>57</sup> Obviamente que as consequências que daí podem ser extraídas podem tornar essas afirmações difíceis de serem acolhidas nos dias de hoje.

sua interioridade. “A primeira figura, porque ela é o imediato, é ela o abstrato do entendimento, e a obra não está ainda preenchida nela mesma de espírito” (*VAesth II*, 508).

Por isso mesmo, o processo de produção artesanal é dominado pela experiência do dilaceramento. A infinitude, que é conhecida aqui, é a má infinitude que se expressa, por um lado, como repetição de procedimentos de acordo com regras previamente estabelecidas e, por outro, como incapacidade de escapar dos limites da finalidade externa.

Como já estamos discutindo desde o início deste capítulo, a fantasia em seu processo criativo, pelo contrário, opera para reconciliar as contradições e elevá-las à verdade enquanto obra consciente de si; na medida em que, a partir dela, o artista, como espírito criador reconciliado consigo mesmo, realiza a finalidade de configurar no sensível a unidade com a ideia infinita. Sendo assim, se a atividade artística propriamente dita, de algum modo, faz uso do entendimento e da técnica no processo de produção da obra, como anteriormente mencionado, ela não permanece limitada a eles, mas avança para a esfera do propriamente espiritual, pois a atividade artística não se satisfaz em meio à divisão, mas busca sempre a unidade, inclusive daquele que produz e de sua própria obra.

Isso não significa que a atividade artística não possa vir a recair uma vez mais no artesanal. Em verdade, esse é um risco que ela sempre corre. Embora isso seja exceção, e não a regra, o fato é que, assim como a atividade artística progride, tornando-se cada vez mais distante da atividade artesanal, ela pode também regredir de forma a “rebaixar-se” e tornar-se cada vez mais parecida com essa atividade. Para Hegel, isso tem, obviamente, repercussões muito desfavoráveis para a atividade artística, na medida em que pressupõe a perda da força criativa, da individualidade, da vivacidade espiritual, da inspiração e da originalidade inerente a essa atividade.

Há dois exemplos colhidos da leitura das *Preleções sobre a Estética* que ilustram bem essa possibilidade. O primeiro é trazido por Hegel a partir da consideração do maneirismo, “na medida em que então, porém, um modo específico de concepção e exposição generaliza um retorno sempre renovado ao habitual” (*VAesth I*, 378), de tal modo que o artista se afasta de sua capacidade criadora e, nesse contexto, “[...] a arte rebaixa-se em uma mera destreza manual e em um ofício

de artesão[...]” (*VAesth I*, 378). O segundo exemplo aplica-se à arte bizantina em seu processo de degeneração, no que Hegel entende que “[...] a arte da pintura e do mosaico rebaixaram-se frequentemente ao artesanato e tornou-se sem vida e sem espírito [...], mesmo se o artesão, como o trabalhador de vasos antigos, tenha tido diante de si modelos formidáveis” (*VAesth III*, 110).

Mas é importante salientar que recair, regredir e rebaixar-se só é possível para aquela atividade que antes superou a outra, na qual se corre o risco de recaída, regressão e rebaixamento. Isso só reforça novamente a defesa hegeliana de que há uma superioridade do trabalho artístico diante do artesanato.

Com essas questões aqui discutidas, podemos ver que a arte é um desdobramento do artesanato e, como tal, em sua constituição, ela o superou, e essa superação é marcada, em regra, por um afastamento gradual em relação a ele. Afastamento esse que reflete aquilo que já havíamos dito sobre a finalidade absoluta da produção artística como atividade poética e do modo como a fantasia como componente essencial dessa atividade opera subjetivamente para realização dessa finalidade.

#### 2.4.2 *Artista versus filósofo*

Resta-nos agora discutir o modo como se constitui a atividade do artista em comparação com a do filósofo. Quanto a isso, a primeira coisa a se dizer é: do ponto de vista hegeliano, de forma geral, o que vale para a atividade artística vale também para a atividade filosófica, ou seja, ambas as atividades se constituem propriamente como trabalho. Por mais teórica que a atividade filosófica seja, ela não se efetiva no imobilismo da “assimilação imediata, natural e inconsciente” (Luciano, 2019, p. 118). Pelo contrário, para Hegel, “o pensamento verdadeiro e a intuição científica há de se obter apenas no trabalho do conceito” (*PhG*, 65). E essa afirmação não é uma mera metáfora abstrata. A filosofia exige um esforço disciplinado com a finalidade de produzir uma obra intelectualmente elaborada que traduz a estrutura movente da totalidade efetiva apreendida em conceitos.

Em um sentido prático, Losurdo vai dizer que, para Hegel,

A atividade intelectual não é mais subsumida na categoria de *otium*, mas na categoria de trabalho: na verdade, fala-se em “trabalho intelectual” (V. Rph., III, p. 256), ou de “produção intelectual”, ou seja, “espiritual” (Rph., § 68 AL; V. Rph., II, p. 281), e o intelectual, o escritor, o filósofo, se tornou agora um “produtor espiritual” (Rph., § 69 A) e até um “indivíduo que produz” (Rph., § 68 A) (Losurdo, 2019, p. 215).

Nossa intenção, porém, como já dito, não é abordar a questão do trabalho em um contexto circunscrito aos aspectos socioeconômicos. O que domina a nossa preocupação agora é algo bastante pontual. Ou seja, estabelecer uma distinção fundamental entre o modo como se constitui a atividade do artista e a do filósofo, na medida em que essas atividades dizem respeito à esfera do espírito absoluto.

Nesse sentido, podemos dizer, logo de início, que o fato de a arte ter como finalidade o conhecimento do absoluto não pode justificar a exigência de que, para alcançá-lo, o seu trabalho opere nos mesmos termos que o da filosofia. O ponto de chegada, de fato, é o mesmo<sup>58</sup>, mas os pontos de partida e os caminhos são distintos. Vimos acima também que o artista se ocupa, simultaneamente, com a sensibilidade e com o elemento espiritual no processo de produção de sua obra. Nesse sentido, reunir esses dois lados por meio da fantasia para apresentar sua unidade imagetivamente à intuição ou representação de um público é um aspecto importante que determina o modo como se opera o trabalho do artista. E é principalmente a partir disso que se pode diferenciar essa atividade da atividade realizada pelo filósofo. Mas é também por estar encerrada nesse contexto limitado da sensibilidade que essa atividade precisa ser superada pela filosofia.

A fantasia como núcleo da atividade subjetiva produtora do artista é a fonte a partir da qual ele cria uma imagem que unifica a sensibilidade e a racionalidade espiritual em uma totalidade harmônica e vivaz. Por conta disso, embora a arte deva manter em muitos momentos o seu vínculo com o trabalho duro com a matéria, ela não pode ser confundida, como vimos, com os demais trabalhos mecânicos no seio da finitude. Ora, o trabalho realizado pelo artista tem pretensões absolutas. Mas, por seu turno, a racionalidade que faz da arte expressão viva dessas pretensões

<sup>58</sup> Como sabemos, para Hegel, a arte converge com a religião no contexto da Grécia antiga. Não por acaso, na *Fenomenologia do Espírito* (Hegel, 1989a), o autor denomina esse período de religião da arte. No contexto de uma religião revelada como é o caso do Cristianismo, essa separação entre arte e religião torna-se nítida. Uma das marcas da religião cristã, e que a diferencia da grega, é que a dimensão da intuição da expressão externa começa a perder força, e a relação com o divino se volta especificamente à sua apreensão na representação e nos sentimentos interiorizados (VGPh I, 24).

também não pode operar com o pensamento puro. Como ela precisa passar pelo elemento imagético transfigurado pela atividade da fantasia, ela é intrinsecamente uma combinação de duas dimensões que só aparentemente podem aparecer desunidas. De fato, quanto a essa atividade da fantasia, Hegel diz que

Ela é o racional que, como espírito, apenas é na medida em que se impulsiona ativamente para a consciência, entretanto, o que ela traz em si coloca-se diante de si, primeiramente na forma sensível. Essa atividade tem, portanto, figura espiritual, que ela, porém, configurou sensivelmente, pois ela pode tornar-se a si mesma consciente apenas nesta forma sensível mesma (HEGEL, *VAesth I*, 62).

Esse imbricamento do lado espiritual com o lado sensível implica dizer que tanto o lado da autoconsciência racional está necessariamente presente na sensibilidade exteriorizada, quanto o lado sensível é imanente à subjetividade produtora do artista. Isso novamente é uma implicação importante derivada da natureza da bela arte, pois “[...] o sensível está espiritualizado na arte, assim como o espiritual aparece nela como sensibilizado” (*VAesth I*, 61). E como a dimensão objetiva da obra reflete a dimensão subjetiva do espírito artístico, e vice-versa, há de se esperar que haja uma presença natural importante na gênese e constituição da fantasia.

Esse lado natural que se encontra na fantasia, portanto, amplia as diferenças entre a atividade do artista daquela atividade desenvolvida pelo cientista/filósofo.

Disso decorre imediatamente que a fantasia, por um lado, tem por base evidentemente um dom natural, um talento em geral, pois seu produzir exige o sensível. Fala-se até mesmo de talentos científicos, mas as ciências pressupõem apenas a capacidade geral para o pensar que, ao invés de comportar-se também de modo natural como a fantasia, abstrai justamente de toda atividade natural, e assim pode-se dizer com mais precisão que não há um talento científico específico no sentido de um mero dom natural (HEGEL, *VAesth I*, 63).

De forma geral, o fato é que a atividade artística que é, em última instância, desenvolvida à luz de finalidades espirituais, precisa lidar sempre, em alguma medida, com a dimensão natural, de modo a recuperar o lado espiritual em meio a essa dimensão. Nesse sentido, o que é produzido espiritualmente a partir da subjetividade do artista não se manifesta sem a concorrência do sensível, que é por

ele negada, na medida em que o espírito suprassume, em um certo sentido, a imediatez da existência exterior. É evidente, portanto, que, para Hegel, o artista não produz a obra de arte sem contato com o seu outro no trato com a existência externa natural.

A vinculação da dimensão natural à dimensão espiritual da objetividade da obra e da subjetividade que a produz culmina em alguns resultados que cabem aqui serem discutidos, pois eles muito bem contribuem para descrever o modo como Hegel considera a atividade filosófica e sua diferença com relação à atividade artística.

O primeiro deles diz respeito a um certo “déficit”, digamos assim, do trabalho artístico, o qual, por mais que seja livre e infinito, está sempre enredado na dimensão imediata. O artista, com efeito, em seu trabalho, resgata o espírito mergulhado na natureza e o faz emergir como autoconsciência; porém, nessa emersão, o espírito não se apresenta despido da roupagem do sensível. Em outras palavras, embora seja livre, essa liberdade da subjetividade produtora do artista ancora-se, em alguma medida, na natureza para expressar-se, e ela mesma tem em si esse elemento natural, diferentemente da liberdade no âmbito da atividade filosófica, que se articula puramente na linguagem do espírito.

No que diz respeito especificamente ao gênio e ao talento, essas disposições naturais da fantasia, que se expressam como uma facilidade inata para operar tanto com o conteúdo e a forma quanto com a matéria, vinculam o próprio exercício da atividade artística àqueles que com eles nasceram<sup>59</sup>. Pelo contrário, para iniciar a atividade filosófica, basta primeiramente dispor-se a fazê-lo, vez que, como dito anteriormente: “[...] as ciências pressupõem apenas a capacidade geral para o pensar que, ao invés de comportar-se também de modo natural como a fantasia, abstrai justamente de toda atividade natural [...]” (*VAesth I*, 63). Em consequência disso, o filosofar não é uma prerrogativa de uma elite de eleitos que, por meio de uma intuição intelectual inata, alcançaria o absoluto, como defenderia Schelling<sup>60</sup>.

59 No caso do gênio, a própria etimologia da palavra aponta para a questão do nascimento, que remete, por sua vez à natureza.

60 Em sua obra *O Jovem Hegel e os Problemas da Sociedade Capitalista*, Lukács aponta para essa diferença com relação a Schelling, afirmando que “a rejeição por Hegel dos gênios eleitos de Schelling quanto ao conhecimento do absoluto, todavia, significa apenas que a possibilidade desse conhecimento está aberta a cada indivíduo, que cada indivíduo pode adquiri-lo para si. Para adquiri-lo realmente, é preciso também, segundo o ponto de vista de Hegel, um trabalho intelectual considerável. Ao mesmo tempo, constitui uma das mais importantes tarefas da filosofia facilitar aos homens esse trabalho mediante sua metodologia” (Lukács, 2018, p. 566). De fato,

Para Hegel, pelo contrário, essa atividade está em tese acessível a todos, não obstante as dificuldades que um empreendimento dessa natureza possa apresentar.

Novamente contra Schelling (2001, p. 21) que, colocando a arte no mesmo patamar que a filosofia, defendia ser aquela capaz de “percorrer todas as potências que a filosofia percorre no ideal”, Hegel vai defender que a arte se mantém alguns degraus abaixo da filosofia na apreensão do absoluto. O próprio ponto de vista histórico do fim da arte no contexto da modernidade já aponta para a insuficiência da arte em abranger em si mesma uma verdade mais elevada. E isso se dá por conta mesmo dessa característica da arte em sempre manter seu vínculo com a imediatez sensível, como já mencionado anteriormente.

Por isso mesmo que, se lidasse com o pensamento puro e não se limitasse a cuidar apenas da transfiguração imagética a partir da fantasia, a arte extrapolaria seu território, e a atividade do artista se encaminharia para a dimensão própria do trabalho filosófico, pelo menos do ponto de vista formal. Em certo sentido, isso foi buscado em parte por Schiller, por exemplo, pois, como relata Hegel “a intencionalidade das reflexões abstratas, e mesmo o interesse nos conceitos filosóficos, é notável em muitos dos seus poemas” (*VAesth I*, 90).

Para o filósofo alemão, porém, esse esforço da arte em ocupar-se com o pensamento puro, mesmo que se dê por parte de grandes almas, como era o caso de Schiller<sup>61</sup>, mostra-se “[...] mais até do que é benéfico para o desembaraço da beleza da obra de arte” (*VAesth I*, 89). Isso porque o pensamento, considerado em sua pureza lógica, é claro, não é o ambiente da arte, e sim da filosofia, na medida em que “a filosofia é o saber que não pode ter nada outro como objeto, a não ser a si mesmo na forma da ciência” (Lakebrink, 1962, p. 102).

É só na atividade filosófica que o conteúdo do pensar coincide plenamente com a forma desse pensar, e é apenas a filosofia que se traduz a si mesma e justifica racionalmente o seu próprio modo de operar com aquilo com o que se ocupa. Isso se revela no fato de que é a filosofia que, em sua própria interioridade, dá conta de uma consideração em torno da arte, e não o contrário. E essa é a tarefa

quanto à ciência, Hegel entende que, “em primeiro lugar, o que é completamente determinado é, ao mesmo tempo, exotérico, compreensível e capaz de ser aprendido e de ser propriedade de todos. A forma inteligível da ciência é a todos oferecida e o caminho a ela é feito do mesmo modo para todos [...]” (*PhG*, 20).

61 O que está em jogo aqui é que, embora a própria arte no período moderno se tornasse reflexiva e houvesse esforços, como o de Schiller, em escrever poemas filosóficos, ela não pode abrir mão totalmente do elemento sensível.



que cabe à estética, enquanto filosofia da arte, a qual trata em seus próprios termos a arte, mesmo que esta se refira à aparência sensível. Em sua discussão sobre fundamentação da estética, Hindrichs diz-nos sobre Hegel que

Ele situa a estética filosófica sob o requisito da aparência sensível da ideia. Isto significa: tudo o que ela investiga tem de investigar como um fator dessa aparência. Isso soa bastante abstrato, mas tem consequências no imenso trabalho com o material que distingue as *Preleções sobre a Estética* de Hegel. Na medida em que esse trabalho se realiza, ele apreende seu objeto de pesquisa como fenômeno, que, em sua obstinação, destaca-se tanto do mundo dos fatos finitos que mostra nele o espírito absoluto. Ou seja: na medida em que o pensar científico se ocupa como a verdade da aparência, ele ocupa-se com o infinito na fronteira com o finito (Hindrichs, 2018, p. 33).

Vale lembrar que o discurso filosófico sobre o sensível da arte não é o sensível mesmo e nem se dá no sensível, mas, tendo já superado esse elemento, ele é mediação de si do pensamento puro e ocorre no ambiente do puro pensar. Por sua vez, essa sobriedade incolor do pensamento discursivo (*VAesth I, 18*) que se expressa na forma de enunciados universais e necessários concatenados logicamente entre si é refratário à arte. Esta última opera de modo distinto da dimensão teórica típica da forma científica (*VAesth I, 58*) e não é abstraindo da singularidade do objeto sensível, que se situa no tempo e no espaço (real ou idealizado), que o artista realizará sua obra. “Este interesse teórico, cuja satisfação é o trabalho da ciência, a arte tampouco, porém, compartilha nesta forma científica[...]” (*VAesth I, p. 59*).

Em seu trabalho, o artista não persegue a verdade em sua ossatura lógica, que tem o conceito puro como forma e conteúdo de sua atividade; ao contrário, a arte, ocupa-se, isso sim, de cores, formas, sons etc., que manifestam esta verdade na materialidade pulsante do elemento sensível da obra.

Porque a beleza artística expõe-se ao sentido, ao sentimento, intuição, imaginação, ela tem outro domínio que o do pensamento e a apreensão de sua atividade e seus produtos exige um outro órgão que o pensar científico. Ademais, é justamente a liberdade da produção e da configuração que nós fruimos na beleza artística. Nós nos afastamos, assim parece, no produzir como no intuir de suas criações, de toda amarra das regras e do regrado; frente à severidade da conformidade a leis e da sombria interioridade do

pensamento, buscamos a serenidade e o revigoramento nas figuras da arte; em contraposição ao reino das sombras da ideia, buscamos a efetividade jovial e vigorosa. Finalmente a fonte da obra de arte é a livre atividade da fantasia que, em suas imagens, é mais livre que a natureza (HEGEL, *VAesth I*, 18).

Nesse sentido, é reafirmado que aquilo que está em jogo não é que o artista não saiba o que faz, tampouco que o seu fazer não seja orientado pela razão com uma finalidade absoluta, mas sim que o seu modo de operar com o “órgão” mobilizado para a produção artística, qual seja, a fantasia, está embebido do elemento sensível.

Por outro lado, é preciso enfatizar que, em última instância, o artista na realização de seu trabalho também lida com o conceito que se voltou para si, ou seja como pensamento, mesmo que este ocorra “alienado” na sua manifestação imagética, ou seja, misturado à intuição sensível e à representação interior. Além disso, o artista, com efeito, tem em comum com o filósofo o compromisso com a verdade e, por isso, aquilo que na arte é apresentado sensivelmente é igualmente objeto para o conhecimento. A diferença é o modo como isso ocorre nas duas atividades. É nesse sentido que Süsskind (2009, p. 35) chega a afirmar que

Na teoria hegeliana, parece haver um elogio da criação artística como forma de pensamento e reflexão próprias, diferentes daquelas que caracterizam a filosofia. A separação entre a prática artística e a teoria filosófica contém assim, muito mais do que na teoria kantiana, um louvor desta especificidade: não se pode criar uma obra de arte pela via abstrata do pensamento filosófico, no entanto, o produto artístico é expressão de uma verdade e fruto de uma ponderação.

Nesse sentido, não explorar a possibilidade dialética de o trabalho artístico levar à apresentação sensível o conteúdo conceitual que lhe dá base pode fazer com que percamos de vista a contribuição de Hegel em termos da discussão em torno do poder e do limite da figuração imagética em sua relação modeladora da realidade e de seu estatuto como obra do conhecimento.

Ora, como se sabe, Kant, por exemplo, restringe a figuração imagética da arte a uma mera forma da representação que vivifica as faculdades do conhecimento, sem que esse conhecimento, no entanto, seja por ela produzido (KU, § 49, B198, 206). Com isso, Kant ainda estaria às voltas com uma abordagem estética subjetivista e abstrata, na qual a imaginação e o entendimento se relacionam entre

si em um livre jogo sem que o conceito participe de fato como constitutivo da representação. Para Hegel, pelo contrário, “as representações são antecipações de um conceito a ser construído” (Vieweg, 2011, p. 98), e esse devir do conceito já é determinado por ele próprio na exterioridade com vistas a redefinir a representação, tornando-a função de sua expressão no trabalho artístico. Com a presença do conceito, portanto, a figuração artística teria na própria atividade específica de produção imagética a revelação de seus próprios contornos e alcance diante da filosofia.

Atento à crítica feita por Hegel (*VAesth I*, 127) ao perigo de se deixar de fora o conceito no tratamento da Estética, é importante enfatizar que: quando a obra de arte, a partir da fantasia, permite estabelecer um contexto em que uma imagem de mundo faça sentido e é, portanto, comunicada, então encontra-se aí no trabalho do artista justamente o conceito que estabelece a conexão entre imagem, contexto comunicativo e mundo na forma do conhecimento. Como já foi dito, embora no âmbito da arte o conceito não se apresente de forma pura, a não ser para uma consideração filosófica a respeito dela em uma abordagem estética, ele ainda assim se faz presente. Como presença efetivada pelo trabalho figurativo, o conceito emerge do e no elemento sensível da obra, porque “na arte o conceito não apenas aparece: a arte mesma é aparição do conceito” (Hilmer, 2014, p. 22).

Há também de se enfatizar que, no trabalho artístico e na obra dele resultante, o lado natural já se encontra totalmente penetrado e dominado pelo espírito que preenche de sentido humano cada um dos seus momentos. E quanto a isso deve-se sempre ressaltar dois aspectos. O primeiro é que o espírito aqui é o espírito absoluto como atividade que se faz de si obra e que se reconhece a si mesmo nessa sua obra, e a natureza não é algo absolutamente pressuposto a ele, mas é o espírito que já está posto e que se põe a si mesmo moldando a natureza <sup>62</sup>. O segundo consiste em que o artista, como esse espírito vivo singularizado, trabalha a finitude do sensível não para repetir nas suas configurações o que já está dado

62 “Diante do espírito absoluto, a natureza não se coloca como de igual valor, tampouco como limite, senão assume o lugar que é posto por meio dele, pelo qual torna-se um produto a que é retirado o poder de um limite e de uma barreira. Ao mesmo tempo, o espírito absoluto é apreendido apenas como absoluta atividade e, com isso, como absoluta separação de si em si mesmo. O outro, então, enquanto o que ele separou de si mesmo, é, por um lado, justamente a natureza, e o espírito é a bondade de dar ao outro lado de si mesmo toda a plenitude de sua própria essência” (*VAesth I*, 128).

imediatamente<sup>63</sup>; antes, ele assim o faz para que sua obra possa expressar a autoconsciência que o espírito, podemos dizer, forjou por meio desse trabalho.

Sendo assim, o espírito não se rebaixa em sua atividade com a matéria natural, e sim eleva essa matéria à dimensão espiritual, ao mesmo tempo em que ele próprio tem uma concreção física para expressar o seu conteúdo. Nesse sentido, se o trabalho artístico direciona a sua negatividade para o sensível e sua finalidade só pode ser levada a termo uma vez que o espírito já operou seu trânsito pelo sensível, devemos considerar que a alteração que ele operou nas coisas externas tem o seu valor porque nas coisas “ele imprime o selo de seu interior e nelas reencontra então suas próprias determinações [...]” (*VAesth I*, 51).

Ademais, embora estejam vinculados à natureza e nela estejam mergulhados, já que em parte certas disposições são algo com o qual o artista nasce, no que diz respeito ao gênio e ao talento, por exemplo, pode-se dizer, em termos hegelianos, que eles só podem se desenvolver propriamente graças ao aprendizado, ao esforço e à disciplina do trabalho sobre si mesmo, bem como da reflexão e estudo (*VAesth I*), em suma, através do processo de formação<sup>64</sup>. Nesse sentido, é pressuposto aqui um amadurecimento espiritual do sujeito singular e uma mediação da cultura, pois, como afirma Hegel:

Sem dúvida, a capacidade natural não responde pela totalidade do talento e do gênio, pois a produção artística é igualmente de tipo espiritual, autoconsciente, antes, porém, a espiritualidade deve ter em si apenas em geral um momento da imagem e figura naturais (HEGEL, *VAesth I*, 63).

Nesses termos, podemos dizer que, mais do que uma mera mudança de forma do imediatamente dado, a produção da arte e, portanto, a produção de si do espírito, envolve um esforço através do qual a superfície sensível é atravessada pela profundidade espiritual e vice-versa. Mais que isso: na elaboração do sensível, o

63 Como se sabe, Hegel é um crítico do propósito mimético da arte. Isso não apenas pelo fato de na mimese haver uma repetição enfadonha em imagem daquilo que já está dado na natureza, mas também pelo fato de a imitação na arte pressupor uma posição mais elevada da natureza com relação ao espírito. Contra essa perspectiva, Hegel afirma que “nesse sentido a descoberta de cada uma das insignificantes descobertas de obras técnicas tem valor mais alto e o ser humano pode se sentir mais orgulhoso de ter descoberto o martelo, o prego etc. do que fazer truques de imitação” (*VAesth I*, 67).

64 E aqui podemos utilizar o termo formação no sentido mais lato da palavra. Nesse sentido, o fazer artístico está diretamente relacionado a uma “formação ativa”, na qual, segundo as palavras de Hebing (2015, p.207) “o artista se apresenta como um talento artístico e o artista e a obra formam-se um ao outro, na medida em que aqui também um fazer universal é efetivado”.

trabalho artístico revela o lado outro desse sensível, fazendo despertar o espírito que nele dormita e que toma primeiramente consciência de si como absoluto nessa sensibilidade.

De acordo com nossa leitura, isso se constitui por meio da finalidade absoluta instituída na dimensão objetiva através da execução artística da obra, que faz incorporar no sensível o conteúdo que foi concebido de forma mediada na fantasia. Ora, é justamente essa questão da finalidade absoluta levada a termo a partir da fantasia que diferencia o trabalho desenvolvido pelo artista daquele realizado pelo filósofo.

### 3 O TRABALHO DO ARTISTA EM SEU ASPECTO HISTÓRICO, EM ESPECIAL NA PRODUÇÃO POÉTICA MODERNA

#### 3.1 Observações iniciais

Neste último capítulo, analisamos o trabalho do artista em uma perspectiva histórica, culminando com um enfoque em torno da atividade do poeta moderno. Veremos que o artista romântico em sua liberdade, assim como o artista clássico, domina criativamente sua atividade, tem clareza dos seus propósitos e de seus diferentes momentos e encontrou-se a si mesmo nela. Para além disso, porém, destacamos que, estando desvinculado das amarras do círculo do conteúdo e da forma atreladas aos fins da eticidade imediata do clássico, o artista romântico, em especial em seu contexto moderno, é capaz de dirigir a sua atividade de modo a explicitar o seu próprio fazer subjetivo individual. Junto a isso, mostraremos que o artista moderno, sobretudo o poeta lírico, coloca-se a partir da fantasia, ele mesmo, como obra viva autoconsciente, que cumpre a sua finalidade interna, diluindo a fronteira associada à técnica<sup>65</sup> e superando a cisão do fim subjetivo do meio e da finalidade realizada.

Cabe ressaltar logo de saída que, em se tratando de uma perspectiva histórica do trabalho do artista, não poderíamos deixar de articular essa abordagem com a questão da liberdade do espírito. Ora, como sabemos, a liberdade, em seu sentido mais amplo, é o estar, ou mesmo ser, consigo mesmo (*VPhG I*, 30), no sentido de que, para além do si desse estar ou ser, nada há de estranho ou externo, mas há tão somente unidade infinita mediatizada consigo mesmo no seu outro<sup>66</sup>. Esse é o conceito geral ao qual sempre nos remetemos quando falamos de liberdade do espírito em Hegel. Porém, sendo que a liberdade é aquilo que é essencial ao espírito, e sendo que o espírito tem como palco de sua existência a história como “progresso na consciência da liberdade” (*VPhG I*, 32), então é preciso

65 Como já indicado anteriormente, a atividade técnica é entendida aqui como essa atividade operacional de manipulação de um objeto externo, e a atividade poética, esse gesto artístico geral, como fazer criativo interior do espírito do artista que expressa a si como atividade a partir de si mesmo.

66 “A animação e a vida do espírito é puramente a livre infinitude que é no ser aí real para si mesmo como interior, pois ela, em sua exteriorização para si mesma, retorna e permanece consigo mesma. Por isso, se ele, através dele mesmo, adentra também na estreiteza exterior, porém, ao mesmo tempo, somente ao espírito é dado isso, [qual seja,] expressar em sua exterioridade a marca de sua própria infinitude e o livre retorno a si” (*VAesth I*, 204).

voltar nossa atenção para o modo concreto como essa liberdade se desenvolve em diferentes culturas sucessivas ao longo dos séculos, para cumprir justamente a finalidade do espírito de encontrar-se consigo mesmo e tornar-se aquilo que ele é (*VPhG I*, 31).

Como nossa discussão se situa no âmbito da estética hegeliana, relacionamos o modo geral como a liberdade se desenvolve na história com o contexto da “sucessão de configurações formais particulares” (*VAesth I*, 104), a que Hegel denomina de formas de arte<sup>67</sup>. Essa conexão entre o desenvolvimento histórico mais geral da liberdade e as formas de arte pode ser sintetizada nos seguintes termos:

Hegel distingue três estágios principais na formação da liberdade humana e três estágios correspondentes do desenvolvimento histórico da arte, [ou seja,] três tipos fundamentais da unidade bela da ideia e da figura: 1) o mundo oriental como reino da espiritualidade natural; 2) o mundo antigo como reino da bela espiritualidade e 3) o mundo moderno como reino da espiritualidade livre. Concebe-se um reino que começa na natureza, passa pela ponte da beleza até à liberdade. Os estágios históricos atribuídos à arte são: 1) a arte simbólica no oriente; 2) a arte clássica na antiguidade; e 3) a arte romântica na época moderna (Vieweg, 2009, p. 152).

Os contornos e o sentido das formas de arte diferenciam-se na história, portanto, porque se modificam progressivamente os modos mesmos de manifestação da liberdade do espírito nos diversos momentos das formas de arte. Estas, por sua vez, materializam-se nas figurações artísticas de seu tempo por meio das artes particulares, ou seja, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia.

67 De acordo com Hegel “as formas de arte são, por isso, nada mais do que as diversas relações de conteúdo e forma” (*VAesth I*, 107) que estão relacionadas à efetivação da ideia do belo como algo historicamente produzido pelo ser humano. O fator determinante para essa divisão está no modo como essas culturas vêm a expressar para a intuição ou representação o conteúdo absoluto apreendido pelo espírito artístico, na medida em que esse conteúdo e o modo de sua expressão contribuem para configurar a autoimagem de um povo e definir, em linhas gerais, o horizonte de seu vínculo com o divino. Como sabemos, Hegel divide as formas de arte em três momentos históricos: o simbólico (diz respeito sobretudo à manifestação cultural das nações do antigo Oriente, incluindo, por exemplo, a Índia, a China e o Egito), o clássico (limita-se aos povos gregos, tendo já na arte dos romanos a extensão do seu declínio) e o romântico (inclui toda a civilização cristã ocidental) (*VAesth I*, 107-111). No caso da primeira forma de arte, há uma inadequação e oposição total entre a configuração artística e o conteúdo que se visa configurar. Já no segundo, essa inadequação é resolvida e alcança-se um equilíbrio ideal entre as duas dimensões e nela se tem o apogeu da bela arte como ideal. No último, essa adequação é novamente ultrapassada de modo que não haveria um compromisso de vincular forma e conteúdo tal como ocorria no clássico (*VAesth I*, 107-111).

Esses desdobramentos são de nosso interesse na medida em que vinculamos as formas de arte e as artes particulares à discussão em torno do trabalho do artista e os elementos que o constituem, de acordo com o desenvolvimento histórico da liberdade. Com isso, buscamos lançar luz tanto sobre os pontos de contato entre a atividade artística nas formas de arte, quanto sobre as suas especificidades históricas, indicando, assim, as principais mutações pelas quais essa atividade passou nesse âmbito para ter-se tornado o que se tornou na forma de arte romântica tardia, ou seja, no contexto da modernidade, em especial no que diz respeito à atividade artística do poeta lírico.

Nesse sentido, distribuimos nossa discussão em três momentos, sendo a consideração do trabalho do artista no período clássico o primeiro deles. É importante salientar que, embora aqui tratemos também de alguns aspectos da forma de arte simbólica, sua discussão ocorre de forma circunstancial e em função da abordagem em torno do clássico. Em torno desse período, o que nos interessa é discutir o trabalho livre do artista como esforço de efetivação de uma finalidade mergulhada na eticidade imediata da Polis bem como o equilíbrio entre atividade técnica e atividade propriamente poética como constituinte desse esforço para transformar a exterioridade natural de acordo com o significado espiritual da arte.

Em um segundo momento, o nosso foco de discussão volta-se para o trabalho do artista no contexto do período romântico tardio. Aqui indicamos o que se altera em termos da liberdade vinculada ao trabalho do artista do romântico em contraposição ao do clássico. Mostraremos que o processo de interiorização singularizada do espírito moderno vem acompanhado da tendência do artista em expressar a própria habilidade subjetiva do seu fazer criativo como algo que se ressalta no processo e no resultado mesmo de seu trabalho.

Por fim, propomos que o poeta, e em especial o poeta lírico, é o artista da modernidade que está em melhores condições de expressar esse fazer criativo como um trabalho livre que se situa no âmbito da teleologia interna. Tal como será exposto, isso acontece na medida em que o poeta, ao voltar-se sobre sua própria subjetividade faz de si mesmo obra viva espiritualizada em seu retorno a si a partir da fantasia.



### 3.2 Considerações do trabalho do artista no período clássico

A abordagem a que nos propomos fazer aqui exige um esforço, no sentido de estabelecer os traços que indicam a especificidade do conceito de liberdade para cada período considerado. Desse modo, se, por um lado, os artistas das formas de arte clássica e romântica, contrariamente à simbólica<sup>68</sup>, realizaram propriamente um trabalho livre<sup>69</sup>; por outro, a liberdade que se efetiva no trabalho do artista grego não pode ser considerada nos mesmos termos que o do artista moderno. Nesse sentido, em um primeiro momento, julgamos necessário discutir o modo como se efetiva a atividade de produção do artista no contexto da Forma de arte clássica, em contraposição à simbólica, e, em seguida, considerar essa atividade no âmbito da forma de arte romântica em contraposição à clássica.

Posto isso, a primeira coisa a se dizer é que, ao contrário do desregramento e da indeterminação (*VAesth II*, 29) do simbólico, o conteúdo racional da arte, a forma de sua expressão e os meios para sua realização, o escultor clássico<sup>70</sup> já os encontra no círculo cultural no qual ele está diretamente inserido em unidade indivisa. Esse círculo, portanto, não lhe é estranho; ao contrário, o artista sente-se aí em casa e com ele está plenamente de acordo, identificando-se imediatamente com ele. Isso reflete a própria liberdade tal como é concebida entre os gregos, na medida em que “o cidadão na pólis imediatamente se reconhece na substância ética, nas instituições e na religião” (Cecchinato, 2013, p. 227) e aqui se assume que “vida pública e individualidade são imediatamente unidas” (Cecchinato, 2013, p. 227). O próprio artista se abre para uma liberdade que se efetiva como unidade imediata da

68 De forma geral, Hegel afirma que “como simbólicas, portanto, as configurações artísticas não têm ainda a verdadeira forma adequada ao espírito, pois o espírito ele mesmo aqui não é ainda, com isso, em si claro e o espírito livre [...]” (*VAesth I*, 454). O nosso entendimento é de que o clássico e o romântico expressam a liberdade do espírito tanto por terem desenvolvido uma atividade autoconsciente que expressou na obra o espírito em toda a sua clareza, quanto por terem se aprofundado - mais do que no aspecto técnico da arte - na atividade criadora da fantasia.

69 Nesse contexto, Hegel (*VAesth II*, 448) entende que, no âmbito simbólico, mesmo os povos egípcios, como já dito anteriormente, com todo o seu desenvolvimento cultural e destreza técnica, não conseguiram alcançar em termos de liberdade tal como teriam alcançado os gregos que vieram imediatamente depois deles, por não terem, em sua perspectiva, ainda desenvolvido uma liberdade criativa interior.

70 Se fôssemos indicar de forma mais precisa o momento histórico em que esses aspectos relacionados ao trabalho livre do artista emergem, poderíamos situá-los no apogeu da arte clássica. Portanto, no momento mais elevado de realização do ideal, identificando com atividade de personalidades como Policeto e Fídias. E, se fôssemos determinar cronologicamente esse período, estaríamos nos referindo ao ponto supremo da realização da arte escultórica dos gregos, ou seja, o século V a.C. Devemos lembrar que todo tempo posterior a esse período é caracterizado pelo declínio progressivo dessa arte, sobretudo na época dos romanos.

subjetividade singular que se deixa subsumir na substancialidade do espírito de seu contexto cultural. Ou seja, não há aqui uma separação entre a interioridade espiritual mais íntima do artista e a substancialidade ética objetiva do espírito que é apreendido em unidade racional pela fantasia. Nesse caso, a concepção e a execução da obra por parte do artista é, portanto, uma expressão dessa liberdade imediata.

A arte clássica, na medida em que seu conteúdo e sua forma são livres, deriva exclusivamente da liberdade do espírito claro para si. Desse modo, também agora o artista [...] obtém uma posição diversa da anterior. Ou seja, suas produções mostram-se como o fazer livre do homem ponderado, que igualmente sabe o que quer, assim como pode o que quer e que, portanto, nem está indeciso em consideração ao significado e ao conteúdo substancial, que ele tenciona revelar para a intuição, nem se encontra impedido por qualquer incapacidade técnica na execução (HEGEL, *VAesth II*, 27).

Essa discussão, cujo *locus* principal do qual partimos é o subcapítulo intitulado "Posição do artista produtor na forma de arte clássica" (*VAesth II*, 27), aponta para três aspectos centrais que se vinculam com o modo como se constitui o trabalho do artista que põe em equilíbrio não só o conteúdo e a forma que ele concebeu e executou, ou mesmo a dimensão subjetiva e objetiva do espírito, mas também o lado criativo e o lado técnico de sua própria atividade. Uma vez que essa discussão remete diretamente para a constituição da liberdade do artista vinculada a uma estrutura teleológica, nós nos dispomos aqui a descrevê-los em seus aspectos gerais e, em seguida, a analisá-los em seus desdobramentos.

O primeiro desdobramento refere-se à questão da concepção do conteúdo espiritual a ser infundido na exterioridade da obra de arte. Ora, diferentemente da arte simbólica, que "[...] permanece restrita ainda ao trabalho de produzir e tornar claro o seu conteúdo [...]" (*VAesth II*, 27), no contexto da arte clássica, o escultor, como expressão máxima do artista antigo, está desembaraçado da necessidade de participar do doloroso processo de ter de trazer à luz, a partir de si mesmo, esse significado interior. De acordo com Hegel (*VAesth II*, 28), "está disponível para ele um conteúdo em si e para si existente, que ele recebe e livremente reproduz a partir de si". Todo esse processo ocorre a partir de elementos culturais já sabidos e compartilhados neste todo que é a comunidade na qual o artista está inserido, e o conteúdo que é elaborado pelo artista já está dado para ele no âmbito da religião e

da eticidade enquanto princípios que dão sentido à vida no contexto da Polis, na qual a sua atividade se desenvolve (*VAesth II*, 28).

O segundo desdobramento diz respeito ao modo de configuração artística na exterioridade, ou seja, aos contornos objetivos do espírito, a ser expressa, sobretudo, escultoricamente na forma do corpo humano. Assim como ocorria com o conteúdo, ocorre agora com a forma, de tal modo que podemos dizer que o sentido espiritual que foi encontrado no seio da sociedade pelo artista já contém em si as determinações necessárias que permitirão conformá-lo em uma realidade sensível adequada a ele (*VAesth II*, 29). Isso significa dizer que, ao desenvolver sua atividade de configuração do fenômeno exterior, o artista não se depara com uma ausência de parâmetros para efetivar o contorno objetivo adequado ao significado anteriormente encontrado.

Aqui novamente já estão disponíveis, como algo já sedimentado para o artista, os modos de configuração para que ele, por sua vez, possa dar forma a um conteúdo dentro daquilo que é esperado no seu horizonte cultural. O artista clássico, portanto, já sabe imediatamente o que fazer e de acordo com qual modelo fazer aquilo a que se propõe, uma vez que tem diante de si este mundo desnudado de deuses e heróis, bem como o seu modo de aparição. Não há aqui nada que fique solto na indeterminação, pois o conteúdo recepcionado criativamente da tradição, ao ser concebido interiormente pela fantasia do artista, é acompanhado de seu modo típico de execução. Execução esta que não se limita, porém, a um reproduzir técnico, mas que sempre acrescenta criativamente um sentido interior à obra. Nas palavras do próprio Hegel: “nessa atividade, porém, apesar de seu mero arbítrio estar excluído, ele não apenas reproduz ou permanece fixo em um tipo rígido, mas é, ao mesmo tempo, para o todo, um aprimorador” (*VAesth II*, 29).

É nesse sentido que, para o filósofo alemão, é possível dizer que “se o artista simbólico, por isso, esforça-se por integrar a forma ao significado ou este àquela, o clássico remodela o significado em forma” (*VAesth II*, 29). Esse remodelar ocorre de tal modo que é possível ao artista unir imediatamente os dois lados em uma totalidade orgânica a partir do conteúdo que movimenta o seu próprio interior em direção à exterioridade; de modo que o aprimoramento do tratamento do sentido da obra está diretamente interligado com o modo de sua configuração sensível (*VAesth II*, 29).

Isso remete, em última instância, àquilo que Hegel entende por vitalidade do ideal que se apresenta em toda sua potência na escultura do período clássico. De acordo com as palavras do filósofo alemão:

A vitalidade do ideal baseia-se, pois, diretamente no fato de que este significado determinado, espiritual e fundamental, que deve vir à exposição, seja plenamente trabalhado através de todos os lados particulares do fenômeno externo - postura, posição, movimento, feições, forma e conformação dos membros etc. - de modo que não reste nada vazio e sem significado, mas que tudo se revele como que penetrado por aquele significado. Por exemplo, o que é colocado recentemente da escultura grega diante dos nossos olhos como de fato pertencente à Fídias, eleva-se principalmente por meio deste tipo firme de vivacidade (HEGEL, *VAesth I*, 228).

Por fim, o terceiro desdobramento relaciona-se com os meios que são empregados pelo artista, a fim de executar em uma forma o conteúdo por ele apreendido. E para que isso aconteça, é exigido dele “[...] a completa formação de tudo que corresponde ao ofício na arte [...]” (*VAesth II*, 30). A habilidade do artista clássico, como essa capacidade de utilizar de forma adequada os meios para se atingir os fins a que se propõe, já está plenamente desenvolvida e ele não está impedido por quaisquer limitações técnicas e capacidade criativa para realizar os procedimentos necessários para a execução de sua tarefa.

Tendo-se apropriado do legado histórico deixado pelos antepassados, o artista grego também aqui não enfrentou maiores dificuldades na realização de seu trabalho. Em seus instrumentos e modos de aplicação, bem como na potência de sua fantasia poética, o artista clássico transformou as dificuldades mecânicas impostas pela matéria exterior, tal como eram enfrentadas pelos artistas do início do simbólico, em uma habilidade que propicia a suave execução da obra. Nesse sentido, Hegel defende que “já pertence à arte clássica, por isso, um nível elevado de habilidade técnica, que tem feito a matéria sensível subjugar-se obedientemente de bom grado” (*VAesth II*, p. 30); de modo que a intenção do artista encontra espaço para se efetivar externamente.

Esses três aspectos apresentados acima perfazem a consideração de Hegel em torno do modo como se constitui a liberdade do artista clássico em sua atividade de produção. Como agente livre, o artista clássico participa de forma ativa da totalidade do processo produtivo, e não apenas está consciente do fim para o qual

se dirige a sua atividade criativa e apto para realizá-la (Speight, 2015, p. 112), como também todo seu ser está de acordo com esse fim. Isso implica que seu produzir esteja vinculado com a possibilidade de o conteúdo e a forma adequada de sua expressão, bem como seus instrumentos e procedimentos técnicos, já se constituírem não apenas como algo que pervade as instituições e práticas da cultura da qual o artista faz parte, mas, de modo determinado, eles também devem apresentar-se para o artista como algo imediatamente presente.

Tudo aquilo que é necessário para a produção da obra de arte, o artista encontra como que encrustado na sua cultura enquanto legado da tradição que ele soube acolher, mas que também foi capaz de ressignificar e remodelar, aperfeiçoando a partir do seu próprio interior. É nesse sentido que Hegel, buscando esclarecer a polêmica envolvendo Heródoto quanto à discussão a respeito dos deuses gregos – se estes teriam sido criados por poetas como Homero e Hesíodo ou se teriam sido um herança da tradição oriental, sobretudo do Egito – afirma o seguinte:

Na medida em que o ideal clássico ocorre em essência primeiramente através de tal transformação do precedente, assim, o outro aspecto que nós devemos ressaltar é que ele é produzido a partir do espírito e, por isso, encontrou sua origem no mais interior e próprio do poeta e do artista, os quais, com ponderação tanto mais clara quanto mais livre, engendraram-no em consciência e em finalidade da produção artística. Ora, contra esse fazer, porém, parece conflitar o fato de que a mitologia grega se baseia em tradições mais antigas e remete para o estrangeiro, oriental [...]. Ambos, porém, tradição e configurar próprio, deixam-se unir completamente. A tradição é o primeiro, o ponto de partida, que fornece os ingredientes, mas ainda não traz consigo o conteúdo próprio e a forma genuína para os deuses. Esse conteúdo aqueles poetas tomaram do seu espírito e encontraram na livre transformação também a verdadeira forma para eles e, de fato, tornaram-se, através disso, os produtores da mitologia que admiramos na arte grega. De fato, os deuses homéricos são, por isso, por outro lado, não uma invenção meramente subjetiva ou um mero feito confuso, mas tem sua raiz no espírito e na crença do povo grego e fundamento na sua religião nacional (HEGEL, *VAesth II*, 76-77).

Essa tarefa desempenhada pelo artista o coloca em uma posição muito importante entre os gregos; povo cuja religião era totalmente articulada com a arte. Era, sobretudo, o escultor, mas também o poeta épico, que tornavam presentes os

deuses diante da intuição dos gregos, e essa função era essencial para o funcionamento do todo ético daquele povo. É isso o que Hegel vai dizer mais adiante quando discute a atividade artística como criadora do ideal. Tudo isso significa, como já mencionado acima, que o artista grego, como membro de uma comunidade em que a eticidade se constitui de forma substancial, foi capaz de encontrar no interior dessa comunidade o espírito que a movia enquanto “[...] um conteúdo com o qual o ser-humano pode caminhar livremente junto a si mesmo, na medida em que aquilo que ele produz é o seu mais belo produto” (*VAesth II*, 78). No seu fazer, portanto, o artista apreende a partir de si a essência espiritual de seu próprio povo, que aparece para si na obra por ele produzida.

Além disso, para Hegel, ao lidar com o conteúdo espiritual, o artista assumia ainda certos compromissos em sua atividade. Partindo da sua própria interioridade para fora, “sua ocupação consistia, a esse respeito, em parte no desbastar o sem forma, simbólico, não belo e desfigurado[...], em parte no realçar o propriamente espiritual que eles tinham que individualizar e para o qual eles tinham que procurar ou inventar o fenômeno externo correspondente” (*VAesth II*, 78-79). Mas coube também ao artista buscar o reflexo dos deuses na efetividade da natureza e das coisas humanas, traduzindo o significado dessa presença em termos do ideal. Hegel nos diz que

Assim a ocupação do poeta também se dirigia para reconhecer a presença e a eficácia dos deuses nesta referência às coisas humanas, [dirigia-se para] interpretar a particularidade dos acontecimentos naturais, os feitos e destinos humanos, nos quais os poderes divinos apareciam entrelaçados e, com isso, compartilhar a ocupação do sacerdote e do *mantis*<sup>71</sup> (HEGEL, *VAesth II*, p. 79).

Nesse sentido, é legítimo afirmar que o artista grego se configura aqui como um trabalhador cujas produções têm como pressuposto e destino, sobretudo, a institucionalidade das práticas éticas e políticas orientadas pelo arcabouço religioso do politeísmo da Pólis grega. Muito diferente do que vai se dar com o artista moderno<sup>72</sup>, o trabalho do artista grego está diretamente enraizado na totalidade ética

71 O termo grego *mantis* utilizado por Hegel pode ser vertido para nossa língua como profeta, ou, até mesmo, como adivinho, como prefere, por exemplo, Jacyntho Lins Brandão (1991, p. 106).

72 Essa diferença será explorada por nós mais adiante. Porém, vale aqui citar uma breve passagem da obra de David James que se refere à inovação do romântico com relação ao seu desprendimento da vida ética: “A esse respeito, a arte romântica constitui uma expressão da forma de vida ética fora da qual ela emerge, apesar de essa maior liberdade, ao mesmo tempo, significar

na qual a sua atividade está inserida. Tudo isso remete, mais uma vez, para o que foi dito acima, qual seja, a liberdade do artista do período clássico concretiza-se justamente por já ter disponível, de forma desimpedida e sem obstáculos, diante de sua consciência, todos os elementos que contribuíram objetivamente para a constituição de sua cultura e para sua própria formação como sujeito. Na medida em que a subjetividade do artista está nesta unidade com a substancialidade dos valores, práticas e finalidades da sua cultura, o exercício de sua liberdade se dá de forma imediata. Essa liberdade imediata é justamente aquilo o que será rompido e superado no decurso da história, por ainda ser insuficiente do ponto de vista do espírito.

Por isso mesmo, é importante salientar que, não obstante o trabalho do artista na sociedade grega ter sido considerada, de forma geral, uma atividade livre, essa atividade acaba por revelar os seus próprios limites. Isso porque a liberdade do artista em sua imediatez acaba por se mostrar como algo que se dá “de forma parcial entre os gregos” (Silva Filho, 2008, p. 71) e está condenada a colapsar junto com a base das práticas culturais e costumes relacionados à religião e à política que lhe dão sustentação.

No que diz respeito à bela religião grega, pode-se apontar para alguns pontos centrais para a compreensão do declínio a que ela, por sua própria estrutura, está fadada. Antes de tudo, vale lembrar que ela se constituiu a partir do culto a diversos deuses individuais que se excluíam mutuamente em lutas que revelavam a total contingência e finitude da realidade divina e dos seus fins (*VAesth II*, 108). Relacionado a isso, lembremos que sobre essa multiplicidade das forças divinas contrapostas pairava a imposição muda do destino como “o superior em geral que, nesta abstração, subjuga deuses e homens, mas permanece para si incompreendido e sem conceito” (*VAesth II*, 109). Como tal, esse destino conduzia, em última instância, essas potências divinas, por assim dizer, à impotência.

Além disso, na medida em que os deuses se fazem representar de forma privilegiada na arte como unidade do espiritual com a natureza, e que essa representação era objetivada na materialidade sensível que tinha no corpo humano a sua figura modelar, isso resulta em uma dupla insuficiência. Por um lado, “[...] falta ao ideal plástico o aspecto de expor-se como interioridade infinitamente sapiente”

que a arte perde o seu sentido em relação a essa forma de vida ética” (James, 2009, p.76).

(*VAesth II*, 110). E, por outro, está ausente para aquele que se põe diante da configuração escultórica do deus a infinitude da sua própria subjetividade, pois “[...] ele mesmo ainda é diferente e separado do seu objeto absoluto e, por isso, a subjetividade meramente contingente, finita” (*VAesth II*, 111). Diante da insuficiência desses deuses petrificados individualmente na forma natural da exterioridade humana, “a consciência não consegue mais acalmar-se junto a eles e, por isso, vira-se de volta, fora deles, para si” (*VAesth II*, 110).

Essa falência do poder da divindade na substancialidade objetiva, a reconciliação frouxa entre interior e exterior do espírito, bem como a tentativa incompleta de retorno sobre si mesma de uma subjetividade insatisfeita com esse estado de coisas são, nesse contexto, os sintomas da crise da religião da arte, que vemos se manifestar também na finalidade política que estava totalmente atrelada à finalidade da religião, na medida “em que os deuses gregos tinham em seu conteúdo a substância da vida e do agir humano efetivo” (*VAesth II*, 117). Nesse contexto, Hegel nos diz que

Essa mais alta finalidade foi na Grécia a vida no Estado, a cidadania e sua eticidade e patriotismo vivo [...]. Ora, a vida no Estado, porém, como fenômeno mundano e externo, como as situações da efetividade mundana em geral, está sujeita à transitoriedade. [...] - Pois com este imediato ser-junto do indivíduo com a universalidade da vida no Estado, por um lado, a idiossincrasia subjetiva e sua particularidade privada ainda não satisfaz o seu direito e não encontrou nenhum espaço para uma formação inócua ao todo [...]. Por outro lado, desperta no interior desta liberdade mesma a carência mais elevada em si mesma de uma liberdade do sujeito, que reivindica ser livre não apenas no Estado, como todo substancial, não apenas em costumes e legalidade dados, mas em seu próprio interior, na medida em que ele quer gerar, a partir de si mesmo, em seu saber subjetivo, o bem e o direito e trazê-lo ao reconhecimento. O sujeito exige a consciência de ser si mesmo como sujeito substancial, e, através disso, produz-se naquela liberdade um novo conflito entre o fim para o Estado e para si mesmo como indivíduo livre (HEGEL, *VAesth II*, 117-118).

Ao situar o artista nesse contexto, podemos dizer o seguinte: o artista, como todo cidadão grego, tem na substancialidade ética<sup>73</sup> da Pólis a convalidação dos

73 Considerado do ponto de vista histórico, Hegel não estaria muito em desacordo com a divisão dos momentos da liberdade proposta por seu contemporâneo Benjamin Constant (1985). Este defende que existem pelo menos dois conceitos de liberdade: uma mais próxima do *modus vivendi* dos antigos; outra em maior conformidade com o mundo moderno. De fato, para o autor suíço, a liberdade do indivíduo entre os antigos está ligada diretamente ao senso de comunidade. Nesse



seus interesses particulares, ou seja, a sua própria finalidade como sujeito é subsumida na finalidade dessa substancialidade; de modo que seu agir e seu fazer só ganha sentido na medida em que é indissociável dos pressupostos já dados no contexto dos elementos culturais da comunidade da qual faz parte. Sua liberdade, assim, constitui-se praticamente na medida em que ele é um membro que satisfaz a finalidade de um corpo social que se mantém em comunhão.

Com isso, o relativo deslocamento da subjetividade individual com relação à substancialidade da eticidade grega aponta para os próprios limites da liberdade do cidadão, de forma geral, e do artista, de forma específica, uma vez que essa subjetividade entre os gregos não alcança a sua infinitude em si mesma. Nesse contexto não se sustenta ainda o princípio de que cada indivíduo é, por si mesmo, livre<sup>74</sup>. Indicativo disso é que, embora o nome de artistas como Homero, Fídias etc. já se façam valer como referência a um autor individualizado, eles estão inseridos em uma comunidade na qual a sua subjetividade individual está completamente atrelada, em unidade simples, à objetividade dos costumes, sem que seja ressaltada propriamente a particularidade da sua pessoa como finalidade infinita que é para si.

Assim, no final das contas, o artista se movimenta do ponto de vista criativo em uma esfera bastante restritiva para a invenção propriamente dita, ou mesmo para a acolhida daquilo que é estranho à sua cultura como algo que venha a destoar do *status quo*, já que ele “permanece através de sua nacionalidade e do tempo, segundo sua substância, dentro de uma determinada visão de mundo e de seus conteúdos e formas de exposição” (*VAesth I*, 234). Diferentemente do artista moderno, como veremos mais adiante, que é livre para criar de modo praticamente ilimitado, o artista grego submete-se a padrões preestabelecidos pelos cânones da ética e da religião da sua cidade-estado, de modo que a ele sobra pouco espaço para a expressão particular da própria interioridade subjetiva.

Esses limites se revelam ainda a partir do fato de que até mesmo os “aperfeiçoamentos” promovidos no interior dessa atividade logo se estabelecem

sentido, ele afirma que “o que os antigos chamavam liberdade, eles admitiam, como compatível com ela, a submissão completa do indivíduo à autoridade do todo” (Constant, 1985, p. 11). A modernidade, por sua vez, vai inaugurar um outro tipo de liberdade calcada em uma certa atomização dos indivíduos (Constant, 1985, p. 11), o que se aproxima do direito da particularidade hegeliana e de sua defesa da infinitude subjetiva que se constitui a partir da mediação das diferenças.

74 Há que se apontar para a escravidão como um momento constituinte desse período, a qual contribui significativamente para condicionar e limitar a própria liberdade.

como parâmetros imediatamente aceitos pelos artistas que se inserem nesse contexto. Uma vez estabelecidos esses parâmetros, tudo o que o artista tem de fazer é orientar o seu trabalho de acordo com o ideal que se faz cristalizar na objetividade individualizada do deus que é esculpido na materialidade sensível. É nesse sentido que Vieweg (2009, p. 156) afirma que “a substancialidade, o estar ligado ao elemento da comunidade, possui seu signo artístico no material da pedra; na arte plástica a pedra é espiritualizada, uma vez que o espírito é petrificado”. Nesse sentido, apesar de todo progresso alcançado por esse período, no que diz respeito à liberdade do artista em comparação com a forma de arte simbólica, ocorre que, por conta mesmo do círculo firme do conteúdo e da forma, o trabalho do artista logo se torna algo exterior e desprovido de liberdade, à medida que esse período começa a caminhar para a sua dissolução.

Em uma discussão em que relaciona a abordagem da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* com a das *Preleções sobre a Estética* em torno da arte e do artista, Speight (2015, p. 111) vai dizer que Hegel, tanto em uma quanto em outra obra, defende que, no contexto da dissolução do clássico, não é mais a interpenetrabilidade de conteúdo e forma, ou seja, a beleza mesma que mais se ressalta. Nessa dissolução já começa a despontar o papel ativo que o artista desempenha na produção da arte e o modo como ele realiza sua atividade. Do nosso ponto de vista, essa virada que tem a ver com a elevação da subjetividade do artista já é aqui indicada, de alguma maneira, no interior mesmo da arte grega em seu processo de dissolução, entretanto, ela só vai encontrar solo fértil para acontecer plenamente apenas com o surgimento do romântico e seu desdobramento moderno.

A arte clássica em seu declínio, porém, não consegue acolher a subjetividade no interior de sua cultura, a não ser como contradição não resolvida. No progresso do espírito, isso tem um impacto até mesmo no equilíbrio entre a dimensão técnica e a dimensão poética da atividade artística que passam a se desencontrar. Nesse contexto, o desencontro entre essas duas dimensões da atividade do artista do clássico pode ser entendido como um reflexo do desenvolvimento do próprio espírito em direção à superação dessa contradição e à construção de um maior espaço de atuação do indivíduo e do aprofundamento de sua interioridade. Com isso, as mudanças que se operam no processo de dissolução

do clássico, em movimento diametralmente oposto ao da dissolução do romântico, estão antes associadas com a decadência da capacidade de criação artística de uma realidade exterior adequada ao espírito; a ponto do trabalho do artista tornar-se similar àquilo que Hegel entende por artesanato.

Nas palavras do próprio Hegel

A arte clássica estabelece-se em um círculo de formas firmes, em uma mitologia consumada através da arte e de suas criações indissolúveis; por isso, a dissolução do clássico, como nós vimos na passagem para a forma de arte romântica, além da esfera totalmente mais limitada do cômico e do satírico, é uma formação para o agradável ou uma reprodução que se perde na erudição, no morto e no frio, e, degenera-se, por fim, em uma técnica displicente e ruim. Os objetos, porém, permanecem, em geral, os mesmos e trocam apenas o modo anterior de produção cheio de espírito por uma exposição cada vez mais sem espírito e uma tradição conforme ao artesanato, externa. O desenvolvimento e a conclusão da forma de arte romântica, pelo contrário, é uma dissolução interior da matéria artística mesma, que se dispersa em seus elementos, um tornar-se livre em suas partes, com o qual, por outro lado, elevam-se a habilidade subjetiva e a arte da exposição, e quanto mais solto torna-se o substancial, mais elas se aperfeiçoam (HEGEL, *VAesth II*, 197).

A partir dessa passagem, dois pontos sobre a dissolução do clássico que estão interligados entre si precisam ser tratados ainda, mesmo que de forma rápida, antes que passemos à consideração da forma de arte romântica.

A dissolução do clássico é acompanhada pela ruptura dos laços que mantinham as totalidades contrapostas em unidade imediata. Ora, essa imediatez da unidade perpassa a cultura grega em diferentes níveis. Do lado da arte mesma, temos a identidade simples entre a dimensão espiritual das divindades (conteúdo) e o elemento sensível da natureza (forma), condensada na individualidade da estátua como arte particular que absorve idealmente em si todas as demais; o que, diga-se de passagem, é aquilo que define o conceito hegeliano de ideal e caracteriza, de forma geral, a própria arte clássica (*VAesth II*, 362). Essa unidade simples do ideal reflete, por sua vez, o modo como a liberdade é concebida e realizada pelo artista grego na qualidade de cidadão da Pólis, ou seja, uma liberdade como participação, destituída de diferença, por assim dizer, da individualidade subjetiva na universalidade substancial. Quando essa unidade imediata se desfaz, desfaz-se o

todo da cultura grega que conheceu ainda um longo período de estertores, mas que, enfim, abriu espaço para um novo momento histórico.

No contexto desses estertores, a ascensão da sátira é bastante significativa, pois, como uma arte de transição que não se encaixa propriamente em nenhuma denominação artística ou forma de arte (*VAesth II*, 123), acaba por constituir-se como um tipo de arte que encarna um papel desagregador no interior da própria arte. Nesse sentido, ela “assume esta figura da oposição emergente da subjetividade e da exterioridade degenerada” (*VAesth II*, 123) e concretiza em si mesma essa “contraposição na forma da contraposição mesma” (*VAesth II*, 120), que é o sintoma do incômodo e da insatisfação subjetivos que não mais se compromete com o conteúdo sagrado e sua forma de expressão na efetividade substancial que se degenerou com o resto da cultura. Nesse contexto, o que ocorre é que “no lugar da reconciliação poética provoca-se uma relação prosaica dos dois lados, por meio da qual a forma de arte clássica aparece como superada, na medida em que os deuses plásticos, assim como o belo mundo humano, deixam-se naufragar” (*VAesth II*, 120). Sem um conteúdo que motive uma crença verdadeira que lhe preencha, a forma plástica dos deuses agora encontra-se oca e colapsa em seu próprio interior.

Atrelado a isso, que a habilidade para configurar na exterioridade sensível a estátua do deus se torne algo artesanal e exterior, esvaziado de toda criatividade espiritual, indica em termos hegelianos que o artista no contexto da dissolução da arte clássica já não se encontra mais completamente imerso em harmonia no contexto político e religioso da Pólis. Isso se reflete negativamente no próprio processo produtivo, na medida em que a substancialidade que informava a atividade do artista não se faz mais imediatamente presente como experiência pulsante para ele. Isso mostra o vínculo de dependência do artista com o seu contexto cultural. E, assim, na falta dos elementos que constituíam esse contexto, a atividade do artista se reduz a uma mera repetição técnica de fórmulas já mortas. De fato, já não há mais no interior desse contexto uma vivência ativa do próprio artista no seu processo produtivo, e a obra resultante desse processo não se renova no fluxo vivo da cultura, já que esta entrou em decadência.

### 3.3 O trabalho do artista no contexto romântico tardio

Precisamos discutir agora, do ponto de vista hegeliano, o modo como se constitui o trabalho do artista no contexto romântico, em especial em sua configuração moderna. Como as mudanças que se operam na passagem de uma forma de arte para outra se fundamentam não “em termos do desenvolvimento de novas habilidades, ferramentas ou meios, mas antes em termos de uma nova religião e concepção artística” (Speight, 2013, p. 207), então não podemos perder de vista essa dimensão mais abrangente do desenvolvimento do espírito ao considerar a liberdade da atividade daquele que produz obra de arte, remetendo tudo o mais a essa dimensão. Nesse sentido, ao falar da liberdade na modernidade, precisamos implicá-la em um processo de interiorização infinita do espírito, na medida em que “o conteúdo do romântico é a absoluta interioridade, a subjetividade espiritual a forma que lhe é correspondente, enquanto apreender de sua autonomia e liberdade” (*VGPh I*, p. 129). Vinculando-se a essa determinação do espírito, podemos dizer que o artista soube compreender e expressar isso nas intenções particulares de sua atividade.

Já foi apontado que a liberdade circunscrita ao círculo do conteúdo e da forma no período da arte clássica não encontrou mais espaço para se aprofundar na efetividade, pois as bases que lhe davam sustentação simplesmente ruíram. Assim, no lugar de uma liberdade natural que se expressa “ainda somente em unidade com a *Pólis*” (Silva Filho, 2008, p. 71), estabelecendo-se em relação de dependência com a escravidão<sup>75</sup> e sob as sombras da exterioridade da crença em potenciais divinas locais sobrepujadas pelo destino, Hegel vê surgir o princípio espiritual da liberdade cristã que orientará, inclusive, o modo de os indivíduos exercerem sua cidadania no Estado moderno. Trata-se, sobretudo, de uma liberdade universalizadora capaz, ao mesmo tempo, de preservar e ressaltar a autonomia da interioridade subjetiva do indivíduo como pessoa humana, mediando as particularidades dessa interioridade em um todo orgânico, ou seja, ao mesmo tempo diferenciado e articulado em unidade complexa.

Como vimos, essa negatividade do elemento subjetivo que já despontava na dissolução do clássico foi justamente o fator determinante para a sua ruína e sua

<sup>75</sup> Escravidão esta que, ao fim e ao cabo, condiciona e limita a própria liberdade coletiva no interior da cidade-estado.

transmutação no romântico. Ora, o cidadão da pólis grega estava totalmente identificado com a substancialidade imediata das crenças e práticas de seu contexto cultural, e, sendo assim, o despontar de sua subjetividade em sua mais profunda interioridade autônoma só poderia ter aparecido em contraposição a essa substancialidade que a limitava. O círculo da arte no âmbito da cultura grega, enfim, mostrou-se só incapaz de continuar a expressar na exterioridade sensível, de forma genuína e em todo seu esplendor, a bela unidade plástica como a imagem da relação imediata do ser humano com os deuses, bem como dos sujeitos com a sua atmosfera de crenças, valores e práticas. Por isso, o ideal grego revelou sua incapacidade de progredir no interior do seu próprio sistema de cultura para uma liberdade mais profunda. Não podendo sustentar a cisão no interior daquilo que estava unido em laços imediatos, a Forma de arte clássica conheceu a sua derrocada.

Nesse contexto de dissolução da arte clássica, o humor, de forma geral, e a sátira, de forma mais específica, ganharam espaço no interior da própria esfera da arte. É, ironicamente, por meio da arte que provoca o riso que ouvimos o canto de cisne do clássico, mostrando a impossibilidade de a arte continuar a manter a seriedade diante dos elementos religiosos do politeísmo e o compromisso com a ética que dela derivam.

Com o colapso do círculo do conteúdo e da forma do clássico em sua imediatez, entra juntamente em total decadência, como vimos, a própria capacidade de concepção e execução do artista, que perde a vitalidade em seu papel de escultor da configuração individual da imagem do deus. Movimento inverso, como também já indicado acima, é o que acontece com o artista da arte romântica, na medida em que esse se eleva à capacidade subjetiva de produção artística no contexto de dissolução dessa forma de arte (*VAesth II*, 197).

A dissolução do romântico, que também é marcada pela grande presença do humor, em verdade, é, antes de tudo, um encaminhamento para o completar-se de toda a história da arte que se concluiu em si mesma, e para além da qual não se pode mais avançar dentro da sua própria esfera (Vieweg, 2009, p. 159). Mas é também uma perda, com relação à filosofia e religião revelada, da posição privilegiada da arte na apreensão da verdade última, assim também como de sua

consequente abertura para aquilo que não é necessariamente sagrado e de sua expressão não-bela (*VAesth I*, 23-25)<sup>76</sup>.

Porém, o fato de que a obra de arte “permanece para nós, segundo sua mais elevada determinação, um passado” (*VAesth I*, 25), não se fazendo mais necessária na modernidade como o modo mais elevado de o ser humano alcançar o absoluto, não implica um obstáculo para a realização da liberdade. Pelo contrário, esse é propriamente, em um sentido mais profundo, “o começo da arte livre, cujo santo é o humano, a humanidade livre, do ser livre (rico de chances bem como arriscado) dos conteúdos e das formas da arte” (Vieweg, 2009, p. 159).

Toda essa discussão tem a sua ancoragem prática no princípio da subjetividade, cuja expressão mais candente é o direito da particularidade da sociedade civil burguesa, tal como apresentada no primeiro capítulo. Ora, no âmbito das mediações relacionadas ao trabalho no contexto da sociedade civil burguesa, como já indicado, cada indivíduo, enquanto pessoa humana, tem a garantia de exercer sua liberdade, participando ativamente das mediações com outros indivíduos em sociedade, ao mesmo tempo que tem a possibilidade de decidir por si a maneira<sup>77</sup> como irá se situar nessas medições de modo a alcançar seus próprios interesses e finalidades.

O que se erige a partir da modernidade suscita uma nova forma de arte que, por sua vez, implica uma reconfiguração da liberdade do próprio artista na realização de seu trabalho, na medida em que o sentido da obra “depende da decisão livremente feita pelo artista romântico” (James, 2009, p. 77). Isso significa dizer que o artista não se reduz mais a mero membro de um dado contexto sociocultural, que, por sua vez, vem a definir o modo como ele deve atuar e o que ele deve perseguir, de acordo com certos valores e crenças fechados em si.

Ora, uma vez que em seu trabalho o artista não mais precisa obedecer a uma imposição que reforça a sua relação imediata com a esfera política e religiosa da

76 A culminância desse lento processo de dissolução é aquilo que é denominado em termos hegelianos de fim da arte. Como bem sabemos, não se trata de uma morte ou um término absoluto, pois, como nos lembra Danto (2004, p. 2), “haverá arte depois do fim da arte”; mas trata-se, isso sim, de uma redefinição do lugar que a obra artística ocupa, na medida em que ela deixa de ser a mais elevada forma de apreensão do absoluto, passando a abrir definitivamente espaço para a religião revelada, e, sobretudo, para as ciências filosóficas desempenharem esse papel. Isso tudo implica um maior espaço de atuação do próprio artista.

77 Como ressalta James (2009, p. 76-77), “esta liberdade com respeito ao conteúdo particular da arte pode ser entendida como reflexo da liberdade maior, no sentido de capacidade para exercer a livre escolha, a qual caracteriza os indivíduos modernos [...]”.

cultura da qual ele faz parte, ele está em condições de operar de acordo com aquilo que a arte romântica oferece de mais nobre, ou seja, um ganho, para dizer nos termos de Cecchinato (2013), de algo da “dimensão da Er-innerung, ou seja, do adentrar-se em si mesmo” (Cecchinato, 2013, p. 240) do espírito que se coloca criticamente como uma “reflexão-que-lembra” (Cecchinato, 2013, p. 225) e aprofunda-se em si mesmo nesse rememorar interiorizado. Progressivamente vai se abrindo para esta forma de arte maiores espaços de atuação do artista, incluindo aí a ocupação com “assuntos profanos [...], oferecendo um espectro quase infinito de possibilidades expressivas ao artista” (Cecchinato, 2013, p. 240).

Com isso o artista pode transcender, pelo menos virtualmente, qualquer vinculação direta com as determinações e exigências fixas de sua cultura no círculo do conteúdo e da forma.

Em comparação ao tempo em que o artista, através de sua nacionalidade e época, está dentro de uma determinada visão de mundo e de seu conteúdo e forma de exposição, de acordo com sua substância, nós encontramos um ponto de vista simplesmente oposto, o qual é de importância em sua completa formação primeiramente nos novos tempos. [...] O estar-vinculado a um conteúdo particular e a um modo de exposição adequado apenas a essa matéria é para o artista atual algo do passado, e a arte, por isso, tornou-se um instrumento livre, que ele pode manejar uniformemente em conformidade com sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, qualquer que seja a sua espécie. Com isso, o artista está acima das formas e configurações determinadas consagradas e move-se livremente por si, independentemente do conteúdo e do modo de intuição, nos quais estavam diante dos olhos para a consciência, o sagrado e o eterno. Nenhum conteúdo, nenhuma forma são mais imediatamente idênticos com a interioridade, com a natureza, com a essência substancial sem consciência do artista; cada matéria pode ser indiferente a ele, desde que ela não contradiga a lei formal de ser em geral bela e capaz de um tratamento artístico (HEGEL, *VAesth II*, 234-235).

Portanto, no período romântico, em especial na modernidade tardia, o artista não está mais meramente mergulhado na imediatez de sua cultura, limitando-se a atender os fins das instituições de seu tempo em estrito acordo com elas. Isso, claro, não quer dizer que as determinações culturais do romântico sejam irrelevantes para o modo de fazer artístico. O que aqui está em jogo é que o artista busca fora dos padrões imediatamente estabelecidos as referências que orientam o seu



processo produtivo e aprofunda-se em sua subjetividade produtora que se eleva sobre o próprio resultado objetivo de sua atividade. Essa ampliação das possibilidades de mobilizar livremente os conteúdos e os seus modos de configuração implicam tanto um aperfeiçoamento de estratégias de tratamento artístico e dos meios de execução quanto em uma diversificação e complexificação dos modos pelos quais se constituem os processos de produção por parte do artista a partir de sua própria criatividade.

Isso nos parece um ponto importante que contribui para a compreensão a respeito da atividade artística moderna, pois, no contexto de relativização dos conteúdos e das suas formas de exposição, os artistas também se ocupam com os temas mais banais e corriqueiros, justamente para ressaltar as suas habilidades subjetivas, mostrando o seu total domínio sobre os modos de representação das coisas mundanas como reflexo da sua potência interior criativa. É possível dizer que o pintor de gênero inaugura isso no romântico, na medida em que dele emerge uma “habilidade completamente subjetiva que se manifesta nesse modo objetivo, como a habilidade do meio mesmo em sua vivacidade e efeito de poder produzir através de si mesmo uma objetividade” (*VAesth II*, 228-229).

Como discutimos anteriormente, no auge da arte clássica, o artista grego já dominava a sua técnica e seus instrumentos, de modo que ele procedia com pleno conhecimento da totalidade do processo produtivo, sendo capaz de tornar próprio e ressignificar aquilo que se faz presente em sua cultura através de sua habilidade técnica de manipulação e transformação da natureza exterior. Isso pressupunha que, no manejo dos instrumentos de trabalho, o artista clássico dispunha dos recursos e da habilidade espiritual necessárias para fazer corresponder para a intuição a essência universal do conteúdo com a sua forma de exteriorização singular. O artista moderno, por seu turno, potencializa e ressalta de tal modo a maneira como se relaciona subjetivamente com a concepção, execução e os seus meios de produção, que a sua habilidade não está mais, como no clássico, em função do objeto produzido, mas como a expressão poética do sujeito que produz.

Com isso, contudo, vira-se as costas agora com relação ao interesse pelo objeto exposto, de modo que é a pura subjetividade do artista mesmo, o que se tenciona mostrar e ele não chega, por isso, na figuração de uma obra por si mesma acabada e assentada sobre si

mesma, mas em uma produção na qual o sujeito produtor dá a ver apenas a si mesmo (HEGEL, *VAesth II*, 229).

Nesse contexto até aqui apresentado, percebe-se uma tendência por parte do artista que irá se fortalecer ao longo da modernidade. Por um lado, o artista se sente estimulado a realizar sobre si mesmo, para dizer nos termos de Vieweg (2009, p. 163), uma elaboração da própria biografia, mesmo que, em muitos casos, esta seja fragmentária. De modo que, em seu trabalho, o artista não se ocupa mais da produção de uma obra cujo conteúdo é “uma substância e poder diante do sujeito” (*VAesth I*, 112), mas, sim, de um produto que é a expressão da interioridade espiritual em sua singularidade como sujeito ativo e autoconsciente. Por isso que, em larga medida, o resultado da atividade do artista romântico, em especial no período de sua dissolução, é a revelação daquilo que é o artista em seus traços fundamentais. Como exemplo de algo que se degenerou, temos a proposta dos poetas da ironia, como os irmãos Schlegel, que se dispunham a “viver como poetas e figurar suas vidas artisticamente” (*VAesth I*, 94).

Por outro lado, na medida em que se aprofunda sobre si mesmo, o artista permite-se, ao mesmo tempo, retornar aos extremos de sua diferenciação na contingência externa e encontrar a si mesmo naquilo que, à primeira vista, lhe é alheio<sup>78</sup>. Portanto, isso está longe de contrastar com a tendência anterior de voltar-se sobre si mesmo e apreender em sua própria interioridade os elementos que podem orientar suas práticas de elaboração da obra. Na verdade, a abertura para o estrangeiro constitui a contraparte do mesmo movimento de interiorização do artista que torna aquilo que lhe é externo “em um reflexo do espírito” (*VAesth III*, 14), pois os objetos perdem a sua estranheza para si, “na medida em que eles, no modo de sua realização artística, tornam visíveis a participação do espírito, a vivacidade da concepção, do habituar-se do ânimo mesmo neste último extremo da exterioridade e, com isso, [tornam visíveis] um interior e um ideal” (*VAesth III*, 14).

Neste ponto, como no anterior, o que vemos é um artista que agora se encontra livre para escolher os conteúdos a serem por ele configurados, bem como as formas e os meios de configuração desses conteúdos. Desse modo, na medida em que avança para a dissolução do romântico, vemos afirmar-se aqui “a

78 Isso remete a uma passagem das *Preleções sobre a História da Filosofia*, na qual Hegel afirma: “quanto mais intenso é o espírito, mais extenso é, mais ele se estende” (*VGPh I*, 60).

subjetividade do artista acima da sua matéria e da sua produção” (*VAesth I*, 231). Nesse desprendimento da substancialidade do conteúdo ético-religioso e na valorização em si mesmo da sua potência subjetiva, o artista, em sua atividade, desenvolverá a capacidade de recolher-se em si, mas sem afastar-se do mundo, conferindo a este mundo mesmo em suas miudezas e banalidades cotidianas a marca da subjetividade espiritualizada através do seu fazer artístico (*VAesth III*, 14).

É assim que o artista moderno, tendo praticamente esgotado a exposição dos grandes eventos que envolvem deuses e heróis, passa a ocupar-se, de bom grado, principalmente com a produção de uma arte que “[...] se dilui inteiramente na representação de retratos, seja na plástica, na pintura ou nas descrições da poesia” (*VAesth II*, 223). Isso significa dizer que o artista agora se volta para recortes descritivos que dão enfoque ao existente nos pormenores externos das particularidades prosaicas, ou seja, no contexto simples das diferentes atividades e ocupações burguesas do cotidiano. Essa satisfação com as particularidades prosaicas Hegel vê ocorrer com toda sua força e intensidade no âmbito da pintura de gênero holandesa.

De acordo com as próprias palavras do filósofo alemão:

Entre eles, a satisfação na atualidade da vida, inclusive no mais habitual e menor, decorre de que eles devem elaborar, através de duras lutas e diligência amarga, o que a natureza oferece imediatamente a outros povos, e em espaço limitado eles se tornaram grandes no cuidado e na valorização das coisas mais insignificantes. Por outro lado, eles são um povo de pescadores, marinheiros, burgueses, camponeses e, com isso, já estão desde o berço instruídos sobre o valor do necessário e útil nas maiores e menores coisas, que eles sabem proporcionar a si com o mais zeloso empenho. Segundo a religião, os holandeses foram protestantes, o que consiste em um importante aspecto, e apenas ao protestantismo cabe o instalar-se também totalmente na prosa da vida e deixá-la valer completamente para si, independentemente das relações religiosas, e desenvolver-se em liberdade ilimitada. A nenhum outro povo ocorreria em outras circunstâncias tornar os objetos, tal como a pintura holandesa os trouxe diante dos nossos olhos, em principal conteúdo da obra de arte (HEGEL, *VAesth II*, 225-226).

Esse *ethos* que, na perspectiva hegeliana, caracteriza o espírito do povo holandês – mas também do conjunto da modernidade germânica a partir do protestantismo – diz muito sobre o modo como os próprios pintores de gênero buscam fazer refletir na própria obra a relação que eles mesmos estabelecem com o

seu processo de produção como trabalhadores da arte. Isso porque aqui o objeto resultante do trabalho realizado pela subjetividade produtora revela não só o contexto sócio-histórico no qual a atividade específica do artista está inserida, mas também o sentido do seu próprio trabalho e o valor que ele tem para a constituição do caráter desse povo.

Este povo sagaz, artisticamente dotado, quer se alegrar agora também na pintura com esta essência enérgica e igualmente correta, modesta e agradável; ele quer desfrutar mais uma vez em suas imagens, em todas as situações possíveis, da limpeza de suas cidades, casas, utensílios domésticos, do sossego do seu lar, de sua riqueza, do honrado asseio de suas mulheres e crianças, do esplendor dos festivais políticos da cidade, da ousadia de seus marinheiros, da fama de seu comércio e de seus navios que navegam pelo oceano do mundo inteiro. E é justamente este senso para a existência correta, serena, que os mestres holandeses trazem também para os objetos naturais e em todas as suas produções pictóricas, ao mesmo tempo, [trazem] a mais elevada liberdade de composição artística, que conecta o sentimento delicado também para as coisas próximas e o completo cuidado de execução com a liberdade e fidelidade de concepção, com o amor para o aparentemente menor e para o momentâneo, com a frescura aberta dos olhos e o aprofundamento não distraído de toda alma no mais fechado e limitado (HEGEL, *VAesth III*, 129).

Não por acaso, os pintores holandeses, que tinham grande apreço pelo autorretrato, ocupavam-se, por vezes, em retratar aquilo que talvez seja o mais prosaico para a arte, qual seja, a própria atividade de produção enquanto artista <sup>79</sup>. Nesse mesmo contexto de discussão, Benjamin Rutter (2010, p. 99) chama atenção para o fato de que no próprio processo de produção “[...] a atividade do pintor mimetiza o seu tema”, na medida em que a elaboração da pintura de gênero é marcada pelo duro e cuidadoso labor com que o artista se empenha na execução de sua obra.

Hegel vê que os povos germânicos modernos, em sendo majoritariamente protestantes, destacam-se não só pela atitude contemplativa, mas também pela atividade de intervenção no mundo e pela assunção de uma postura positiva com relação a essa atividade (*VAesth III*, 128). Nessa linha de discussão que aponta para o fato de que “a meticulosidade do naturalismo holandês é, portanto, a expressão formal da ética protestante” (Rutter, 2010, p. 100), Rutter comenta ainda que

<sup>79</sup> Vide, por exemplo, a obra *A Alegoria da Pintura*, também denominada de *A Arte da Pintura*, de Johannes Vermeer, ou a obra *O Pintor em sua Oficina*, de Adriaen van Ostade.

o pintor e o cidadão burguês estão cada um respondendo à crise comum da modernidade: o cidadão deve vender seu trabalho pelo maior preço, independentemente da atividade; o pintor igualmente deve vender seu trabalho e o aumento dos retratos sugere que ele é menos frequentemente o autor do todo (Rutter, 2010, p. 100).

E aqui há um ponto a ser considerado. O artista protestante profissional não mais tinha as instituições políticas e religiosas como principais consumidoras de suas obras, mas precisava ele mesmo empreender uma busca por compradores que eram pessoas particulares no interior da nascente sociedade civil burguesa. Considerando essa inserção do artista no mundo das mediações da sociedade civil burguesa, podemos dizer que a forma de arte romântica tardia é marcada pela alienação do trabalhador da arte e pela abstração do seu processo produtivo de modo a implicar uma restrição da sua liberdade?

Niklas Hebing, a partir de sua leitura das *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, chama nossa atenção para algo que se tornou lugar comum nas discussões desenvolvidas depois de Marx, mas que já é uma realidade na época de Hegel: na sociedade moderna, a obra de arte, assim como o trabalho para produzi-la, está em alguma medida relacionada às regras do mercado. Nesse sentido, o comentador ressalta que “[...] a arte da modernidade com o seu princípio hodierno da infinita interioridade subjetiva e, dessa forma, a infinitude da matéria específica que a acompanha, criou as condições estéticas de tornar a arte capaz de vinculação com o sistema das carências” (Hebing, 2015, p. 214).

De fato, Hegel, nas *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito*, mas não nas *Preleções sobre a Estética*<sup>80</sup>, levou em consideração os aspectos econômicos envolvidos com a obra e sua produção. Porém, de modo a circunscrevê-los em uma

80 Muito embora todo avanço teórico empreendido por Hegel no contexto da discussão sobre a sociedade civil burguesa e do grande contributo dado por ele às questões estéticas do século XIX, incluindo a da natureza do trabalho artístico, sua preocupação estritamente estética praticamente desconsidera as implicações econômicas referentes ao trabalho de produção da arte e de sua culminação como um artefato a ser comprado e vendido no contexto do mercado capitalista. Não fosse por discussões esparsas, de conteúdo indireto e tangencial, esse debate estaria ausente do campo de preocupação teórica das *Preleções sobre Estética*, obra na qual são feitas apenas alusões genéricas para contrapor, por exemplo, a esfera do espírito finito ao espírito absoluto, como vimos acima. É nos *Fundamentos da Filosofia do Direito*, sobretudo nas lições conferidas em torno dela, como bem observa Hebing (2015, p. 218), que Hegel se aproxima um pouco mais dessa questão, mesmo que isso ocorra muito mais em função do seu interesse em torno do que se poderia chamar hoje de direitos autorais. Nessa obra há indicações um pouco mais claras de que “o artista é compelido a ter o seu trabalho no sistema das necessidades como mercadoria no mercado” (Hebing, 2015, p. 218).

discussão sobre o sistema de proteção jurídica. Nesse contexto de discussão, a sua principal preocupação diz menos respeito ao fato de que o caráter livre da atividade artística e a finalidade em si da obra estão constantemente expostos ao risco de esvaziar-se em seus conteúdos absolutos e reduzir-se a meras mercadorias do que a falta de garantias de direitos do autor.

Ora, essa preocupação não se dirigia exclusivamente à obra de arte, mas a toda produção humana no capitalismo, na medida em que, para Hegel, até mesmo os produtos que são considerados os mais elevados do espírito são passíveis de se tornarem propriedade e serem trocados. Assim, nas palavras de Hegel: “Conhecimentos, ciências, talentos e assim por diante são evidentemente próprios ao espírito livre e um algo interno ao mesmo, não um algo externo, mas também ele pode dar a eles, através da exteriorização, um ser aí externo e cedê-los [...], de modo que eles são postos sob a determinação das coisas” (GPhR, § 43, 104).

Não vemos por que, do ponto de vista hegeliano, a inserção do artista como trabalhador no interior da sociedade civil burguesa seria um fator limitador de sua liberdade, tornando-o totalmente refém da sociedade de mercado. Não há indicação de que Hegel veja o artista ameaçado de ser reduzido em seu trabalho a um mero executor de operações que subjuguem a sua personalidade e elimine sua dignidade. Poderíamos dizer que, para Hegel, mesmo o artista que trabalha e vive do fruto do seu trabalho no contexto moderno está ciente de seu papel e de seu valor no contexto social em que está inserido, agindo de acordo com essa consciência emancipada e tomando suas próprias decisões de forma relativamente desimpedida. Parece ser sintomático disso o fato de que Hegel não situa o artista em um estamento, assim como não faz também com o filósofo e o sacerdote, delimitando do ponto de vista da sociedade de mercado o modo como o artista se envolve em uma teia de relações com outros sujeitos através do seu trabalho e através do que é gerado pelo produto de seu trabalho.

O próprio Hebing, por um lado, nos lembra que “a produção e a recepção da obra de arte na modernidade burguesa estão sempre integradas no processo socioeconômico geral” (Hebing, 2015, p. 204), admite, por outro lado, que há algo na esfera artística que é irredutível ao mercado. Nesse sentido, ele afirma que “dentro dos limites desse campo econômico não se pode fazer valer como fundamento jurídico que as obras sejam meras coisas, mas, sim, objetivações do espírito

absoluto enquanto autoconsciência e propriedade coletiva da comunidade” (Hebing, 2015, p. 213)<sup>81</sup>.

Podemos dizer ainda que, em termos hegelianos, a obra resultante do trabalho do artista não é apenas um produto de uma atividade de produção que se configura em termos puramente materiais, mas se volta muito mais a um direcionamento do olhar para um modo de lidar com o espírito em sua atividade. Embora a obra de arte possa se tornar, e de fato se torna com frequência, propriedade privada e mercadoria, ela, por outro lado, não se esconde totalmente da esfera pública. Além disso, ao ser vendida, é o suporte material da arte que é apropriado, enquanto o seu conteúdo espiritual permanece como um bem intangível, não comercializável.

É importante lembrar ademais que as considerações de todos esses aspectos não têm para Hegel um interesse propriamente estético<sup>82</sup>, a não ser como pano de fundo de algo muito mais amplo. O ponto de interesse para o tratamento dado por Hegel na Estética é tomar o artista e a obra resultante de seu trabalho em uma esfera absoluta do espírito. Ao mesmo tempo, podemos dizer que “o artista, porém, pertence ao seu tempo, vive de acordo com seus costumes, visões de mundo e representações” (*VAesth I*, 342). Ou seja, o artista está sempre inserido em um

81 No próprio ambiente socioeconômico e político do espírito objetivo no qual a obra e o artista que a produziu se situam, como o comentador aponta, não sem apelar para um sentido normativo, como ele mesmo lembra, existe uma instância capaz de salvaguardar o conteúdo absoluto da esfera artística, por meio da proteção e do cuidado da atividade do artista e da obra dela resultante, sem que essa instância se sobreponha ao espírito absoluto. Essa instância é o Estado. Nesse sentido, Hebing diz-nos que: “Hegel mostra-se nesse contexto como defensor de uma vasta cultura política de procedência social-democrata; ainda que esse pensamento seja naturalmente anacrônico. Nos termos da passagem sistemática da sociedade civil burguesa para o Estado em sua *Filosofia do Direito*, ele exige um equacionamento estatal da problemática que surge para a arte e o artista no sistema das necessidades. Como o Estado não pode ser ordenado de acordo com [o *modus operandi* do contexto da] satisfação recíproca das carências do estado da necessidade da sociedade civil burguesa – neste ponto Hegel revela-se como leitor da estética política de Schiller –, a arte também não pode ser reduzida à mercadoria e à condição de meio. Permanente investimento e manutenção Estatal da arte, em grande parte livre dos interesses privados, através de instituições como museus, galerias, teatros e editoras públicos, programas de incentivos, premiações artísticas etc., podem assegurar que a relevância da arte seja posta em evidência longe da redução ao valor de mercado e, com isso, a referida cisão seja, em alguma medida, encaminhada para uma reconciliação” (Hebing, 2015, p. 218). Isso não quer dizer, portanto, que a esfera política é o ponto mais alto. É apenas o *locus* no qual a arte se abriga para manter o interesse coletivo frente ao interesse privado. É claro que ela não existe em função do Estado. A obra de arte não se reduz a nenhuma finalidade política, não é propriedade de um governante, ou mesmo patrimônio deste ou daquele Estado. A arte, pelo menos em tese, é obra de toda humanidade e pertence a todos os seres humanos. O Estado cumpriria assim apenas a função de um fiel depositário da arte e protetor dos artistas.

82 Como podemos dizer que vai ocorrer mais adiante nas considerações marxistas de autores vinculados à Escola de Frankfurt, por exemplo.

contexto sócio-histórico que contribui para o seu modo de pensar e fazer, embora esse pensar e fazer digam respeito a uma dimensão muito mais abrangente do ser humano e de sua história.

Nesse sentido, o que está em jogo neste contexto, sobretudo, é que o artista é livre, nos termos que temos tratado até aqui, não apesar, mas por causa dessa cultura moderna mesma.

Não podemos esquecer que essa cultura que oferece certos riscos atrelados à divisão do trabalho, à mecanização dos processos, ao livre mercado etc. é a mesma que favorece o direito da particularidade e a emergência de novos valores, práticas e instituições nascidas com o cristianismo que estimulam e garantem a ampliação da atuação autônoma do indivíduo em sua mais radical subjetividade, até o limite da contingência e do arbítrio das escolhas individuais. É nesse contexto que o artista moderno tem potencializado as suas possibilidades de produção.

### **3.4 . A subjetividade produtora e a finalidade interna do trabalho livre do poeta no contexto da modernidade**

Vimos que o artista moderno em sua liberdade consegue traduzir, em seu próprio processo produtivo, a interiorização infinita do espírito que retorna sobre si mesmo a partir de suas múltiplas manifestações na exterioridade. Nesse contexto, entendemos que as três artes particulares representativas do romântico, ou seja, pintura, música e poesia indicam, de forma progressiva, - sendo que esta última arte particular é a culminância desse progresso na modernidade - a relação do artista com o produto de sua atividade, que já não está mais tanto concretizada exteriormente em uma obra subsistente por si, mas se constitui reflexivamente no próprio fazer criativo do artista. Seguindo esse caminho, é possível dizer que o trabalho do pintor, do músico e, sobretudo, do poeta moderno constituem etapas nas quais a finalidade interna na arte pode ser melhor expressada.

Ora, como sabemos, as assim chamadas formas de arte se articulam com as artes particulares que servem como representativas de cada um daqueles três momentos históricos. A arquitetura, sendo a arte da busca incansável da expressão do divino como algo aparentado com a materialidade concretizada no peso e no volume, na dura regularidade de suas formas, é, para Hegel, a arte paradigmática do



simbólico. O representativo da arte clássica é, por sua vez, a tridimensionalidade da escultura que unificou, sobretudo no mármore, os contornos naturais do corpo humano com o significado espiritual dos deuses olímpicos. Já a pintura, a música e a poesia são as artes tipicamente românticas, na medida em que progressivamente vão se desvinculando da materialidade exterior e voltam-se para a interioridade espiritual (*VAesth II*, 258- 261)<sup>83</sup>.

Assim, ao remeter para uma liberdade interior do espírito acompanhada do processo de desmaterialização dos contornos objetivos da arte, temos um afastamento da exterioridade natural como esfera de apresentação de um conteúdo objetivamente concretizado para a interioridade espiritual de uma atividade subjetiva. Por sua vez, na medida em que a arte tem os seus inícios plenamente conjugados com a sensibilidade da natureza para depois avançar para sua espiritualização, é no esvaziamento da imposição firme do aspecto intuitivo imediato do espaço ( *VAesth III*, 14) que temos um importante indicativo da consideração da passagem da exterioridade para a interiorização do espírito na arte.

Nesse contexto, já a pintura, ao elaborar as suas imagens em uma superfície plana através do elemento abstrato da cor, “reduziu em seu campo a dimensão do espaço da escultura” (*VAesth II*, 134). Em seguida, concentrando-se no ponto interior do tempo, a “música com o som abandonou o elemento da figura externa e de sua visibilidade plástica” (*VAesth II*, 134). A essas duas artes particulares devemos acrescentar a poesia, que, tendo ainda presente a temporalidade do som, o rebaixou “como mera designação externa” (*VAesth II*, 262) voltado para a designação de um conteúdo espiritual da representação.

Podemos dizer que essas artes particulares, ao perderem o elemento que remete à intuição externa e imediata, conseguiram depurar esse elemento, digamos assim, como idealidade interior, ou seja, repondo-o, como acontece sobretudo na poesia, apenas subjetivamente pela representação. Esse processo de interiorização aponta para um aspecto importante que diz respeito à forma de arte romântica, na medida em que “[...] a crescente independência da arte com relação a um material sensível externo que nós encontramos no desenvolvimento da forma de arte romântica espelha a crescente interiorização que é característica da subjetividade

83 É importante enfatizar que, para Hegel, isso não quer dizer que cada uma dessas artes particulares nasceu e morreu em momentos específicos das formas de arte; para ele, significa apenas que são elas que expressam melhor o momento em questão.

moderna em geral, e da qual a religião cristã é em si mesma uma expressão” (James, 2009, p. 45).

Esse deslocamento, em termos de uma maior interiorização, dialoga, por sua vez, com o papel que desempenha o artista em sua atividade produtiva no âmbito da modernidade. Por suas próprias características, cada uma das artes particulares apresentará progressivamente essa interiorização ao seu modo, coadunando com a maneira pela qual o trabalho do artista se realiza com relação a cada uma delas. E isso acontece a partir do fortalecimento da habilidade subjetiva do artista e de uma maior ênfase na sua atividade sobre si mesmo como obra viva, fazendo com que o artista se afaste gradativamente da mera manipulação instrumental da exterioridade objetiva. “Pois, seja como for, um aspecto importante 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, principalmente na arquitetura e escultura, menos na pintura e música, menos ainda na poesia (*VAesth I*, 46).

A nossa interpretação a respeito da atividade de produção das artes particulares é a de que essa atividade progressivamente traduz a ampliação da autoconsciência da liberdade do artista e aponta para uma maior explicitação do caráter infinito da finalidade desse trabalho a partir do encontro de si do espírito na subjetividade produtora do artista e de sua expressão nos elementos constituintes da interioridade da fantasia.

Dessa forma, podemos dizer que o pintor, que inaugura, digamos assim, o período romântico na arte, já revela essa tendência em sua atividade de produção da obra. Ele não apenas tem consciência de si mesmo como um produtor de imagens e como um agente que concebe e elabora o sentido para essas imagens. Ele também tem consciência de si como sujeito que persegue livremente os seus próprios propósitos como parte do seu saber e do seu querer vinculado à produção da obra, esforçando-se para tornar a atividade que efetiva esses propósitos explícita em seus próprios produtos, ao mesmo tempo que expressa a sua própria subjetividade em seus aspectos particulares.

Nesse sentido, vê-se desenvolver progressivamente diante do pintor os elementos que favorecem maiores possibilidades em termos de criação da obra e da expressão de si como sujeito ativo que produz arte. De fato, pode-se dizer que a

partir do renascimento, de uma forma geral, a história da arte se abre em dois caminhos possíveis para a realização da atividade do pintor.

Por um lado, o fermento da objetividade, da seriedade religiosa e ética da apreensão e exposição da beleza ideal das formas, e, por outro, os objetos insignificantes tomados por si, a particularidade do efetivo e a arte subjetiva do fazer vem a ser o aspecto principal (HEGEL, *VAesth III*, 35).

O que está em jogo aqui é que, embora ainda haja por um longo período um certo compromisso diante dessa seriedade religiosa e ética do período do cristianismo medieval até o renascimento, isso acaba por arrefecer no contexto da modernidade pós-reforma protestante. Como já discutido na seção anterior, ocorre que, sobretudo com o surgimento da pintura de gênero, haverá um desdobramento da arte que passa a privilegiar justamente o aspecto subjetivo do produzir do pintor que é capaz de inventar uma nova configuração artística. É assim que, nas palavras de Hegel, fica explicitado que

Neste progresso da mais profunda seriedade para a exterioridade do particular, ela [a pintura] deve penetrar até o extremo do fenômeno mesmo como tal, isto é, até onde todo conteúdo se torna indiferente e o fazer-aparecer artístico, o interesse principal (HEGEL, *VAesth II*, 36).

Portanto, nesse contexto específico que significa uma virada na pintura, o direcionamento do olhar proporcionado pela obra recai, principalmente, sobre aquilo que a tornou possível, ou seja, a arte subjetiva do fazer do artista. Ou, em outras palavras, o que se sobressai no interior mesmo da obra de arte não são mais as imagens em si mesmas acabadas, mas a atividade criativa e o sujeito criador que as fez aparecer.

Não por acaso, Hegel nos dirá sobre esse momento da pintura o seguinte: “ora, aqui a vitalidade alcançada no fazer-aparecer do efetivo, dessa maneira, parece tornar-se uma determinação mais alta do que o ideal” (*VAesth III*, 37). Nesse sentido, essa “vitalidade alcançada no fazer-aparecer” (*VAesth III*, 37) que envolve a capacidade para mobilizar os meios na efetivação dos fins artísticos chega ao ponto de levar a um reordenamento até mesmo dessa relação entre esses meios e fins vinculada ao processo de produção. Em relação a essa questão, discutindo sobre o

trabalho do pintor com a manipulação das cores e com as pinceladas, Hegel afirma que, "para além dos objetos, também os meios de exposição tornaram-se por si mesmos finalidade, de modo que a habilidade subjetiva e a utilização de meios artísticos se sobressai como o assunto objetivo da obra de arte" (*VAesth II*, 227-228).

Essa elevação da habilidade subjetiva e dos meios artísticos é o reflexo do deslocamento do próprio centro da vitalidade espiritual. Na modernidade, a vitalidade espiritual não se restringe à objetividade da obra, mas é agora, sobretudo, subjetiva, no sentido de que "há uma vitalidade, uma harmonia dinâmica, dentro do sujeito mesmo" (Rutter, 2010, p. 99) que, na pintura, como também afirma Rutter, traduz-se na organicidade da atividade interior que se expressa como "harmonia do pintor com seu próprio ato de pintar" (Rutter, 2010, p. 99).

Porém, mais do que ser um correlato do tema retratado, tal como propõe o referido comentador<sup>84</sup>, temos aqui o explicitar da multiplicidade fenomênica do próprio fazer artístico em suas intencionalidades, iniciativas, modos de operar, ajustes, opções por traços, texturas, efeitos de luz e sombras etc. que são unificados organicamente como uma totalidade espiritual viva, ativa na fantasia, que perpassa cada momento e que a tudo dá sentido. E com isso temos a expressão do modo como o artista na sua singularidade se media a si mesmo na infinitude do espírito através de uma atividade que se desenrola, sobretudo, no próprio elemento espiritual da interioridade subjetiva que cria seus modos de figurações como expressão de si mesma.

Ora, foi porque o artista pôde experimentar uma grande autonomia com relação ao conteúdo e à forma de sua exposição que se tornou possível para ele destacar o seu próprio fazer artístico e mostrar, a partir da sua interioridade, que o sujeito produtor e o trabalho para produzi-la são tão importantes quanto a própria obra.

Porém, por mais que o pintor se aprofunde nesse ponto, a sua produção em torno da matéria plástica espacial preenchida com a cor não lhe permite maiores avanços em seu processo de interiorização. A plasticidade da obra limita o trabalho do artista que precisa sempre recorrer ao contorno sensível da exterioridade natural

84 Na sequência imediata à passagem citada acima, Rutter (2010, p. 99), em referência à Vermeer e a sua obra *A Rendeira*, dirá que "isto teoricamente seria a harmonia do pintor com seu próprio ato de pintar, um análogo invisível da harmonia da costureira com seu próprio ato de costurar"

e humana que se faz presente como marca visível de seu fazer. Em sendo assim, embora em muito menor grau que o escultor, o pintor precisa ainda lidar com a manipulação da exterioridade intuível do conteúdo e da forma, pois, segundo Hegel, este “artista, se quer formar esses dois elementos um no outro, como é de seu ofício, tem pontos de apoio em ambos para a concepção e a execução” (*VAesth III*, 140).

Ainda seguindo esse raciocínio, na sequência dessa mesma passagem, o filósofo alemão afirma que:

O músico, por seu turno, também não abstrai de todo e qualquer conteúdo, mas encontra-o em um texto, que ele coloca na música, ou reveste, de modo mais independente, já em alguma disposição na forma de um tema musical, que ele então a seguir configura; a região genuína de sua composição, porém, permanece a mais formal interioridade, o mero ressoar, e o seu aprofundar no conteúdo; no lugar de uma imagem para o exterior torna-se antes um retroceder para a própria liberdade do interior, um proferir de si nele mesmo e em algumas áreas da música um certificar de que ele, como artista, está livre do conteúdo (HEGEL, *VAesth III*, 141).

A superação propriamente dita do conteúdo e da forma em sua exterioridade para a intuição realiza-se, portanto, não na pintura, mas na música, que, através da duração estruturada do som, constitui-se no elemento oposto ao da pintura, na medida em que se aprofundou em direção à temporalidade subjetiva do sentimento. Nesse sentido, a particularização artística da interioridade no âmbito da música veio a ser através do “sentimento do eu que se alarga, que até mesmo avança para um conteúdo” (*VAesth III*, 150). Conteúdo esse, porém, que em si mesmo se mostraria vazio, não fosse a presença imediata desse eu que se efetiva no preenchimento sentimental do tempo e com o qual esse conteúdo se confunde.

Isso ocorre de tal modo que, no final das contas, “esse sentimento permanece sempre apenas o revestimento do conteúdo” (*VAesth III*, 150) que se expressa nos sons como esse elemento mais próximo ao interior como tal e que tem na temporalidade vazia do eu a sua essência.

O eu efetivo mesmo pertence mais precisamente ao tempo, com o qual ele, se nós abstrairmos do conteúdo concreto da consciência e da autoconsciência, coincide; na medida em que ele não é nada senão esse movimento vazio de pôr-se a si como um outro e de supracumir essa mudança, ou seja, conquistar-se a si mesmo, o eu

e apenas o eu como tal. Eu é no tempo, e o tempo é o ser do sujeito mesmo. Como então o tempo, e não a espacialidade como tal, fornece o elemento essencial, no qual o som ganha existência em consideração à validade musical, e o tempo do som, ao mesmo tempo, é o do sujeito, consequentemente, o som penetra já de acordo com esse fundamento no si mesmo, apreende o mesmo conforme o seu ser aí mais simples e põe o eu em movimento através do movimento temporal e de seu ritmo, enquanto a outra figuração dos sons, como expressão dos sentimentos, leva adiante, ademais, um preenchimento mais determinado para o sujeito, por meio do qual ele igualmente é tocado e conduzido (HEGEL. *VAesth III*, 156-157).

Nesse contexto, o músico, deve-se ocupar em seu trabalho com “a relação do interior subjetivo com o tempo enquanto tal” (*VAesth III*, 155), porém, nessa relação, o tempo não é como indeterminado, mas como algo regrado pelo eu que imprime no som o ritmo com o qual esse tempo sonoro se preenche e se recolhe na interioridade das notas. Sendo assim, o músico voltou-se para si para produzir a sua obra como um ressoar de sua própria alma que está em sintonia com o instrumento (seja ele a voz ou outro instrumento externo) que traduz, em si mesmo, para a exterioridade sensível, esse ressoar. Entretanto, nessa exterioridade sem forma, esse ressoar não tem uma existência externa permanente, mas imediatamente se dilui ao ser comunicada ao ouvido do público, que, por sua vez, é corresponsável por sustentá-la em seu próprio interior e lhe dar existência em sua própria subjetividade (*VAesth III*, 136), deixando-o habitar, para usarmos uma metáfora cristã, não de forma independente na espacialidade do templo, por exemplo, como era o caso da escultura, mas sim em seu próprio coração.

O fato de que a obra musical, diferentemente das artes plásticas, não se sustenta por si mesma na exterioridade, vai trazer duas consequências importantes para a consideração da atividade do músico, que veremos se repetir muitas vezes com o poeta<sup>85</sup>. O primeiro é que a música precisa (no tempo de Hegel) ser sempre matéria de reprodução e reavivamento por parte do músico como sujeito vivo que se coloca em atividade para que a arte venha a conhecer sua existência objetiva e acontecer propriamente como obra diante de um público. Com isso, na música se

85 “Na escultura e na pintura, nós temos a obra de arte como o resultado da atividade artística que se apresenta por si objetivamente e que está aí diante de nós, e não essa atividade mesma como produção efetiva, viva. Para a presença da obra de arte musical, ao contrário, faz parte, como vimos, o artista executor como agente, assim também na poesia dramática o ser-humano por inteiro surge em completa vitalidade que representa e faz de si mesmo obra de arte animada” (*VAesth III*, 218).

sobressai justamente essa dimensão subjetiva do processo vivo de produção no qual o músico está plenamente engajado.

Pois, uma vez que é o interior subjetivo mesmo que a música assume para seu conteúdo com a finalidade de trazê-lo à aparição, não como figura externa e obra que existe objetivamente, mas como interioridade subjetiva, então deve surgir também a exteriorização imediatamente como comunicação de um sujeito vivo, na qual ele introduz sua interioridade própria. Em geral, é assim no canto da voz humana, mas este é relativamente o caso da música instrumental, que só pode conseguir trazer para execução através do artista executor e de sua vivacidade, bem como da espiritualidade e da habilidade técnica (HEGEL, *VAesth III*, 158-159).

Ao falar nessa necessidade de sempre reproduzir a música para que ela possa conhecer sua existência objetiva, já se aponta aqui para o segundo ponto importante que devemos tratar. E isso está relacionado ao fato de que, diferentemente da escultura e da pintura, na música, a concepção e a execução nem sempre andam juntas na pessoa de um mesmo artista, mas se distribui organicamente entre diferentes agentes movidos por um mesmo impulso artístico. Isso revela um aspecto significativo a respeito do trabalho do músico que, mesmo ao ativar a sua habilidade técnica, se mantém de ponta a ponta comprometido com uma atividade propriamente artística.

O escultor, assim como o pintor, concebe sua obra e a executa integralmente; toda a atividade artística concentra-se em um e mesmo indivíduo, através do qual ganha muito o corresponder interno da invenção e da execução efetiva. Desafio maior tem, ao contrário, o arquiteto, que exige a ocupação multifacetada de uma artesanaria complexamente ramificada que ele deve confiar a outras mãos. Já o compositor tem igualmente de transferir sua obra a mãos e vozes entranhas, porém com a diferença de que aqui a execução, tanto do lado técnico quanto do espírito interior animado, demanda, ela mesma, novamente, uma atividade artística, e não apenas algo conforme o artesanato (HEGEL, *VAesth III*, 194).

A arte musical, que em si mesma já está particularizada até o limite, exige também a particularização da atividade do músico. De um lado, o compositor é aquele músico que se ocupa da concepção; e, na medida em que ele idealiza a obra em seu interior, elaborando-a de forma muito mais teórica do que prática e traduzindo-a para um *script*, digamos assim, de modo a organizar a maneira como

será executada sua obra, ele vai definir, em larga medida, a liberdade não só da obra, mas também dos demais artistas, já que ele poderá abrir o objeto artístico para um maior ou menor espaço de interpretação criativa daqueles que a executam. De outro, o músico executor, ele mesmo, tem dois caminhos. Ou ele se submete de modo quase que artesanal e obedece mecanicamente às prescrições que lhe são fornecidas pelo compositor e “não quer reproduzir nada mais do que a obra existente já abarque” (*VAesth III*, 219), ou poderá, pelo contrário, dar vazão ao seu lado propriamente artístico a partir de sua fantasia criadora, sem deixar de lado, é claro, a essência da composição e a intenção do compositor. Nesse segundo sentido,

Aqui, em parte, a mais virtuosa bravura está em seu devido lugar, de outra parte, a genialidade não se limita a uma mera execução do dado, mas sim alarga-se com isso, de tal modo que o artista ele mesmo compõe na apresentação, complementa o que falta, aprofunda o que é superficial, anima o que é sem alma e, dessa forma, aparece pura e simplesmente como autônomo e produtor (HEGEL, *VAesth III*, 220).

Esse músico, ao produzir arte, faz sempre uso de um instrumento musical (seja ele algo externo ou a própria voz humana), o qual se constitui como um meio performaticamente atualizado junto ao fim artístico, na medida em que a música acontece efetivamente como uma espécie de desdobramento de uma atividade que articula o todo como uma unidade viva nessa mesma atividade. Nesse sentido, seja através do “maravilhoso segredo que torna um instrumento exterior em um órgão completamente animado” (*VAesth III*, 222) seja, por outro lado, através do canto que faz com que a alma ressoe através do seu corpo, o fato é que a vivacidade do artista nesta arte particular não está mais voltada para o fazer-aparecer de uma exterioridade fechada em si como o era na pintura.

Assim, já que a objetividade na música está condenada a diluir-se à medida mesmo em que aparece, o que, no limite, está em jogo é uma outra forma de expressar a habilidade subjetiva do artista. Pois, aqui “se tem não apenas uma obra de arte, mas o produzir artístico efetivo mesmo presente diante de si” (*VAesth III*, 220), como virtuosismo da performance mesma do músico que faz de si obra de arte.

Como já antecipado acima, movimento semelhante ocorre também no âmbito da atividade de produção poética propriamente dita, ou seja, da literatura. Porém,



especificamente na poesia dramática, a particularização da atividade do artista é acompanhada por uma elevação ainda maior do sentido da produção da arte como essa atividade performática, cujo centro é o próprio ser-humano como indivíduo agente que dá vida às imagens ficcionais da interioridade do poeta. Aqui a atividade meramente técnica do artista, como procedimento repetitivo de manipulação instrumentalizada do exterior, recuou para dar maior espaço à atividade poético-criativa da produção que parte do “espírito interior animado” (*VAesth III*, 194) e que atravessa a totalidade do ser do artista. Nesse contexto, Hegel vai nos dizer que:

Na pintura e na escultura, resta ao próprio artista executar sua concepção em cores, cobre ou mármore e, mesmo que a execução musical exija mãos e vozes estranhas, predomina aqui - embora não deva naturalmente faltar a alma da apresentação - mais ou menos a habilidade artística e a virtuosidade mecânicas. O ator, pelo contrário, penetra a obra de arte como indivíduo total com sua figura, fisionomia, voz etc. e assume a tarefa de caminhar totalmente junto com o personagem que ele representa (HEGEL, *VAesth III*, 513).

Nessa relação entre concepção e execução, pode-se dizer que o poeta, obviamente, se faz presente na obra dramática inteira, já que ele, como dramaturgo, a concebeu, e já que essa obra é uma expressão do seu ato criador. Mas no desenrolar da peça, como realização para um público, é o ator que, ao encarnar as figurações do poeta, se faz ressaltar poeticamente ele mesmo como obra de arte viva que singularizou em si a universalidade do humano. Porquanto, no drama, assim como acontece com a música, “o artista intérprete como agente” (*VAesth III*, 218) é esse sujeito através do qual “o homem entra em cena em plena vivacidade que representa e faz a si mesmo obra de arte animada” (*VAesth III*, 218).

No entanto, é importante lembrar que, para Hegel, esse ressaltar artístico do ator como executor na poesia dramática só acontece propriamente na forma de arte romântica tardia. É bem verdade que, por um lado, cabe ainda, em alguma medida, ao poeta, que concebe a obra, a exigência de que “o ator seja, por assim dizer, o instrumento através do qual o autor toca, uma esponja que absorve todas as cores e as reproduz de forma inalterada” (*VAesth III*, 513). Por outro lado, porém, a identidade simples e previsível entre a execução do ator e a intencionalidade da concepção do dramaturgo vai gradualmente deixando de fazer sentido para realização das artes dramáticas do romântico.

É preciso atentar para o fato de que “entre os antigos isso era mais fácil, pois a declamação, como mencionado, limitava-se principalmente à clareza, e o lado do ritmo etc. era obtido pela música; enquanto a máscara cobria as feições e não restavam também grandes possibilidades às atuações” (*VAesth III*, 513). Com os atores do romântico, tende a acontecer justamente o contrário, uma vez que, livrando-se da necessidade dessa ritmação e dessa máscara, os seus movimentos, gestos, falas e fisionomias já não se encontram mais engessados em dureza escultórica, mas a eles é reservado um amplo espaço de criação poética (*VAesth III*, 513).

Desse modo, sem submergir completamente nas intenções do dramaturgo e afogar-se, por assim dizer, em identidade inorgânica com a subjetividade daquele, o ator torna-se, podemos dizer, ele mesmo um poeta, uma vez que “[...] ele deve também com a própria produtividade completar vários pontos, preencher lacunas, encontrar transições e, de uma maneira geral, nos esclarecer o poeta através de sua atuação [...]” (*VAesth III*, 515). Com isso, podemos dizer que, assim como a obra de arte executada é uma unidade orgânica de diversos momentos que se particularizam em sua autonomia e se rearticulam como totalidade em si (*VAesth III*, 319), assim também o é a própria atividade de produção e as relações que os artistas estabelecem através dessa atividade, dando testemunho do caráter interno da finalidade que é cumprida nesse acontecer da obra poética.

Isso implica justamente, como dissemos, um deslocamento do centro de gravidade da vitalidade espiritual da obra em sua objetividade autônoma, como vida do espírito virtualizada na obra, para a própria subjetividade produtora ativa, como vida do espírito efetiva no sujeito que produz.

No clássico, a vitalidade ideal da obra de arte é a concreção escultórica manifesta na identidade entre conteúdo e forma que se tornou possível pela penetração do espírito no âmbito da imediatez natural, bem como pela harmonia que aquele estabeleceu com esta última na própria exterioridade. No romântico, por sua vez, o espírito, tendo já obtido sua vitória sobre a natureza, manifesta-se de modo privilegiado agora como vitalidade subjetiva autoconsciente<sup>86</sup> e “faz a si mesmo obra

86 Isso está atrelado ao modo como, na forma de arte romântica, a questão do belo passa a ser considerado em função da interiorização do espírito. Hegel (*VAesth II*, 128-129) defende que “no estágio da arte romântica, o espírito sabe que a sua verdade não consiste em afundar-se na corporeidade”. Assim, ele afirma que “se, por isso, este novo conteúdo também assume em si a tarefa de fazer a si mesmo belo, então a beleza no sentido anterior permanece para ele,

de arte animada” (*VAesth III*, 218); de modo a privilegiar a busca por traduzir a interioridade ativa do eu e comunicá-la a uma outra interioridade no horizonte da linguagem. Como a linguagem da poesia é feita para ser, sobretudo, performada de forma oral, ocorre que “[...] o indivíduo falante unicamente é o suporte para a presença sensível e a efetividade de um produto poético. A obra da poesia deve ser falada, cantada, apresentada, exposta através do sujeito vivo mesmo, como são as obras da música” (*VAesth III*, 320).

Entendemos que esse deslocamento da vitalidade objetiva da obra para a interioridade espiritual da atividade produtora reflete a valorização romântica da dimensão da criatividade da fantasia poética do artista voltada sobre si mesma e manifestada como habilidade subjetiva de traduzir essa interioridade que se sobressai sobre o aspecto meramente técnico da transformação da exterioridade natural, explicitando em sua plenitude a finalidade interna do trabalho do artista que já está posta desde o início.

Especificamente no universo da poesia, não se coloca diante do artista, como no caso das artes figurativas, uma existência material previamente dada a ser transformada instrumentalmente pelo poeta de acordo com sua intenção. Para o poeta, podemos dizer que o fim subjetivo não está separado do fim realizado pela exterioridade da matéria a ser transformada e pela exteriorização da atividade instrumentalizada que a transforma. O fim subjetivo e o fim realizado se encontram no fazer mesmo do poeta. E, ao fazer uso da pena, o poeta a utiliza, em boa medida, para registrar em um suporte externo aquilo que está já sendo vivido e trabalhado em sua totalidade por ele; e ao performar a poesia, ele faz uso de sua voz e do seu corpo não como instrumento externo, mas como membro vivo constituinte da própria obra vivificada pela atividade subjetiva da sua fantasia.

De fato, ao retomar a discussão a respeito do artista em seu processo produtivo, Hegel caracteriza o poeta em sua “atividade subjetiva diante do círculo das artes plásticas e da música” (*VAesth III*, 271) como um sujeito criativo que, afastando-se da manipulação externa da imediatez natural, tem que produzir a obra de arte a partir de si mesmo, aprofundando-se em sua própria fantasia.

entretanto, como algo subjugado, e se torna beleza espiritual do interior em si e para si como da subjetividade espiritual em si mesma infinita” (*VAesth II*, 129).

Nesse sentido, a tarefa do poeta, em comparação com os demais artistas, deixa-se considerar como mais fácil e como mais difícil. Como mais fácil porque o poeta, não obstante o tratamento poético da linguagem exigir uma habilidade bem treinada, está acima, porém, do triunfo relativamente multifacetado sobre as dificuldades técnicas; como mais difícil porque a poesia, quanto menos ela consegue levar a um encorpamento exterior, mais ela tem de procurar por um substituto para essa ausência sensível no autêntico núcleo interior da arte, na profundidade da fantasia e na autêntica concepção artística como tal (HEGEL, *VAesth III*, 271).

Com o trabalho do poeta, a arte se desvinculou da ocupação com a exterioridade natural a ser transformada tecnicamente, revelando a circularidade interior do espírito que na fantasia se comunica consigo mesmo em seu próprio ambiente. Aqui “o sensível interioriza-se no pensamento, que, por sua vez, se exterioriza na linguagem” (Launer, 2004, p. 112). Na linguagem, o poeta está em condições de estabelecer uma comunicação que torna comum para o interlocutor a experiência do eu que sente a partir de suas intuições interiores e pensa com imagens. Nesse sentido, a arte poética “é a absoluta, a verdadeira arte do espírito e sua exteriorização como espírito, pois tudo o que a consciência concebe e forma em seu próprio interior espiritual, apenas o dizer consegue apreender, expressar e trazer diante da representação” (*VAesth III*, 261).

Nesse sentido, o trabalho teórico sobre a linguagem desenvolvido pelo poeta como algo produzido na interioridade espiritual da representação tem essa representação como ponto de partida e de chegada. Pois, de fato, como nos explica Hegel, “o conteúdo da arte que fala é todo o mundo da representação ricamente formada da fantasia, o espírito existente consigo mesmo que permanece neste elemento espiritual” (*VAesth III*, 228) e que, ao vocalizar-se na exterioridade sensível do som, o utiliza apenas como um sinal arbitrário para “expressar o conteúdo do espírito, como ele é no interior da fantasia como fantasia” (*VAesth III*, 228).

Mas dentre os subgêneros da poesia, seria a poesia dramática que poderia melhor expressar esse trabalho infinito do espírito sobre si mesmo no contexto da modernidade ou poderíamos atribuir isso à lírica ou até mesmo à epopeia?

Podemos dizer de forma categórica, a partir de um ponto de vista hegeliano, que esta última não cumpriria esse papel. Nada mais distante do romântico, de

forma geral, e do moderno, de forma específica, do que a epopeia<sup>87</sup>. O poeta épico, por “estar em uma relação necessária com aquilo que ele retrata” (James, 2009, p. 76), não pode deixar de ser preenchido com a dimensão ética e religiosa do círculo do conteúdo e da forma veiculada por sua poesia. Além disso, o poeta que trabalha com a epopeia se relaciona com o conteúdo e a forma de sua narrativa como se fosse algo “apreendido pela representação na forma do objetivo” (*VAesth III*, 262) e o coloca diante do público “como mundo objetivamente exposto” (*VAesth III*, 262).

Com isso, é legítimo afirmar que só ouvimos a voz do poeta na sua obra épica na medida em que essa voz faz coro com toda sua cultura transfigurada na objetividade da imagem do deus ou do herói a ser representada como condensamento imediato daquela ética e religião da *pólis*. Por isso mesmo, o épico é uma espécie de poesia que encontrou sua expressão máxima na Grécia e, como tal, se assemelha à escultura no compromisso com o substancial e no modo objetivo da exposição da narrativa (*VAesth III*, 394). Isso porque, para Hegel, “a poesia épica leva à necessidade de ouvir a coisa, que se desdobra para si como uma totalidade objetivamente fechada em si diante do sujeito [...]” (*VAesth III*, 413).

A poesia dramática, vai além dessa configuração épica, na medida em que ela abre espaço para a expressão da vitalidade interior do sujeito que se desdobra na ação encenada dos conflitos humanos. No entanto, embora seja o terceiro momento das artes poéticas e, portanto, responsável por conciliar em si o elemento objetivo do épico e o subjetivo do lírico, sendo inclusive “o estágio mais elevado da poesia e da arte em geral” (*VAesth III*, 474), nesse ponto específico da expressão transparente do trabalho do artista e sua finalidade, não parece ser na poesia dramática que essa questão mais se ressalta.

A lírica moderna, que impregna e atravessa a própria poesia dramática, parece traduzir melhor a presença efetiva do espírito na fantasia do artista que produz sua obra como expressão ativa de si.

Nesse sentido, podemos dizer que, antes de tudo, o próprio papel que cabe ao poeta desempenhar, em seu processo de produção, ajuda a estabelecer isso, pois o poeta lírico está apto para fazer de si e de sua atividade subjetiva a razão de

87 Embora a modernidade tenha gerado *Os Lusíadas*, de Camões, *O Paraíso Perdido*, de Milton, e *O Messias*, de Klopstock (*VAesth III*, 413), a epopeia, como os gregos a conheceram, não encontra o solo adequado para a sua frutificação em nosso tempo. Como ressaltado por Hegel (*VAesth III*, 395), o romance na modernidade a substituiu de forma praticamente definitiva com a sua prosa, que não é mais adequada ao estado do mundo heroico da epopeia.

ser da obra. Na lírica, por um lado, é “o ânimo mesmo, a subjetividade como tal o verdadeiro conteúdo” (*VAesth III*, 420); por outro lado, na forma, “através da qual tal conteúdo se torna obra de arte lírica, o indivíduo aqui constitui em seu representar e sentir o ponto central” (*VAesth III*, 421), de modo que a totalidade da lírica tem, portanto, o seu ponto de articulação na “disposição e situação particular do poeta” (*VAesth III*, 421).

Na lírica, a subjetividade do poeta, que em sua unidade consigo mesmo, ao mesmo tempo “se fragmenta e se dispersa na mais colorida particularização e na mais variada multiplicidade das representações, sentimentos, impressões, intuições etc.” (*VAesth III*, 443) acaba por refletir, mesmo com toda sua limitação, a potência da vitalidade do espírito como uma totalidade ativa que retorna sobre si mesmo em sua atividade. Essa subjetividade do poeta “como ponto de unidade propriamente dito da poesia lírica” (*VAesth III*, 443) se abre organicamente em suas múltiplas determinações e explicita essa vitalidade espiritual como atividade interiorizada do eu do poeta que preenche de sentido os diferentes momentos de sua particularização. É por isso que para Hegel (*VAesth III*, 443), “para apresentar o ponto central de unidade da obra de arte lírica, o sujeito deve, por um lado, ter progredido para a determinidade concreta da disposição ou da situação, por outro, concluir-se consigo mesmo nesta particularização de si; de modo que ele se sinta e se represente a si mesmo nela”.

Nesse sentido, em comparação com o poeta de epopeias, a tendência é ser o próprio poeta lírico, para usar uma imagem de Rutter (2010), que se torna ele mesmo herói de sua narrativa. De fato, na poesia lírica, como nos diz Hegel (*VAesth III*, 427), “o ser humano em sua interioridade subjetiva torna-se ele mesmo em obra de arte, enquanto que os heróis estranhos e suas ações e acontecimentos servem de conteúdo para o poeta épico”. Ora, se na epopeia, o acontecimento narrado em sua objetividade se impõe frente a subjetividade animada que o narra, “na lírica, pelo contrário, satisfaz-se a necessidade inversa, de se expressar e escutar o ânimo na exteriorização de si mesmo” (*VAesth III*, 413).

Já em relação ao trabalho desenvolvido na poesia dramática, é possível afirmar que o poeta lírico, em sua atividade reflexiva para si, torna-se ele mesmo também, por assim dizer, um ator que interpreta a partir de seu interior o seu próprio drama como performance do seu fazer ficcional subjetivo. Nesse sentido, vale para o

poeta lírico de uma forma geral a referência que Hegel faz a Goethe em torno daquelas produções do poeta que o filósofo denomina de “cantos de sociedade” (*VAesth III*, 429):

Neste caso, o poeta é e também não é ele mesmo; ele oferece não a si mesmo, mas algo de melhor e é, por assim dizer, um ator que representa infinitos papéis, que demora-se agora aqui e depois acolá, que adere por um momento aqui a uma cena e lá a um agrupamento. Porém, o que ele também conseguir expor, está aí enredado sempre, ao mesmo tempo, seu próprio interior artístico, o que vividamente ele mesmo sentiu e aquilo pelo que ele passou (HEGEL, *VAesth III*, 429).

Seja como for, a obra do poeta lírico revela sempre “a totalidade de um indivíduo em seu movimento poético interior” (*VAesth III*, 442) e o poeta, assim, não apenas expressa momentos isolados de sua existência na obra, mas toda sua vida está imbricada com o seu trabalho como poeta que se traduz em versos. No contexto dessa mesma discussão em torno da poesia lírica, Hegel novamente menciona “Goethe, que na multiplicidade de sua rica vida sempre agiu poeticamente” (*VAesth III*, 442) e que também estando atento à totalidade efetiva do espírito se punha em uma disposição tal que “o que o tocava, ele convertia em intuição poética” (*VAesth III*, 442).

Não é que a lírica tenha sido a única forma nem tampouco a forma mais elevada de poetas como Goethe se expressarem artisticamente, mas é que foi nela que mais ficou transparente não apenas o modo como o poeta se apresenta como sujeito, mas também quem ele é como pessoa que se expressa ativamente em seu trabalho. Pois, ao não se deter na exposição objetiva de uma ação e ao ter a linguagem voltada para a interioridade mais profunda da subjetividade que se expressa na declamação ou no canto, a atividade do poeta na lírica muito mais do que apresentar uma obra diante de nossos olhos, expõe o eu singular do poeta que a partir da fantasia quer comunicar a si em seu fazer criativo interior como aquilo que há de mais espiritual em sua obra. Nesse sentido, podemos dizer que, mais do que para a poesia épica e do que para a poesia dramática, vale ainda mais para a poesia lírica, a defesa de que

A fantasia poética (*poetische Phantasie*) como atividade poética (*dichterische Tätigkeit*) fornece-nos não, como na plástica, a coisa

mesma em sua realidade externa diante dos olhos, ainda que produzida através da arte, mas apresenta apenas uma intuição interna e o seu sentimento. Já de acordo com essa maneira universal de produção, é a subjetividade do criar e configurar espiritual que, em contraposição à exposição ilustrativa das artes figurativas, a si mesmo se mostra como o elemento principal (HEGEL, *VAesth III*, 415).

Nada mais condizente, portanto, com a liberdade moderna em sua validação do arbítrio e dos propósitos individuais do que esse aprofundar-se sobre si da subjetividade produtora do poeta lírico. Devemos lembrar que, para Hegel ( *VAesth III*, 432), a poesia lírica, que, ao contrário das demais, pôde-se desenvolver bem em todos os tempos e em todas as culturas, vai conhecer o seu mais profundo sentido e sua mais potente efetividade justamente na modernidade, uma vez que nesse período histórico “cada indivíduo concede-se o direito de ter por si mesmo a sua opinião peculiar e modo de perceber” (*VAesth III*, p. 432). E entre os modernos, são os povos germânicos que, para Hegel, mais se destacaram na produção dessa forma de poesia, justamente pelo fato de que “toda vida dessas nações se desenvolveu a partir do princípio da subjetividade” (*VAesth III*, 469).

Podemos dizer que, de um ponto de vista hegeliano, os poetas modernos que lhe eram contemporâneos e contemporâneos souberam expressar esse princípio da subjetividade como produção artística propriamente livre. Isso ocorre, portanto, não de modo confuso, como um sentimento que paira sobre uma “massa anônima”, para falar nos mesmos termos de David James (2009, p. 62), mas através da autoria consciente de si de um Goethe, de um Schiller ou mesmo de um Jean Paul, cuja força de atração que exercem em torno de si contribuiu para elevar o espírito em sua singularização. Isso implica, por outro lado, que cada um desses poetas alcançou por si mesmo a universalidade do espírito através da sua formação como sujeito ativo de seu tempo.

No interior mesmo da poesia germânica, tal produção poética dos mencionados autores se destaca como um labor refinado que sabe honrar a sua formação para a liberdade como o estar consigo mesmo do espírito em sua própria interioridade; sem que essa produção esteja circunscrita aos limites naturais do solo pátrio ou submetida ao provincianismo de uma eticidade substancialista. É assim que Hegel, comparando a poesia lírica genuinamente artística com as canções populares em seu contexto imediato e mesmo com a epopeia, vai dizer que, para



além de se buscar superar a naturalidade da produção mergulhada na imediatez do sentimento patriótico, o poeta lírico deve-se colocar a exigência de elevar a criatividade subjetiva como expressão da atividade do próprio espírito em sua mais abrangente expressão.

Com a autoconsciência livre está relacionada também, em segundo lugar, a liberdade da arte consciente de si mesma. A canção popular, por assim dizer, canta imediatamente como uma voz da natureza que parte do coração; a arte livre, porém, é consciente de si mesma, ela reclama aquele saber e querer do que produz e precisa de uma formação para este saber, assim como da virtuosidade experimentada do produzir para completude. Se, portanto, a poesia verdadeiramente épica deve ocultar o configurar e o fazer do poeta, ou se todo o caráter segundo seu período de formação não pode ainda ser deixado visível, assim isso acontece apenas pelo fato do *Epos* ter a ver com o ser aí objetivo da nação, não com o sujeito poético daí resultante, que, por isso, também não deve aparecer na poesia como subjetivo, mas como produto que se desenvolve independentemente para si. Na lírica, ao contrário, o criar assim como o conteúdo é o subjetivo e tem a si também, por isso, como o que é para ser manifestado (HEGEL, *VAesth III*, 435-436).

É nesse sentido que para Hegel, “o lírico é para a arte romântica, por assim dizer, o traço elementar, um som, que também a epopeia e o drama tocam e que, como um aroma universal do ânimo, perfuma até mesmo as obras figurativas, pois aqui o espírito e o ânimo querem falar ao espírito e ao ânimo através de cada uma de suas criações” (*VAesth III*, 141). Por isso mesmo que a subjetividade que se ocupa da produção da arte não se volta tanto para o fazer aparecer do objeto, mas sim para o fazer de si mesmo a partir de sua fantasia em uma obra ativa autoconsciente que está em unidade com “a universalidade sempre ampliada e a profundidade do ânimo que trabalha incansavelmente” (*VAesth III*, 141).

E se, de fato, o artista em sua finitude é a mediação singularizada da infinitude do espírito, então esse fazer do poeta lírico – que tem seu núcleo na fantasia que retorna sobre si mesma – precisa se configurar organicamente na subjetividade mesma do poeta e se expressar a partir dessa subjetividade como uma totalidade viva e ativa, refletindo assim a própria vitalidade universal do espírito que se recolheu e se mostrou ativo em seu trabalho sobre si mesmo. Isso indica, por um lado, a potência de um espírito que na finitude se ocupa de si mesmo em seu próprio elemento espiritual; por outro, aponta para a necessidade de

ultrapassamento da mediação desse espírito consigo mesmo na interioridade subjetiva do artista e da elevação dessa atividade espiritual no âmbito da filosofia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, enfim, aos parágrafos finais desta tese que se desenvolveu em torno do conceito de trabalho a partir da perspectiva estética hegeliana. Em linhas gerais, ao tratar esse conceito vinculado ao fazer próprio do artista, consideramos esse fazer como produção orientada por uma finalidade interna, a qual, por sua vez, tem na fantasia o núcleo racional a partir do qual ela é estruturada. A culminância dessa discussão constituiu-se em diálogo com a defesa hegeliana do progresso da liberdade do espírito nas formas de arte, que teve o seu ponto mais alto no último período romântico. A consideração desse momento histórico da arte estabeleceu-se, sobretudo, em torno da produção do poeta lírico, cuja atividade se destacou como expressão do encontro do espírito consigo mesmo por meio da interiorização da representação artística.

Para que pudéssemos chegar a esse ponto de discussão, em primeiro lugar, nos ocupamos da tarefa de descrever, de modo geral, os momentos em que o conceito de trabalho ocorre e o modo das ocorrências desse conceito na filosofia madura de Hegel. Nossa discussão em torno desse conceito em diferentes momentos do pensamento do autor e a especificidade desse mesmo conceito no interior das *Preleções sobre a Estética* nos permitiu estabelecer que o trabalho viabiliza não só a adequação do ambiente a uma forma de vida humana, possibilitando que as coisas no mundo sejam dirigidas para a satisfação de suas necessidades finitas. Na medida em que o trabalho pressupõe um processo histórico e social de autoformação do homem, o trabalho, em especial o do artista, também torna possível a elaboração de uma manifestação durável do espírito com a marca de sua própria interioridade, de modo que, em última instância, ele consiga satisfazer a sua maior finalidade, qual seja, conhecer-se a si mesmo em seus produtos.

Já no início de nossas considerações, buscamos mostrar que o trabalho para Hegel está situado, desde suas bases lógicas mais abstratas, para além do âmbito da necessidade cega, podendo ser concebido como conceito que veio a ser para si em sua liberdade, mesmo que em seu início essa liberdade seja apenas externa. Essa concepção direcionou o nosso olhar para os desdobramentos desse conceito,

que parte de um contexto com menor determinação em que intenção subjetiva, atividade/meio e fim realizado não se articulam organicamente entre si. E esse foi justamente o modo de abordagem que encontramos inicialmente na *Ciência da Lógica*, cujo vínculo com a abordagem estética não poderia, a nosso ver, ser desconsiderado. No entanto, do nosso ponto de vista, por outro lado, a abordagem estética do trabalho precisou ampliar em alguma medida o tratamento lógico, assim como as demais abordagens presentes no sistema de pensamento do autor alemão, uma vez que a arte se situa no âmbito do espírito absoluto.

Atentos a essas considerações e insistindo na relevância da discussão a respeito do trabalho, buscamos redefinir em termos estéticos essa linha de abordagem, de modo a situá-la no âmbito da produção sensível como momento do exercício da liberdade desse espírito absoluto. Ora, já que a discussão em torno da produção artística se dá nesta esfera absoluta, parece sem sentido restringi-la à teleologia finita que rege a atividade laborativa considerada na maior parte das obras de Hegel. Não sendo legítimo aventar a possibilidade de uma terceira categoria de teleologia para dar conta do trabalho artístico, só poderia ser como finalidade interna que se constitui esse trabalho.

A nosso juízo, é sobretudo o poeta lírico moderno que expressa e traduz essa finalidade interna do trabalho da forma mais transparente. Uma vez que sua atividade parte da subjetividade e manifesta-se por e para a subjetividade como atividade interiorizada que se faz presente no âmbito da representação, o poeta, no ato criativo de sua fantasia, reconciliou a sua existência particular como artista com a infinitude do espírito, fazendo de si obra viva que se manifesta em seu próprio elemento: a interioridade espiritual da fantasia que expressa a totalidade subjetiva na linguagem.

Foi nesse sentido que, para o desenvolvimento de nossa discussão, pareceu-nos importante oferecer uma descrição da subjetividade produtora, tomando como núcleo a fantasia do artista e vinculando-a posteriormente com aquilo que Hegel entende por objetividade da exposição e por originalidade, de modo a articular essa subjetividade com a exteriorização do espírito em uma perspectiva expressivista. Nesse sentido, a subjetividade produtora do artista foi tomada como esse impulso de manifestar-se a si mesmo, na medida em que o artista mostrou ser a presença singular da infinitude espiritual. Por sua vez, o espírito foi considerado como

atividade essencialmente exteriorizante que se encontrou consigo mesmo nesta singularidade da subjetividade produtora, cujo núcleo é a fantasia artística a partir da qual foi manifestada essa infinitude que retorna sobre si mesmo no produto de seu trabalho.

Apesar da centralidade que foi conferida ao espírito, não deixamos de considerar que o artista precisa lidar, em alguma medida, com a natureza para produzir obras de arte, uma vez que a finalidade alcançada por seu trabalho se efetiva na dimensão sensível orientada a partir da fantasia. Nesse sentido, mostramos que, por um lado, a subjetividade artística constitui-se a partir de disposições inatas que operam com imagens, com a intenção de reconfigurar o imediatamente dado em uma obra que se situa no seio da sensibilidade mesma para ser apreendida por um público através da intuição e da representação. Mas, por outro, afirmamos que o sentido que é criado pela fantasia e efetivado no sensível se coloca como algo racional e articulado a um processo formativo, ressaltando o caráter absoluto da finalidade que atravessa e suprassume a dimensão meramente natural.

No contexto dessa discussão, buscamos ainda contrapor à atividade do artista enquanto trabalhador ao do artesão e ao do filósofo. Não deixamos de considerar, dessa forma, que a atividade artística, principalmente em seus começos, conserva alguns dos elementos da atividade do artesão no que diz respeito à técnica e ao compromisso com o entendimento. Também não deixamos de considerar que a atividade do artista tem a mesma finalidade que a do filósofo (sendo que a atividade deste último se encontra, porém, em uma posição mais elevada que aquela), já que ambas estão situadas na dimensão do espírito absoluto. No entanto, destacamos que o artista em seu trabalho ocupa uma posição *sui generis* frente ao artesão e ao filósofo, justamente por fazer uso da fantasia para alcançar uma finalidade infinita vinculada ao espírito absoluto.

Toda essa discussão que se desenvolveu no segundo capítulo ofereceu as bases para a consideração da atividade do artista enquanto trabalho livre a ser discutido de um ponto de vista histórico. Nesse contexto, estabelecemos uma comparação entre as características definidoras do trabalho desenvolvido pelo artista da forma de arte clássica em relação ao do artista da forma de arte simbólica - ainda que esta última tenha sido discutida de forma incidental -, assim como o

trabalho realizado pelo artista da forma de arte romântica frente ao do artista da forma de arte clássica.

Fizemos, assim, uma análise a respeito das diferenças entre as formas de arte a partir da consideração da liberdade do artista e mostramos o modo como o trabalho do artista nesses momentos está inserido no contexto de valores, práticas e instituições de seus respectivos períodos históricos. Associado a isso, indicamos que um ponto importante para ser considerado nessa abordagem histórica é a redução progressiva da importância da técnica no trabalho do artista como expressão do espírito na arte.

Vimos que no clássico a liberdade do artista estava atrelada às bases culturais que vinculam imediatamente todos os sujeitos enquanto cidadãos. Essa substancialidade ética da pólis grega determinava os fins a serem perseguidos pelo escultor do deus, remetendo a um modo de expressão que se coaduna com a manifestação imagética presentes no ambiente cultural do qual ele faz parte. A atividade artística revelava, assim, o caráter do homem grego que não se afastava dos costumes de seu povo, na medida em que a sua liberdade se realizava de acordo com aquilo que se tornou imediatamente presente para si em sua cultura. Por isso mesmo que no exercício de sua habilidade e na aplicação de sua técnica na atividade manual, o escultor coloca-se em harmonia com os meios, o conteúdo, a matéria e a forma através dos quais satisfazia o fim exigido por seu ofício, expressando a unidade ideal entre a interioridade espiritual e a natureza transformada por meio da técnica

Ao contrário do clássico, o modo de fazer do artista moderno não está mais assentado imediatamente em bases culturais substanciais que circunscrevem o fazer do artista. Para o artista romântico, em especial na modernidade, esse limite que ainda condiciona a liberdade dos gregos foi superado. Aqui a liberdade do trabalho do artista no âmbito da forma de arte romântica ganha um sentido e um contorno radicalmente diferente daquela do artista no âmbito da forma de arte clássica. Na concepção e execução de sua obra, o poeta, como aquele artista que melhor traduz a liberdade do espírito na modernidade, não só se encontra desembaraçado dos pressupostos culturais do círculo do conteúdo e da forma, mas também está livre para desenvolver sua produção como atividade criativa sobre si mesmo no elemento interior do espírito, que se expressa na linguagem poética.

Em um certo sentido, é como se o escultor grego quisesse expressar na corporeidade do deus de sua crença a identidade simples que ele compartilha com a religião da pólis, a partir de sua criatividade e habilidade técnica de transformação da matéria natural; já o artista romântico, superando o compromisso com relação ao ideal artístico, busca expressar a si mesmo em sua atividade subjetiva no próprio elemento espiritual da fantasia poética. É como se o artista clássico quisesse se identificar com o corpo do deus idealizado na objetividade da obra de arte através da manipulação da exterioridade, enquanto o artista do período romântico tardio, por sua vez, antes de tudo fosse espírito que quer se tornar igual a si como espírito, mesmo que esse espírito reconheça a insuficiência da arte em fazer com que ele estabeleça um saber de si em sua mais profunda totalidade.

Mas é justamente nessa insuficiência mesma que a liberdade do artista moderno se pronuncia em tom mais elevado; portanto, não apesar, mas por conta mesmo da dissolução da arte romântica. Nesse contexto em que a arte perdeu a sua seriedade e, portanto, o seu compromisso com a apreensão do absoluto em seu aspecto sagrado, o artista está à vontade para tratar de questões prosaicas e até mesmo profanas, podendo afastar-se dos valores previamente estabelecidos pela eticidade de seu contexto imediato e voltar-se sobre si mesmo. Assim, na medida em que a arte avança para o seu fim, o artista conta com a ampliação do espaço para gozar de uma grande liberdade criativa, dispondo de uma plenitude de possibilidades que se coloca em inteira sintonia com a descoberta da subjetividade, como princípio e fundamento do saber e do agir no âmbito da modernidade.

A poesia, sobretudo a lírica, mostrou ser a expressão mais bem acabada desse impulso relacionado à descoberta moderna da subjetividade e da liberdade particular do indivíduo. Aqui não se trata um fazer que dilui o sujeito que produz em seu produto, integrando-o totalmente na imobilidade do objeto produzido na exterioridade, como no clássico, ou até mesmo da vivacidade do fazer que quer aparecer sensivelmente ainda como habilidade técnica que apresenta essa aparência sensível diante dos olhos, como é o caso da pintura de gênero. A atividade livre do poeta moderno coloca-se como a manifestação da criatividade artística que inventa a narrativa de autoconstituição do sujeito que cria obra de arte a partir da linguagem; de modo que sua atividade venha a se unir com o resultado dessa atividade como presença viva.

Como arte do dizer ou do discurso, a poesia se utiliza, assim como a música, do som. Mas, à diferença desta última, ela assim o faz não para que esse seja desfrutado em si mesmo sensivelmente - a não ser em um sentido muito limitado, como nas rimas e aliterações, por exemplo - mas sim para que esse som possa ativamente remeter a um modo de narrativa em que o narrador se coloca como centro ativo que se faz apreender pela representação em sua atividade sobre si mesmo.

Na poesia, o artista afasta-se da manipulação técnica do objeto em sua exterioridade e mergulha cada vez mais nas profundezas da interioridade subjetiva, como que se fazendo a si mesmo como obra viva que sente e representa a si e expressa esse fazer através da linguagem. Por isso mesmo, a poesia tem como seu ponto fulcral a fantasia refletindo sobre si mesma, que em toda a sua potência não só cria suas imagens a partir de si mesma como também os signos que as traduz para uma outra representação. É justamente a partir disso que se apresenta da forma mais transparente que o fazer artístico se coloca em unidade com a infinitude do espírito, de modo a cumprir com a finalidade interna de seu trabalho.



## REFERÊNCIAS

### Literatura primária

HEGEL, G. W. F. **Ciência da Lógica 3: a doutrina do conceito**. Tradução de Christian Iber e Federico Orsini. Petrópolis: Vozes, 2018.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**. A Ciência da Lógica. v. I. Trad. de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995.

HEGEL, G. W. F. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I (Band 8). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b.

HEGEL, G. W. F. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III (Band, 10). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986d.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

HEGEL, G. W. F. Grundlinien der Philosophie des Rechts, oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse (Band 7). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986b.

HEGEL, G. W. F. **Linhas fundamentais da filosofia do direito: direito natural e ciência do Estado no seu traçado fundamental**. Trad. de Marcos Lutz Müller. São Paulo: Editora 34, 2022.

HEGEL, G. W. F. Phänomenologie des Geistes (Band 3). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989a.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Band 12). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik I (Band 13). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989c.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik II (Band 14). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik III (Band 15). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I (Band 18). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986a.

HEGEL, G. W. F. Wissenschaft der Logik I (Band, 5). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986c.

HEGEL, G. W. F. Wissenschaft der Logik II (Band 6). *In*: HEGEL, G. W. F. **Werke** [in 20 Bänden]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

### **Literatura secundária**

ANGIONI, L. Necessidade, Teleologia e Hilemorfismo em Aristóteles. **Cad. Hist. Fil. Ci.**, Campinas, Série 3, v. 16, n. 1, p. 33-57, jan.-jun. 2006.

ARAMOR, M. H. **O trabalho em Hegel**: entre o jogo inaugural da ideia e o saber final do espírito. 2021. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2021.

ARENDT, H. **A condição humana**. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

ARISTÓTELES. **Física**. Trad. de Guilherme R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

BERGER, M. **Arbeit, Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung bei Hegel**. Zum Wechselverhältnis von Theorie und Praxis. Berlin: Akademie Verlag, 2012.

BELLITANI, L. F. Sobre a tradução de enérgeia e entelécheia em Física III. **Anais de Filosofia Clássica**, [s.l.], v. 13, n. 25, p. 57-69, 2019.

BRANDÃO, J. L. . A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. **Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos**, 4(4),p. 103-121, 1991.

BURBIDGE, J. W. **The Logic of Hegel's 'Logic'**: An Introduction. Peterborough, CA: Broadview Press, 2006.

CONSTANT, B. Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos. **Filosofia Política**, [s.l.], n. 2, p. 9-25, 1985.

CAUX, L. P. de. Hegel e o problema da técnica. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 29, p. 83-114, 2021.

CECCHINATO, G. Traição e re-memoração. Reflexões sobre a experiência estética com base na Fenomenologia do espírito. **Discurso**, [s.l.], v. 1, n. 42, p. 221-244, 2013.

D'HONDT, J. **Hegel**. Trad. de Emília Piedade. Lisboa: Edições 70, 1965.

DANTO, A. C. Hegel's End-of-Art Thesis. In: WELLBERY, D. E.; RYAN, J. (eds.). **A New History of German Literature**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 535-540, 2004..

DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE (DWDS). Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Org. v. d. **Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften**. Disponível em: <https://www.dwds.de/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

GILMAN, M. Imagination and Creation in Diderot. **Diderot Studies**, [s.l.], v. 2, p. 200-220, 1952. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40372276>. Acesso em: 24 maio 2023.

GONÇALVES, M. Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na fenomenologia do espírito de Hegel. **Kriterion**, [s.l.], v. 46, n. 112, p. 260-272, 2005.

HEBING, N. Kunst und Ökonomie bei Hegel: Politisch-ästhetische Herausforderungen der bürgerlichen Gesellschaft. **Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft**, [s.l.], v. 59, n. 2, p. 203-223, 2015.

HEBING, Niklas. Kunst und Ökonomie bei Hegel: Politisch-ästhetische Herausforderungen der bürgerlichen Gesellschaft. **Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft**, [s.l.], v. 59, n. 2. p. 203-223, 2015.

HERZOG, L. **Duas maneiras de “domar” o mercado**: por que Hegel precisa da polícia e das corporações. Trad. de Polyana Tidre. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, [s.l.], ano 16, n. 28, p. 23-42, 2019.

HERZOG, L. **Inventing the market: Smith, Hegel, and political theory**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

HILMER, B. **Scheinen des Begriffs**: Hegels Logik der Kunst. Hamburg: Felix Meiner, 2014.

HINDRICH, G. Hegels Begründung der philosophischen Ästhetik. In: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Organização de Birgit Sandkaulen. Berlin: De Gruyter, 2018.

HONNETH, A. Trabalho e reconhecimento: tentativa de uma redefinição. **Civitas**, [s.l.], v. 8, n. 1, p. 46-67, jan./abr. 2008.

JAMES, D. **Art, myth and society in Hegel's aesthetics**. New York: Continuum, 2009.

JARCZYK, G. Concept du travail et travail du concept chez Hegel. **Archives de Philosophie**, [s.l.], v. 48, p. 21-35, 1985.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, I. **Kritik der Urteilskraft**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2009.

KOJÈVE, A. **Introdução à leitura de Hegel**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KRISTELLER, P. O. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics. **Journal of the History of Ideas**, [s./], v. 12, n. 4, p. 496-527, 1951.

LAKEBRINK, B. Geist und Arbeit im Denken Hegels. **Philosophisches Jahrbuch**, [s./] v. 70, n. 1, p. 98-115, 1962.

LAUENER, H. **A linguagem na filosofia de Hegel**: com consideração especial da estética. Trad. de Paulo Rudi Schneider. Ijuí: Unijuí, 2004.

LOCKE, J. **Two treatises of government**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

LOSURDO, D. **Hegel e a liberdade dos modernos**. Trad. de Ana Maria Chiarini e Diego Silveira Coelho Ferreira. São Paulo: Boitempo, 2019.

LUCIANO, G. **Philosophical labour**: the critical role of Hegel's logics. 2019. Tese (Doutorado) – Western Sydney University, Sydney, 2019.

LUKÁCS, G. **O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista**. Trad. de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2018.

LUTHER, T. C. **Hegel's critique of modernity**: reconciling individual freedom and the community. Lanham: Lexington Books, 2009.

MARTINS, R. A doutrina das causas finais na Antiguidade: a teleologia na natureza segundo Aristóteles. **Filosofia e História da Biologia**, [s./], v. 8, p. 167-209, 2013.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Livro I. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOGGACH, D. Aesthetics and politics. In: JONES, G. S.; CLAEYS, G. (org.). **The Cambridge history of nineteenth-century political thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 479-520.

MORAIS, A. B. de. **A questão da soberania do Estado em Hegel e no jovem Marx**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

NICOLAU, M. F. A. **O conceito de Bildung em Hegel**. Sobral: Sertãoocult; Edições UVA, 2019.

PINKARD, T. Subjectivity and substance. **Hegel Bulletin**, [s.l.], v. 36, n. 1, p. 1-14, 2015.

RENAULT, E. Social self and work in *The Phenomenology of Spirit*. In: TESTA, I.; RUGGIU, L.; CORTELLA, L. (org.). **"I that is we, we that is I"**. Leiden/Boston: Brill, 2016. p. 202-219.

ROSENFELD, D. **Política y libertad**: la estructura lógica de la filosofía del derecho de Hegel. Trad. de José Barrales Valladares. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

RUTTER, B. **Hegel on the modern arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SANTOS, J. H. **Trabalho e riqueza na Fenomenologia do Espírito de Hegel**. São Paulo: Loyola, 1993.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SEMERARO, G. A concepção de trabalho na filosofia de Hegel e de Marx. **Educação e Filosofia**, [s.l.], v. 27, n. 53, p. 87-104, jan./jun. 2013.

SILVA FILHO, A. V. **Poesia e prosa**: arte e filosofia na estética de Hegel. Campinas: Pontes, 2008.

SILVA, M. Z. A. A astúcia da razão em Hegel. **Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos**, [s.l.], v. 19, p. 123-140, 2022.

SILVA, M. Z. A. **Vida e finalismo na Ciência da Lógica**. Campinas: Editora Phi, 2018.

SMITH, A. **An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations**. Indianapolis: Liberty Fund, 1981.

SPEIGHT, A. Artisans, artists and Hegel's history of the philosophy of art. **Bulletin of the Hegel Society of Great Britain**, [s.l.], v. 34, n. 2, p. 203-222, 2013.

SPEIGHT, A. Philosophy of art. In: BAUR, Michael (org.). **G. W. F. Hegel: key concepts**. New York: Routledge, 2015. p. 103-115.

SÜSSEKIND, P. Considerações sobre a teoria filosófica do gênio. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, [s.l.], v. 3, n. 7, p. 27-37, jul./dez. 2009.

TAYLOR, C. **Hegel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

VAZ, H. C. de L. Senhor e escravo: uma parábola da filosofia ocidental. **Síntese**, [s.l.], n. 21, p. 7-29, 1981.

VIEWEG, K. **Das Denken der Freiheit:** Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts. München: Wilhelm Fink, 2012.

VIEWEG, K. Hegel e o fim da arte. *In:* WERLE, M. A.; GALÉ, P. F. (org.). **Arte e filosofia no idealismo alemão.** São Paulo: Barcarolla, 2009.

VIEWEG, K. The gentle force over pictures: Hegel's philosophical conception of the imagination. *In:* **Inventions of the imagination:** romanticism and beyond. Washington: University of Washington Press, 2011. p. 87-101.

VINCE, P. The form of labor: individuation and socialization. *In:* TESTA, I.; RUGGIU, L.; CORTELLA, L. (org.). **"I that is we, we that is I"**. Leiden/Boston: Brill, 2016.

WERLE, M. A. Subjetividade artística em Goethe e Hegel. *In:* WERLE, M. A.; GALÉ, P. F. (org.). **Arte e filosofia no idealismo alemão.** São Paulo: Barcarolla, 2009. p. 175-190.

ZAMBRANA, R. Hegel's logic of finitude. **Continental Philosophy Review**, [s.l.], v. 45, n. 2, p. 213-233, 2012.