

REVISTA DO CORPO DISCENTE DE FILOSOFIA DA UFMG

Contextura

Vol. 13

N.º 20

NOVEMBRO DE 2024



ConTextura: **1.** Encadeamento; modo como estão ligadas entre si as diferentes partes de um todo organizado; conexão completa e organizada; diversidade de ideias e emoções que formam uma rede complexa, um contexto. **2.** Conjunto, todo, totalidade; aquilo que constitui o texto no seu todo. **3.** Com-textura; ato ou efeito de tecer, tecido, trama. **4.** Texto com textura; Contextura.

ConTextura

Concepção geral e coordenação

Tadeu Verza

Editores-chefes

Beatriz Iva de Sales e Henrique Buldrini Barreto

Editores de seção

Arthur Stigert Christo

Eduardo Dias de Carvalho Filho

Paula Silva Araujo Rocha

Leitores de prova

Alba Mariano

Antônio Vinicius Ferreira da Fonsêca

Helena Eyer

Maria Eduarda de Castro

Mariana Gonçalves de Freitas

João de Oliveira

Richard de Lima Gazzola

Xidocheung Nunes Monteiro.

Conselho Consultivo

Eduardo Soares

Érico Andrade

Eros Carvalho

Helton Adverse

Lívia Mara Guimarães

Rogério Lopes.

Design gráfico e diagramação:

Philippos Leonidas Oliveira Propodis

Capa

A imagem foi cedida por Gabriel Duarte Lauriano

Copyright

O conteúdo das publicações é de direito dos seus autores.

ISSN: 2525-5509

Agradecimentos

Aos pareceristas que contribuíram para a qualidade desta edição.

A Revista ConTextura é uma iniciativa do corpo discente do curso de Filosofia da UFMG.
Av. Presidente Antônio Carlos, 6627, FAFICH/ Sala 2070 - BH, MG.

Realização



Apoio

FAFICH
FACULDADE DE FILOSOFIA
E CIÉNCIAS HUMANAS

UFMG

SUMÁRIO

IDENTIDADE PESSOAL E SOBREVIVÊNCIA: UM DEBATE SOB LENTES NEOLOCKEANAS ARTHUR DE CASTRO MACHADO	7
A CRISE MODERNA DO CONCEITO DE OBRA NA ESTÉTICA DE HEGEL JOÃO AUGUSTO ARAÚJO FERREIRA.....	28
A ENGENHARIA CONCEITUAL NO PERÍODO TARDIO DE NIETZSCHE DANIEL MELO SOARES.....	39
A DEDUÇÃO DO ESPAÇO NA EXPOSIÇÃO <i>NOVA METHODO (1797/8)</i> DA <i>DOUTRINA-DA-CIÊNCIA DE FICHTE</i> PEDRO PIMENTA BARBOSA DE SOUSA	57
A TEMÁTICA DO CORPO HUMANO NO PENSAMENTO CARTESIANO JOÃO VICTOR REZENDE DIAS.....	71

Contextura

Contextura

Contextura

Contextura

Contextura

Contextura

Contextura

A CRISE MODERNA DO CONCEITO DE OBRA NA ESTÉTICA DE HEGEL¹

THE MODERN CRISIS OF THE CONCEPT OF WORK IN HEGEL'S AESTHETICS

JOÃO AUGUSTO ARAÚJO FERREIRA

DOI: 10.5281/zenodo.12535787

RESUMO: Tendo como horizonte a temática do fim da arte, própria da estética hegeliana, pretende-se delimitar sua influência sobre a noção da morte da pintura no século XX. Portanto, esta consideração debruça-se sobre a peculiaridade assumida pela pintura após o término da arte clássica, especialmente na determinação dada pelo círculo de produções do cristianismo. A questão que se apresenta neste artigo é a de pensar até que ponto a tese de Hegel sobre a inviabilidade da arte realizar-se sob a categoria de obra coincide com o que Walter Benjamin diagnosticou como uma dificuldade de efetivação da pintura frente o advento de novos meios de exposição artísticos, tal qual a fotografia e o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Hegel; obra; arte moderna; Walter Benjamin; pintura.

ABSTRACT: Having in mind the theme of the end of art, characteristic of Hegelian aesthetics, the aim is to delimit its influence on the notion of the death of painting in the 20th century. Therefore, this consideration focuses on the peculiarity taken by painting after the end of classical art, especially in the determination given by the circle of Christian productions. The question posed in this article is to think to what extent Hegel's thesis on the unfeasibility of art being realized under the category of work coincides with what Walter Benjamin diagnosed as a difficulty in making painting effective in the face of the advent of new means of artistic exhibition, such as photography and cinema.

KEYWORDS: Hegel; work; modern art; Walter Benjamin; painting.

¹ As linhas que se seguem constituem parte da pesquisa de Iniciação Científica realizada pelo autor e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP): processo nº 2023/05180-9.

INTRODUÇÃO

Em termos históricos, a emergência dos movimentos de vanguarda no século XX revela um tensionamento singular entre a exposição do objeto artístico na modernidade e sua impossibilidade de configurar-se segundo o conceito próprio de “obra” de arte, ou seja, enquanto uma totalidade em si mesma encerrada e que se destina a um público. Tal tese não se revela propriamente como uma novidade, uma vez que foi amplamente discutida em espaços e contextos diversos no século passado, inclusive, em nosso solo brasileiro, por Ferreira Gullar, mais precisamente no segundo capítulo de seu *Argumentação contra a morte da arte*. Centrando-se no papel desempenhado pela pintura enquanto arte figurativa, pretende-se visualizar a viabilidade de sua realização no horizonte de um “fim da arte”, termo que apresenta a dificuldade atual da produção artística em orientar-se pela categoria de obra. Nesse sentido, é importante guiar-se pela noção defendida pelo próprio Gullar, a saber, que ocorreu no último século uma confusão do que seria a chamada “morte da arte” com o “fim da pintura” como arte mimética, fortemente atrelada ao elemento da imitação. A notoriedade do modo de exposição da pintura é ressaltada justamente pelo destaque que Hegel, em seus *Cursos de estética*, atribui a esta arte particular, em especial, com os pintores holandeses enquanto expoentes artísticos da época moderna. Outrossim, a pintura de gênero destes artistas, com seus pequenos quadros centrados na prosa da vida, revela-se como o objeto que mais conseguiu captar, no eixo do pictórico, a apreensão e execução subjetiva da obra de arte, diferentemente da pintura italiana dos séculos XV e XVI.

Ademais, o que se encontra em jogo não diz respeito à especificidade do modo como um ou outro movimento artístico do século XX tentou lidar com a crise observada na arte pictórica ou na perda do quadro como instância reguladora sobre o que deveria ser a pintura, isto é, mera mimetização do visível. Pois, o interesse consta em compreender mais precisamente a colocação da questão sobre a impossibilidade de efetivação da arte enquanto obra no presente, e não no modo como a própria arte buscou dissolver o problema em meio aos contextos artísticos diversos, bem como as transformações mobilizadas em cada situação particular. Por essa via argumentativa é que o esclarecimento de Hegel ainda torna-se salutar, dado sua argumentação em favor de um caráter de “passadismo” da arte em nossos dias, i.e., enquanto momento do espírito absoluto ligado à intuição sensível que cedeu lugar ao domínio da religião e da filosofia, permitindo traçar uma gênese mais precisa dos rumos da arte moderna. Deve-se esclarecer, portanto, segundo um retorno à filosofia da arte de Hegel, algumas questões relacionadas a esse exclusivismo do fim da pintura no horizonte da tese hegeliana de um “depois da arte” e verificar sua legalidade.²

2 Na época moderna, são a poesia e a pintura os gêneros que expõem a impossibilidade da obra de arte ser realizada em sua plenitude de sentido, e que lidaram de modo mais adequado com a matéria da arte romântica. O fundamento para tanto encontra-se no modo de apreensão e execução do conteúdo contingente e da subjetividade

Sob tal panorama, este trabalho encontra-se dividido em dois momentos: (1) de início, ao invés de uma longa exegese da estética hegeliana, revela-se prudente dedicar-se à análise particular que o filósofo realiza das pinturas do artista espanhol Murillo e de seus chamados meninos mendigos, bem como da descrição da pintura holandesa frente a arte romântica; (2) buscar mobilizar, já em um segundo momento, como a temática desdobrou-se sobre em parte da estética do século XX, no horizonte de um novo lugar da arte que não esteja mais atrelado aos ditames da “bela aparência”. Esse caminho permitirá a compreensão de alguns aspectos da particularidade da arte na época moderna, bem como situar a plausibilidade do pensamento hegeliano para além de um pessimismo com relação ao fazer artístico, demonstrando a necessidade lógica e especulativa de tal processo. Obviamente, estes breves apontamentos não esgotam a problemática e tampouco o pretendem, mas trata-se de reconstituir alguns momentos de difusão do novo ideal da arte, sob o pano de fundo de uma reconstituição histórica mais profunda.

O BELO E O NÃO-BELO ENTRE A ARTE CLÁSSICA E ROMÂNTICA

Pode-se partir do apontamento de Gullar, a quem cumpriu constatar que “as tendências mais radicais da arte de hoje consideram que a arte não se afirma como obra, que ela repele qualquer juízo crítico e qualquer função na sociedade” (Gullar, 2005, p. 23). Segundo esta observação, os fenômenos artísticos não se constituem mais enquanto determinantes e determináveis entre nós, no momento em que eles mesmos repelem todo o tipo de finalidade e compromisso, sejam estes históricos, sociais, ideológicos ou mesmo no âmbito de uma teoria da arte, como a estética. O problema da argumentação de Gullar, ao que parece, é que ela parte de um conceito estrito da arte enquanto seu papel de artista e crítico, sem levar em conta as profundas reflexões no meio filosófico que corroboraram para o prognóstico da tese mesma do fim da arte. Nesse sentido, para o autor, “a discussão em torno da antiarte e do ‘fim da arte’ diz respeito à eliminação ou destruição do quadro como suporte da pintura” (Gullar, 2005, p. 29). Esse esclarecimento, apesar de um tanto raso quando se tem em vista o escopo do debate, detém mérito na medida em que revela o pressentimento da situação crítica da arte em seus mais variados âmbitos, tanto na teoria quanto na crítica de arte. Para tanto, Gullar tem em vista três eventos muito precisos, sendo estes o papier collé cubista, o ready-made de Duchamp e o objet trouvé surrealista. Para Gullar, mais que expressões do rumo da arte moderna, tais movimentos anunciam a morte do quadro e o deslocamento da arte para um lugar comum na ordem do dia.

Contudo, caso a atenção desta análise seja direcionada até o século XIX, antes mesmo da emergência do impressionismo, será possível encontrar na estética hegeliana o diagnóstico de época quanto ao papel da arte em uma longa tradição histórico-filosófica. Sob esse ponto de

vista, as afirmações de Hegel a respeito da crise da arte na era cristã, e na época moderna como um todo, não compõem meras arbitrariedades, mas um fato que se manifesta já na época de Hegel, e se estende até os nossos dias, a saber, que “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado” (Hegel, 1999, p. 35). O apontamento hegeliano, entretanto, não pretende ser um julgamento finalista acerca do lugar da produção e exposição artística na época moderna, mas procura situá-la no interior de um mundo que não tem mais na arte sua categoria mais adequada de reconhecimento e sentido de si. Sendo assim, de que modo a arte pode continuar manifestando-se em uma época que a ela mesma já não é favorável? Para elucidar esse tópico, vale lembrar que a estética de Hegel maneja com um conceito de arte que se encontra em relação recíproca com a religião. Pode-se tomar como exemplo o zoroastrismo, que mobiliza as primeiras aspirações artísticas da Forma de arte simbólica, ou mesmo as divindades gregas, em que se percebe a adequação plena entre o conteúdo da arte e sua exposição.

A peculiaridade da arte romântica está, justamente, em seu abandono da esfera do círculo próprio da religião enquanto relação mais adequada com o fazer artístico. O conteúdo interior do romântico, portanto, caracteriza-se por essa “completude da existência [Dasein] mundana, de modo que o lado da existência [Existenz] sensível torna-se, por meio da arte, a questão principal e o interesse da devoção torna-se o que é menor” (Hegel, 2002, p. 226). Como momento orientador na lógica interna das primeiras Formas artísticas na estética hegeliana, a devoção cede seu lugar à contingência do cotidiano. Esse sobrevoo sobre algumas particularidades da condição da arte na modernidade deixa-nos justamente o sentido de que, ainda que a arte seja momento do espírito, é imprescindível ter em mente que essa figura teve sua época, seu ponto de culminação e realização, uma vez que a própria configuração de exposição da arte a restringe e impede que se realize nela os mais altos interesses espirituais. Desse modo, apenas uma parcela da verdade pode ser atribuída à arte enquanto tal. Nesse diagnóstico, comprehende-se as asserções da estética de Hegel que, ainda que salientem o que a arte tem de mais espiritual e elevado, não deixam de colocar a própria arte como uma figura do passado, a partir de um presente no qual “o pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte” (Hegel, 1999, p. 34), que, em certa medida, atribui um caráter de finitude e limitação ao fazer artístico, podendo antecipar até mesmo a noção do esgotamento das Formas [Formen], própria do fim da arte.

Chega-se então à verdade dessa exposição ao refletirmos sobre a relação que os antigos tinham tanto com a religião quanto com suas obras de arte. Tomando os gregos como exemplo, tem-se que “a arte era a Forma suprema pela qual o povo representava os deuses e fornecia a si uma consciência da verdade” (Hegel, 1999, p. 116). Com isso, a arte era a apreensão conceitual da vida do homem grego em toda a sua realidade, a partir da religião. Todavia, na modernidade, o pensamento é instaurado como elevação máxima através da filosofia e da reflexão [Nachdenken] que, na vida cotidiana, toma como princípio governante o mundo das leis, do Estado e do direito. A constatação de Hegel, nesse sentido, é muito clara ao dizer que “a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza. Algo mais belo não pode

haver e não haverá mais” (Hegel, 2000, p. 251, grifo nosso).³

Por essa via, ao comentar uma obra de arte já da época romântica, a saber, as pinturas das crianças mendigas de Murillo, Hegel observa então de maneira peculiar que em um dos quadros “a mãe cata piolhos em um dos meninos enquanto ele come seu pão em silêncio; outros dois num quadro semelhante, esfarrapados e miseráveis, comem melancias e uvas” (Hegel, 1999, p. 181). Ressalta-se aqui a natureza ordinária da atitude desempenhada pelos personagens, justamente porque nela Hegel visualiza a despreocupação no olhar dos meninos, sua alegria interior na pequena atitude mundana destinada à sobrevivência. A satisfação espiritual observada, e que está de acordo por isso mesmo com o conceito que o ideal requer, difere do prazer espiritual da fruição do estatuário grego, esta que se determina por sua completa adequação do interior com o exterior, da forma com seu conteúdo e vice-versa. Mas, nas pinturas dos meninos mendigos, esse interior satisfeito não se reflete idealmente no exterior representado. A pobreza não compete, ao menos segundo à riqueza vivificada nas esculturas gregas, à livre representação do ideal e dos interesses mais altos do espírito, em especial ao sentido da veneração. Esse paradigma da relação entre o interior e o exterior, que encontra seu limite na arte romântica a partir da era cristã, pode ser entendido no sentido de que o interior não mais se reflete no exterior, i.e., no modo de exposição de mundo, pois a imediatidate de tal conteúdo é indigno do estado beato da alma. Por isso, sendo impossível que a grandeza do espírito encontre sua satisfação na representação sensível da arte, sua exposição não deve buscar esse fim em si mesmo, mas trazer à luz justamente o que seu conteúdo tem de mais cotidiano. Nesse limite, se encontra em jogo o significado que o não-belo desempenha no lugar da exposição da arte no romântico, pois são dadas as costas a esse ponto culminante do ideal de beleza, desenvolvido em sua plenitude pelos gregos. Tudo passa a ser conteúdo da representação da forma de arte a partir do cristianismo, para uma multiplicidade sem limites no terreno da mundanidade.

Munido desse repertório, pode-se fazer a passagem até a argumentação hegeliana no comentário aos pequenos quadros de gêneros holandeses e explicitar a impossibilidade de tais quadros ainda serem considerados “obras”, pois, “o mundo romântico teve de realizar apenas uma obra absoluta, a expansão do cristianismo, o acionamento do espírito da comunidade” (Hegel, 2000, p. 323).⁴ Sobre o conceito mesmo de “obra de arte”, Hegel mesmo já anunciara na

3 Lembro das considerações de Ernst Gombrich, em sua conferência *Hegel e a história da arte*, acerca da recepção de algumas ideias classicistas de Winckelmann por parte de Hegel. Entre elas, a revelação de transcendência configurada pela própria arte grega, quando se atribui ao artista a “capacidade de ver a ideia mesma e de torná-la visível para os outros”, além de seu tratamento como “emanção ou o espelhamento do espírito grego” (Gombrich, 2006, p. 27). De modo crítico, Gombrich rechaça o que interpreta como um “determinismo histórico” e um “otimismo metafísico” assumidos na argumentação hegeliana sobre a arte. Todavia, o historiador parece deixar de lado justamente a abertura revelada por Hegel no tópico da dissolução da arte romântica, que em alguma medida pressentiu as tendências artísticas da segunda metade do século XIX e do início do século XX.

4 É importante salientar que assumo aqui a orientação de Pippin (2021, p. 84), que encara a posição hegeliana a partir de uma identificação entre “cristianismo” e “modernidade”, i.e., quando Hegel menciona a época moderna, não se trata apenas de um fenômeno posterior ao século XVI europeu, mas de todo um período com uma certa lógica interna sob a égide da religião cristã e, em especial, com relação ao seu fazer artístico.

Fenomenologia do espírito que “a obra não é para si algo efetivamente vivificado, mas é [um] todo somente junto com o seu vir-a-ser. O que é comum na obra de arte [...] é o momento do conceito existente como conceito, que se contrapõe à obra” (Hegel, 2014, p. 466).⁵ É, pois, precisamente frente ao conteúdo cristão da Forma de arte romântica que se abrem as portas para a finalidade puramente mundana da conquista e da ganância que, em seu círculo, constituíram um conteúdo totalmente diverso do teor espiritual da religião cristã. Esta fratura exposta é o que constitui a cisão entre interior e exterior na arte romântica, que havia encontrado sua harmonia na Forma de arte clássica.

Não há mais, portanto, a ideia de uma reconciliação, nem a convergência a um único e mesmo teor de conteúdo. Em seu lugar, põe-se a sacralidade do espírito cristão e a ordinariedade de seus eventos cotidianos, tendo Hegel aqui em vista nominalmente a produção de Dante, com sua *Divina Comédia*. Mas, a passagem para as artes plásticas dessa oposição entre o espiritual e o mundano se dá precisamente com a pintura dos holandeses, quando a consideração hegeliana ressalta que estes foram protestantes, fato que não deve ser considerado de um ponto de vista contingente ou mesmo menorizado, uma vez que “é ao protestantismo unicamente que pertence o instalar-se também completamente na prosa da vida e deixá-la valer completamente por si, independente das relações religiosas, e de formar-se em liberdade ilimitada” (Hegel, 2000, p. 333). Hegel valoriza, dessa maneira, o caráter prosaico de um Ostade, de um Teniers, de um Steen, não somente na medida em que trazem ao espiritual o conteúdo ordinário do riso (o arreganhar de dentes de um camponês, ou uma mulher que enfa uma linha na agulha), mas também pela forma da subjetividade artística que se eleva à representação meramente objetiva dos traços, das expressões faciais, dos movimentos, entre outros. Entende-se assim que a peculiaridade do romântico está em total relação com a interioridade do artista que se coloca acima da matéria reproduzida, tal qual a argumentação hegeliana aponta no tópico da dissolução da arte romântica, já que “ela não é mais dominada por condições dadas de um círculo em si mesmo já determinado do conteúdo assim como da Forma, mas mantém completamente em sua força e escolha tanto o conteúdo quanto o modo de configuração deste” (Hegel, 2000, p. 337).

O FRAGMENTO E A MONTAGEM NA MODERNIDADE ARTÍSTICA

Cabe agora mobilizar os conceitos da análise hegeliana a respeito da noção “passadista” da arte, especialmente da pintura, a partir do comentário de Walter Benjamin sobre a passagem da forma da representação pictórica à produção cinematográfica, ou seja, da própria pintura ao cinema. Nesse sentido, torna-se instrutivo a passagem de Rancière, que, em sua obra *Aisthesis*,

5 Para Gombrich (2006, p. 28), a exposição de Hegel a respeito da arte na *Fenomenologia* encontra-se, de modo geral, envolta de abstração. A preferência do historiador da arte volta-se para a “autêntica história da arte” encontrada na estética hegeliana. Porém, deve-se salientar que a articulação de Hegel entre arte e religião em sua obra de juventude permanece um assunto de relevância em sua estética, tal qual aqui argumentado.

aproxima a ideia da análise hegeliana dos meninos mendigos à descrição de Benjamin a respeito da fotografia:

Talvez fosse necessário o olhar do filósofo [Hegel] sobre os meninos mendigos para compreender o que a máquina daria à arte: a disponibilidade dessa não-arte, sem a qual a arte já não poderia viver. A formulação mais exata da posteridade dos meninos mendigos e do jovem sonhador de boina talvez seja a de Walter Benjamin, ao falar das fotografias das mulheres de pescadores de New Haven, feitas por David Octavius Hill: fotografias em que a realidade incinerou o caráter de imagem, em que a não-arte abriu o buraco pelo qual ela se instala no coração do que agora poderá ser sentido como arte (Rancière, 2021, p. 55)⁶.

Ainda que este trecho diga mais a respeito da fotografia, Benjamin observa, segundo a ideia de virtualidade, como o cinema falado estava contido na técnica fotográfica. A partir de uma análise do moderno estágio de reproduzibilidade das imagens, que atinge uma nova etapa a partir da litografia, Benjamin verifica que “o processo de reprodução de imagens [*der Prozess bildlicher Reproduktion*] acelerou-se de tal maneira que passou a acompanhar o ritmo da palavra oral. Se o jornal ilustrado estava virtualmente contido na litografia, *o mesmo acontecia com o cinema falado na fotografia*” (Benjamin, 1974, p. 436, grifo nosso).

A valorização do cinema pelo autor leva em conta justamente a caracterização de sua dimensão espetacular nunca antes vista na história das formas artísticas. Tamanha que, segundo Benjamin, somente poderia sua dimensão ser medida caso a pupila do observador fosse maior do que a objetiva do aparelho cinematográfico, como se aquela fosse colocada no lugar desta. O fator ilusionístico atrelado ao efeito da montagem no filme torna-se essencial pois é a partir dessa junção de fragmentos que o cinegrafista torna possível a manipulação da realidade a partir da máquina cinematográfica. Em lugar da distância natural entre o pintor e o objeto representado, Benjamin atesta que:

O cinegrafista penetra profundamente nas vísceras desta realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é uma totalidade, a do operador é fragmentária, que se

⁶ Tradução modificada a partir de RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021. O “jovem sonhador de boina” refere-se a uma outra pintura do século XVI mencionada por Hegel no segmento dos meninos mendigos, trata-se do retrato de um jovem atribuído a Rafael. Todavia, a edição francesa da estética de Hegel revela a contestabilidade de Rafael ter sido o autor da obra e confere o título a Parmigianino (cf. Hegel, 1997, p. 245). Atualmente, a página referente à mesma pintura no *Musée du Louvre*, onde a obra encontra-se em exposição nos dias de hoje, identifica Correggio como pintor do quadro (disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061938>), ainda que o estilo assumido corresponda às técnicas de pintura de Rafael. Seja como for, o título da autoria permanece em debate.

reconfigura sob novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade [*filmische Darstellung der Realität*] é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, na essência da realidade. (Benjamin, 1974, p. 459)

Com isso, o ideal da montagem, do modo como Benjamin a valoriza na arte cinematográfica, não diz respeito só ao procedimento de edição do filme em si, mas ao próprio caráter fragmentário dos processos envolvidos na produção cinematográfica. Ao mesmo tempo, a imagem da câmera demonstra uma potência que inexiste na imagem pictórica do quadro: uma capacidade de transposição da realidade a partir dos objetos da arte. Para tanto, é instrutiva a imagem que nos é apresentada: o ator não necessita entender o contexto de sua cena na totalidade do filme, mas o diretor pode, muito bem, exigir que um disparo seja dado no *set* e filmar a autêntica reação do ator, a fim de que tal expressão única seja usada em sua produção. É esse sentido do fragmento que leva Benjamin a afirmar que “nada demonstra de modo mais drástico que a arte evadiu da esfera da ‘bela aparência’ [*schönen Scheins*], longe da qual, como se acreditou muito tempo, nenhuma arte teria condições de prosperar” (Benjamin, 1974, p. 453). Há aí, portanto, elementos para relacionar a separação do que Benjamin identifica como sendo essa “bela aparência” e o que Hegel enquadra como o “depois da arte”, mas, de fato, como deve ser reconhecido, a tese hegeliana a respeito desse novo lugar da arte na época moderna parece ter algo mais a ver com o aspecto conteudístico que esta assume, puramente relacionada com o que o humano traz de mais interior consigo, os aspectos corriqueiros da vida cotidiana, o caráter mundano da existência,⁷ enquanto Benjamin valoriza a forma cinematográfica enquanto tal, o traço da produção e da montagem do filme. Para tanto, fazendo valer a noção desse aspecto próprio da montagem, faz-se necessário um excursão até a asserção de Peter Bürger a respeito de uma teoria da vanguarda que parte do conceito fragmentário da técnica de montagem, tal qual como sugerido pelas primeiras colagens dos cubistas.

Esse esquema teórico demonstra sua relevância a partir de sua distinção com os modelos clássicos de composição artística. O que especifica a teoria da vanguarda de Bürger e o que a diferencia das “técnicas de composição pictórica [*Techniken der Bildkonstitution*] desenvolvidas

7 Tal qual Hegel reforça ao término da arte romântica, a própria arte “faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e alturas do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos” (Hegel, 2000, p. 342). Uma diferença considerável entre o projeto hegeliano e a análise benjamiana diz respeito ao fundamento de suas posições, uma vez que Hegel opera no âmbito da filosofia do espírito, um escopo que corresponde na relação do ser humano com a arte, a religião e a filosofia, ainda sob o pano de fundo maior da história, ao passo que Benjamin restringe-se à nova configuração assumida pela arte no estágio do sistema capitalista do início do século XX.

desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos de realidade [...]. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em suas partes pela subjetividade do artista" (Bürger, 1974, p. 104). A presente consideração de Bürger encontra-se em consonância com a própria noção hegeliana de que tudo passa a ser conteúdo do romântico, mas, para além disso, a forma passa a ser concebida de outra maneira. Nesse sentido, ressalta-se apenas que se a peculiaridade da arte, e especialmente a pintura enquanto culminação das demais artes plásticas na época moderna, não detém mais a forma de configuração de um sentido espiritual mais elevado, a conclusão que se deriva é que a própria forma da arte entra em conflito na modernidade. O romântico, enquanto tal, retrai-se em si mesmo ao passo que apresenta uma deficiência de representação exterior, por essa razão, "o artista se encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno" (Hegel, 2000, p. 340).

Para além da particularização da montagem frente a limitação artística da pintura na modernidade, Benjamin comenta a fruição coletiva proporcionada pelo cinema. Valorizando, pois, o caráter de choque da experiência cinematográfica, o ensaísta coloca o filme em vantagem por entender que sua recepção não é fixa, como no quadro, mas determinada pelo movimento próprio da imagem, da passagem do tempo e da transferência de ambientes. Não há mais, com isso, uma associação de ideias que permita uma contemplação retida por parte do espectador, porque o lugar do ser humano na modernidade não é mais o da fruição tranquila, mas dos mais intensos perigos existenciais. Não basta, porém, que essa inscrição da coletividade exigida pela arte moderna, ao apelo das massas, seja encarada tão somente como efeito, mas como prognóstico da crise da pintura no século XX, permitindo a Benjamin (1974, p. 459-460) afirmar que "a pintura [*das Gemälde*] sempre teve a pretensão de ser vista por um ou poucos. A fruição simultânea de quadros [*Gemälden*] por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura". Assim sendo, a descrição benjaminiana encontra-se no limiar da distinção entre o valor de culto, inerente às obras do passado, e o valor de exposição que cada vez mais se coloca ao objeto artístico no capitalismo. Hegel, contudo, já avaliara essa categoria do culto em dois momentos: o primeiro, ainda na *Fenomenologia do espírito*, ao tratar da religião da arte, e, o segundo, em sua estética:

[...] a arte começa quando ela novamente capta, segundo sua universalidade e seu ser em si essencial, estas representações em uma imagem para a intuição em vista da consciência imediata e as exterioriza para o espírito na Forma objetual da imagem. A veneração imediata das coisas da natureza, o culto à natureza e ao fetiche, não são, portanto, ainda nenhuma arte. (Hegel, 2000, p. 38)

Assim, para Hegel, a veneração, por si mesma, não constitui um elemento inerente à representação artística. A arte aparece apenas quando a representação é trazida para a consciência e exposta como tal, na distinção que o filósofo mobiliza na Forma de arte simbólica, a partir do simbolismo inconsciente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não por acaso Gombrich inicia sua conferência nomeando Hegel como o pai da história da arte (cf. Gombrich, 2006, p. 26), ainda que questione certo determinismo e um otimismo metafísico na análise hegeliana da história da arte. Voltando à pintura, de fato, pensando em termos estilísticos, pode-se recordar da novidade e do ponto de virada atingido pela arte a partir de Manet, não obstante as críticas de muitos de seus contemporâneos a respeito de um uso não habitual de cores, de uma indiferença de perspectiva ou uma confusão narrativa. Gérard Bras, por sua vez, chama a atenção para uma certa “perspectiva que adotaria o impressionismo, ao substituir o tema pelo motivo” (Bras, 1994, p. 24). A esse respeito, destaca-se em Hegel a análise de que os grandes temas religiosos da pintura renascentista italiana, por exemplo, foram substituídos pelos motivos cotidianos dos pequenos quadros de gêneros dos holandeses, encontrando seu valor espiritual nesta mundanidade. Dito isso, Bras observa que “tal é o fundamento para uma reflexão sobre a famosa tese da morte da arte, envolvendo a compreensão de uma arte que, com Manet, substituindo o tema pelo motivo, voltou-se para a exploração do visível como tal” (Bras, 1994, p. 32).

Antecipa-se que toda a necessidade do sistema hegeliano afirma-se como a realização lógica da liberdade, e esse fato surge na estética através do sobressalto da subjetividade do artista, marca que deve ser ressaltada enquanto tentativa de olhar o contemporâneo através dos olhos de Hegel. Nesta brevíssima tentativa de apontamento para uma continuidade da observação hegeliana sobre a pintura holandesa até a arte do século passado, avalia-se ainda a atualidade da asserção de Peter Bürger, ao afirmar que “o fato de Hegel, mesmo nos anos 20 do século XIX, ter sido capaz de prognosticar o que veio ocorrer decididamente após o fracasso dos movimentos históricos de vanguarda [*Scheitern der historischen Avantgardebewegungen*], demonstra ser a especulação um modo de conhecimento” (Bürger, 1974, p. 130).

Por fim, esse percurso sugere, de fato, um impasse decisivo para a arte moderna, i.e., encontrarseu desígnio quando o sentido de sua própria existência até então está ausente. Entretanto, o questionamento legado por Hegel maneja a atribuição de uma saída: qual a significação e a condição de permanência da arte em um mundo hostil à própria arte? De fato, pelo que foi observado, torna-se aparente que o caráter da arte de firmar-se como obra é perdido quando o mundo romântico realiza o próprio cristianismo enquanto obra. Em outros termos, Hegel

determina de modo mais preciso a superação da intuição sensível pela religião, em especial, cristã. Mas a este aspecto da totalidade irrealizável no campo da arte, responde-se com a introdução de sentido a partir de outras instâncias, ou seja, não apenas o artista centraliza-se como configurador e produtor da obra, mas o público enquanto seu receptor. Assim, apresentam-se novos meios para se pensar o momento histórico da arte moderna, também no campo da crítica e da teoria da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BÜRGUER, P. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BRAS, G. *Hegel et l'art*. Paris: PUF, 1994.
- GOMBRICH, E. *Hegel e a história da arte*. em *Revista Olhar*. Tradução de Marco Aurélio Werle. Ano 8, nº 14-15, p. 25-39 (Jan-Jul e Ago-Dez/2006). São Carlos: UFSCar, 2006.
- GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética: volume I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Cursos de estética: volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Cursos de estética: volume III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Esthétique: tome I*. Tradução de Charles Bénard. Paris: Librairie Générale Française, 1997.
- _____. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- PIPPIN, R. *Philosophy by other means: the arts in philosophy and philosophy in the arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.
- RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.
- WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.