

ORNAMENTO E SÍMBOLO NA ESTÉTICA DE HEGEL

ORNAMENT AND SYMBOL IN HEGEL'S AESTHETICS

Gustavo de Azevedo Torrecilha¹

Recebido em: 01/2021

Aprovado em: 06/2021

Resumo: A filosofia da arte de Hegel, ainda que indiretamente, aborda a questão do ornamento dentro do âmbito do desenvolvimento da dialética entre Ideia e material sensível que norteia os *Cursos de Estética*. Pode-se mencionar dois momentos principais em que a questão da ornamentação indiretamente aparece: tanto durante o contexto da Forma de arte simbólica, na segunda parte da estética (a respeito das Formas de arte), onde ainda se fala em uma pré-arte, na medida em que ainda não há expressão do belo espiritual, sendo as manifestações artísticas destinadas apenas à ornamentação, bem como no capítulo da arquitetura, não apenas na Forma de arte simbólica, mas também nas clássica e romântica, presente na terceira parte da estética (a respeito das artes particulares). Para além desses pontos principais, com base na discussão a respeito da noção de símbolo na estética de Hegel, é possível também realizar uma breve comparação entre as concepções de símbolo em seus *Cursos de Estética* com a do romantismo, mais especificamente na figura de Schelling e sua *Filosofia da arte*.

Palavras-chave: Hegel; estética; ornamento; símbolo

Abstract: Hegel's philosophy of art, even if indirectly, discusses the matter of the ornament within the development of the dialectics between Idea and sensible material contained in the *Lectures on aesthetics*. Two main moments can be mentioned in which the matter of ornamentation indirectly appears: within the context of the symbolic artform, in the second part of the aesthetics (which comprehends the artforms) where Hegel discusses a pre-art, which still does not express the spiritual beauty, serving only for ornamentation, as well as in the chapter for the architecture, not only within the symbolic artform, but also the classical and romantic forms, situated in the third part of the aesthetics (which comprehends the particular arts). Apart from these main points, based on the discussion regarding the symbol in Hegel aesthetics, it is also possible to present a brief comparison between the conception of symbol in the *Lectures on Aesthetics* and in the romanticism, especially in Schelling's *Philosophy of art*.

Key-words: Hegel; aesthetics; ornament; symbol

¹ Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo / Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo.
E-mail: gustavo.torrecilha@usp.br, Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6737423647532694>

Introdução

Apesar de já estar presente desde as poéticas e retóricas da Antiguidade², a questão do ornamento, assim como o pensamento sobre a arte de um modo geral, teve um importante desenvolvimento durante o século XVIII na Alemanha³, momento no qual se dá a própria constituição da estética enquanto disciplina de interesse filosófico, a partir da obra de Baumgarten⁴. Pode-se dizer, por conseguinte, que o pensamento a respeito do ornamento está vinculado ao desenvolvimento da própria disciplina estética, uma vez que suas conclusões dependem, em grande medida, da própria caracterização da arte feita nesse contexto filosófico, a partir de uma obra de arte e de uma disciplina que ganham autonomia.

Hegel não chega a tratar propriamente do ornamento, sendo que, nos *Cursos de Estética*, a questão é abordada apenas indiretamente. Em primeiro lugar, no trecho a respeito da Forma de arte simbólica, na segunda parte, na medida em que o ornamento está diretamente ligado à compreensão simbólica do agir espiritual artístico dos povos antigos pré-gregos. A questão aparece também na terceira parte – especialmente nas considerações a respeito da arquitetura, mesmo que também brevemente no âmbito da pintura e da escultura, mas ainda em relação com a arquitetura –, dentro do estudo das artes particulares (volume II e III, respectivamente, conforme a edição brasileira).

Curiosamente, essa abordagem lateral condiz com a própria visão a respeito do ornamento construída pelo século XVIII e herdada pela estética do romantismo e do idealismo alemão. Isso porque a conclusão a que chegaram as discussões da estética do século XVIII na Alemanha acaba por caracterizar o ornamento a partir de uma relação de centro e periferia. Caberia ao ornamento – entendido, por exemplo, como a moldura de uma pintura, ou, mesmo em sua concepção mais comum, trabalhada desde a Antiguidade, como a decoração de uma coluna em uma obra arquitetônica – um papel deslocado, ou seja, fora do foco da obra em

² Presente, por exemplo, nas questões a respeito do discurso e seus aspectos acessórios, não essenciais ao que é dito, mas que servem ao intuito de embelezar. Ver nesse sentido TODOROV, 1979, p. 55-76.

³ Na Alemanha, além do desenvolvimento de uma teoria a respeito do ornamento, havia também muitas críticas ao tratamento dado por outros países à ornamentação, especialmente no que diz respeito a um uso supostamente excessivo. Isso porque os alemães, que viriam a pensar o ornamento como um aspecto mais subsidiário, periférico, discordavam de um suposto exagero empregado pelos franceses na ornamentação, inclusive rompendo com o papel secundário ao qual o ornamento deveria estar submetido. Krubsacius (2015, p. 222) é um autor que critica esse “novo gosto corrompido do ornamento francês”. Sulzer (1774, p. 1234-6) também considera a mania do adereço com uma degeneração do gosto – o qual, inclusive, é mais determinante nessa questão do que o pensamento teórico, ao contrário do que no pensamento sobre a arte –, de natureza infantil, comparando, por exemplo, os edifícios gregos, com poucos ornamentos, com o seu uso excessivo nos edifícios góticos medievais.

⁴ Ver nesse sentido TOLLE, 2015.

questão, uma vez que o foco deveria dizer respeito à arte, sendo o ornamento, portanto, uma questão lateral, subsidiária, acessória.

Cumprido, em um primeiro momento, indicar brevemente o desenvolvimento dessa questão. Feita essa introdução, o foco do texto se estenderá à própria filosofia da arte de Hegel, tendo por base os *Cursos de Estética* e sua abordagem indireta da questão da ornamentação. A ornamentação é caracterizada em relação com uma tendência de embelezamento tipicamente humana, de uma espécie de pré-arte, presente primordialmente na Forma de arte simbólica, na produção artística de povos orientais na Antiguidade pré-clássica. No momento histórico e espiritual que constitui a Forma de arte clássica, o ornamento passa a ter menor incidência – isso porque Hegel considera esse contexto, especialmente no que diz respeito à estatuária grega, como um momento de total adequação da forma ao conteúdo da arte, que se torna verdadeira conforme o conceito; havendo tal adequação, a obra fala por si mesma, expondo seu conteúdo imediatamente adequado à forma⁵. A ornamentação de objetos aparece, nesse primeiro momento, principalmente quando ainda não há adequação total entre a forma e o conteúdo – como na arte simbólica oriental, onde a obra não é capaz de, por si só, dizer seu significado, mas já decorre da busca espiritual pelo belo. Por não atingir ainda o verdadeiro conteúdo espiritual da arte, são obras que servem ainda apenas como ornamento. Desse ponto surge a discussão a respeito do símbolo, de modo que é interessante apontar, mesmo que brevemente, uma comparação entre os sistemas estéticos de Hegel e de Schelling.

Não obstante, para além do momento da Forma de arte simbólica, o ornamento volta a aparecer nos *Cursos de Estética* nos âmbitos das Formas de arte clássica e romântica, sendo mencionado, por exemplo, nas colunas gregas, ou na decoração no interior da arquitetura gótica. Outro ponto importante a se ressaltar diz respeito ao tratamento distinto dado a categorias tipicamente ornamentais por parte do sistema das artes particulares em comparação à divisões de autores como Schlegel e Kant. Essas categorias, podendo-se citar como exemplos a jardinagem e a mobília, são tratadas por esses autores enquanto belas, aparecendo, portanto, no momento de sua divisão ou sistematização. O sistema das artes de Hegel, fundado no belo espiritual, na aparência sensível da Ideia, por outro lado, não abarca essas categorias.

Retornando ao desenvolvimento da questão do ornamento, sua caracterização apenas pode se dar, em primeiro lugar, em um momento em que se atribui à obra de arte uma

⁵ Conforme a nota dos tradutores, presente no primeiro volume dos *Cursos de Estética* de Hegel (2015a, p. 12), “forma”, em minúsculo, corresponde ao termo *Gestalt* (que também pode ser traduzido por “figura”), correspondendo a um significado de “forma efetiva, determinada”, ao passo que “Forma”, com letra maiúscula, correspondente ao termo *Form*, que “possui um cunho mais geral, universal e indeterminado”.

autonomia; ou seja, a obra passa a ser vista enquanto um objeto belo por si só, sem depender de aspectos externos. Não só a obra de arte conhece uma autonomia, mas a própria disciplina estética, constituindo-se como disciplina legitimada dentro da tradição filosófica. Pode-se dizer, em termos gerais, que antes desse advento, tendo por base o pensamento grego, o foco da obra de arte era uma imitação verossímil da natureza. No século XVIII e seguintes, a autonomia da obra decorre da ideia de que o belo artístico não necessariamente está vinculado a um princípio absoluto de imitação (no qual a obra precisa estar referenciada, como, por exemplo, na natureza), na medida em que ele é dado em referência apenas ao próprio objeto, que contém seu significado enquanto obra de arte em si mesmo⁶. A partir do momento em que obra de arte ganha autonomia, também o ornamento ganha a legitimidade de ser um objeto de estudo, visto de maneira lateral e acessória a essa obra autônoma.

Nesse cenário, onde a obra de arte é considerada como um objeto autônomo, configurada a partir das sensações que causa no sujeito, ou ainda, a partir de sua expressão espiritual, o ornamento virá então a ser caracterizado como um aspecto acessório, que não chega a ser constituinte da obra de arte, não sendo, portanto, fundamental a ela. No verbete sobre os ornamentos [*Verzierungen*] nas belas-artes⁷, Sulzer (1774, p. 1234) os entende como partes menores e singulares, que não são essenciais à obra de arte, presentes em obras da arquitetura, da eloquência e da poesia, e da música, sendo que sua remoção não implica modificação ou deficiência da obra principal.

Um ponto importante da discussão é a obra de Moritz lançada em 1793 *Vorbegriffe zu*

⁶ Cassirer é um autor que aponta essa trajetória: com Baumgarten, se inicia a visão da estética como ciência, como teoria da sensibilidade (CASSIRER, 1997, p. 442-3). Com isso, o pensamento estético se converte ao subjetivismo, na medida em que ganha espaço a impressão causada pela obra de arte no observador e seu julgamento (CASSIRER, 1997, p. 394). Enquanto a estética clássica enfatizava a reprodução que melhor retratasse o objeto natural, nesse novo contexto a ênfase recai não na igualdade da representação com a natureza, mas na expressão artística (CASSIRER, 1997, p. 399-400). Identificando, de modo geral, uma mudança de ideologia entre clássicos e românticos, uma passagem das retóricas (e poéticas) às estéticas, Todorov (1979, p. 125) afirma que: “Com efeito, poderíamos dizer que na doutrina clássica a arte e o discurso estavam submetidos a um objectivo que lhes é exterior, ao passo que, nos românticos, formam um domínio autônomo. Ora nós vimos que a retórica não podia assumir a ideia de um discurso que encontrasse a sua justificação em si próprio; a estética, por sua vez, não pode aparecer senão a partir do momento em que se reconhece ao seu objeto, o belo, uma existência autônoma, e em que ele seja considerado como não redutível a categorias vizinhas como o verdadeiro, o bom, o útil, etc”. A sensibilidade passa então a ser a base para o pensamento estético, não mais a razão, fundada em regras e convenções para o trabalho artístico. Mesmo que a arte não fosse vista a partir do viés objetivista, baseado em um conjunto de regras, mas sim pela sua subjetividade, são os autores alemães que, no período anterior a Hegel, buscam tratá-la de modo estritamente filosófico, como é o caso de sua estética, que, por mais que não se baseie apenas no subjetivismo, é enunciada como um tratado científico a respeito do belo e da arte (cf. HEGEL, 2015a, p. 35-8).

⁷ Uma tradução de alguns dos verbetes de Sulzer (incluindo um sobre ornamentos e outro sobre adereços, realizadas pelo professor Oliver Tolle) se encontra no seguinte endereço: <https://www.editoraclangestina.org/verbetes>. Acesso em 18 set. 2020.

einer Theorie der Ornamente (Noções preliminares para uma teoria do ornamento). Dentre essas noções, o autor já dedica espaço à questão da alegoria (ou mesmo do símbolo, como se entende na estética hegeliana). Não é possível definir o ornamento a partir de uma categoria sólida e determinada; Moritz (1793, p. 43), em trecho em que relaciona o ornamento com a alegoria – enquanto aspecto acessório de obras de arte autênticas –, entende que a constituição do ornamento ocorre no âmbito da relação entre centro/periferia, essencial/secundário, ou ainda, subordinado [*untergeordnet*] e principal [*hauptsache*], pois “a alegoria exige algo de exterior, ao contrário do belo, que é um todo completo em si mesmo” (TODOROV, 1979, p. 169). Deste modo, “se, por vezes, se admite a alegoria nas artes, só pode ser a título marginal, com uma função auxiliar” (TODOROV, 1979, p. 170-1).

Assim, pode-se ver como a ornamentação, apesar de mais característica na arquitetura, não se resume a ela, estendendo-se também aos demais gêneros artísticos, inclusive o literário⁸, pois ornamento é tudo aquilo que não é essencial à obra em questão, e sim periférico. As obras de Sulzer e Moritz oferecem uma base para a questão do ornamento, apresentando uma solução que passa a funcionar para se pensar a ornamentação, inclusive no que diz respeito a críticas sobre seu excesso ou sobre uma suposta desvirtuação da obra de arte, uma vez que, sendo uma categoria lateral e subsidiária, o excesso de ornamentação representa uma desvirtuação da obra de arte central, onde se encontra verdadeiramente o belo e o significado da obra em si. Além do mais, a concepção de símbolo e alegoria, que surge no âmbito da discussão sobre o ornamento, é paradigmática para a estética romântica (TODOROV, 1979, p. 157-8) em comparação a Hegel, como se verá na seção a seguir.

A Forma de arte simbólica

Tendo por pano de fundo essa caracterização do ornamento ao longo do século XVIII, baseada principalmente na relação entre centro e periferia, pode-se passar agora a discutir

⁸ A própria estética hegeliana trabalha com a questão no âmbito da poesia, quando um conteúdo prosaico é utilizado como adorno para o conteúdo poético principal: “Assim, por exemplo, o latim soa mesmo em Cícero ainda suficientemente ingênuo e espontâneo; nos poetas romanos, todavia, em Virgílio, Horácio, por exemplo, tem-se imediatamente a impressão de que a arte é algo apenas produzido, configurado intencionalmente; reconhecemos um conteúdo prosaico, que foi adicionado apenas com *adornos exteriores*, e um poeta, em sua carência de gênio originário no âmbito da habilidade linguística e efeitos retóricos procura por um substituto para aqui que lhe falta em força e efeito propriamente ditos da invenção e do acabamento. [...] Aqui, as muitas figuras retóricas encontram o seu lugar principal, a apresentação, não obstante, permanece, apesar delas, no todo prosaica, e a linguagem se torna sumamente rica em imagens e *mais adornada*: tal como a dicção de Schiller ou de Herder” (HEGEL, 2014c, p. 59, grifos nossos).

propriamente como a questão aparece na estética de Hegel. Além de estar a origem do ornamento no gosto inato pelo belo que os homens possuem, ou seja, no instinto de enfeitar os objetos, torná-los mais agradáveis ao olhar, a relação que Moritz faz entre alegoria e ornamento, enquanto aspecto que ainda não possui o verdadeiro significado belo, mas dá prazer ou apenas tem função de entreter, é especialmente interessante enquanto gancho para transição ao pensamento hegeliano, ainda que, como se verá ao final desta seção, a partir de concepções diferentes.

Isso porque algo nesse sentido ocorre no momento da Forma de arte simbólica, no qual a Ideia do belo ainda procura sua autêntica expressão artística, a unidade consumada entre significado interior e a forma exterior, “pois é ainda abstrata e indeterminada em si mesma e, por isso, também não tem o fenômeno adequado nela mesma e em si mesma [*an sich und in sich selber*]” (HEGEL, 2014a, p. 20). Nesse contexto, ainda não se pode falar propriamente em arte, de modo que o pastor que entalha seu cajado – como no exemplo mais notório, inclusive apresentado por Sulzer em seu verbete (1774, p. 1234) –, por mais que esteja em busca de embelezar o objeto, não chega a realizar um belo artístico. Entretanto, essa tentativa não deixa de ser uma expressão, que visa a atingir o belo.

Na filosofia hegeliana a autonomia da obra de arte pode ser pensada com base em seu significado espiritual⁹, pois, Hegel, no âmbito das Formas de arte, traça um histórico do advento da autonomia das obras de arte, quando ela passa a encerrar em si todo o seu significado e seu conteúdo por si só. Essa autonomia, que é atingida a partir da Forma de arte clássica, ainda persiste no contexto das obras de arte românticas, por mais que aqui já caminhe em direção ao seu declínio, de onde surgem as considerações a respeito do fim da arte, na medida em que sua expressão autônoma é superada pelas demais esferas do espírito absoluto na modernidade.

Na Forma de arte simbólica – em oposição à Forma de arte clássica, especialmente na escultura grega, onde a forma expressa apenas o conteúdo autêntico, ou seja, o objeto contém apenas seu significado –, a imagem representa sempre alguma coisa outra que o seu significado, pois ainda não há total adequação do conteúdo à forma. Essa outra coisa, tendo-se em mente esse intuito natural humano de embelezar os objetos, pode ser pensada como símbolo, ou ainda, como uma imagem produzida que funciona como enfeite, mas não necessariamente como obra de arte, conforme a entende a interpretação espiritual feita pela filosofia de Hegel. Nesse

⁹ De modo a evitar confusões, ressalta-se aqui se trata de uma utilização relativamente diferente do termo “autonomia” se comparado ao seu emprego na seção anterior, quando se discutiu o estabelecimento da estética enquanto disciplina filosófica autônoma.

sentido, pode-se mencionar as seguintes passagens:

O ideal clássico é, a saber, claro por apreender o verdadeiro conteúdo da arte, ou seja, a subjetividade substancial, e, desse modo, por encontrar também a verdadeira forma, que em si mesma [*an sich selbst*] não expressa nada mais a não ser aquele conteúdo autêntico, de modo que por conseguinte, o sentido, o significado, não é outro senão aquele que se encontra efetivamente na forma exterior, na medida em que os dois lados se correspondem de modo consumado; enquanto no simbólico, no símile etc. *a imagem representa sempre ainda alguma outra coisa do que apenas o significado para o qual fornece a imagem*” (HEGEL, 2014a, p. 31, grifos nossos)

Por isso, o brilho desta sublimidade do significado precede, segundo o conceito, a comparação autêntica, pois a singularidade concreta dos fenômenos naturais e de outro tipo precisa ser manuseada em primeiro lugar negativamente e *precisa ser empregada apenas para o enfeite e o adorno* para o poder inalcançável do significado absoluto, antes que se possam produzir aquela separação expressa e aquela comparação seletiva dos fenômenos aparentados e mesmo assim diferentes do significado, cuja imagem devem fornecer” (HEGEL, 2014a, p. 41, grifos nossos).

Mas então a imagem, ao invés de ser a única expressão como foi até agora, é apenas um mero enfeite e, por meio disso, *produz-se uma relação que não corresponde ao conceito do belo, na medida em que imagem e significado se contrapõem um ao outro*, ao invés de serem elaborados um a partir do outro, tal como ainda era o caso no simbólico autêntico, ainda que apenas de modo incompleto (HEGEL, 2014a, p. 44, grifos nossos).

A Forma de arte simbólica representa o início da arte, embora ainda não enquanto arte propriamente dita, devendo, portanto, ser considerada apenas como uma pré-arte (HEGEL, 2014a, p. 25). Hegel aponta três estágios fundamentais da arte simbólica, que têm por princípio uma luta, uma contradição entre o conteúdo (significado) e a Forma do conteúdo, para enfim se adequarem um ao outro, aspirando à Forma de arte clássica (HEGEL, 2014a, p. 40): o simbolismo inconsciente, o simbolismo do sublime e o simbolismo consciente da forma. Nesses três estágios – onde ainda não há adequação total entre o significado, o conteúdo e a sua forma enquanto obra de arte –, a imagem produzida pode servir apenas para o enfeite, para adornar, na medida em que ainda não é a expressão perfeita do espírito absoluto por meio da beleza artística¹⁰.

Na estética hegeliana, só se fala em arte a partir do momento em que as obras conhecem

¹⁰ Em resumo, é possível dizer que, no primeiro estágio, do simbolismo inconsciente, ainda sequer se sabe do potencial simbolizador da arte, que é atingida como mera imagem e símile (HEGEL, 2014a, p. 47), sendo que o símbolo se forma de maneira não intencional, portanto, inconsciente. No estágio do simbolismo do sublime, atinge-se uma maior clareza no símbolo em oposição ao significado obscurecido do simbolismo inconsciente, e o “significado para si, separado da totalidade do mundo fenomênico, entra na consciência” (HEGEL, 2014a, p. 87). Por fim, no simbolismo consciente, onde o significado já se encontra separado, ele é buscado intencionalmente, uma vez que há a consciência desse significado claro para si mesmo e da imagem sensível, pensada comparativamente a ele, “enquanto adorno e acréscimo” (HEGEL, 2014a, p. 107).

uma certa autonomia, na medida em que expressam seu significado, seu conteúdo espiritual, por si sós. Para a estética hegeliana, uma obra de arte ser simbólica (em sua totalidade) significa justamente que ela ainda não é autônoma:

Numa perspectiva mais ampla, para Hegel o símbolo é, ao lado do signo, um modo singular de dar a conhecer imediatamente conteúdos por meio de formas sensíveis – trata-se, por conseguinte, de um conhecimento mediado pela intuição. No signo, o conteúdo não conserva nenhuma relação com a forma, como, por exemplo, é o caso nas palavras, cuja grafia é associada arbitrariamente ao significado que elas veiculam. O símbolo, ao contrário, apresenta em pelo menos um ponto relação de parentesco entre conteúdo e forma. Um exemplo disso é o uso de imagens de animais para expressar virtudes e vícios humanos (o leão para a coragem, a raposa para a astúcia etc.). É importante notar aqui que o uso do símbolo ainda está subordinado a um elemento de arbitrariedade, pois a forma de que o símbolo se vale é também depositária de outros significados. [...] Em comparação com o signo, o símbolo encerra, por conseguinte, a deficiência de não conseguir restringir nos limites da forma apenas o significado a que remete. O seu emprego está em estreita intimidade com os costumes de um povo e de uma época, sem as quais a forma perde o contexto que dirige a consciência de um só golpe para o significado certo, a não ser que o plano em que o símbolo interage seja cuidadosamente reconstruído pelo historiador. Assim, a compreensão de símbolos antigos se torna muitas vezes um trabalho penoso para intérpretes modernos (TOLLE, 2017, p. 29-30).

Essa questão do significado e sua correspondência à forma está diretamente relacionada à discussão da alegoria presente nas *Vorbegriffe* de Moritz, onde o autor defende que apenas as figuras que significam algo por si só são belas; nesse sentido, as figuras alegóricas não são consideradas dentro do terreno das belas-artes, uma vez que não significam e nem se referem apenas a si mesmas, sendo, portanto, ornamentos. Em Hegel, por outro lado, não apenas as figuras alegóricas, mas também as simbólicas estão nesse lado da deficiência do significado. Tal concepção é oposta a uma corrente na qual o termo “simbólico” aparece “como designação positiva da expressão mais elevada da arte”, que tem representantes no pensamento de nomes como Goethe e Schelling (TOLLE, 2017, p. 21), bem como no romantismo como um todo, inclusive em Moritz¹¹. No que diz respeito ao pensamento hegeliano, “temos de constatar que, embora a sua *Estética* se baseie em ideias românticas, Hegel não retoma a oposição símbolo-alegoria”, pois se tratam de dois termos que não se opõem diretamente (TODOROV, 1979, p. 221). Com relação a Schelling, esse ponto representa uma importante diferença entre os dois sistemas estéticos, que compartilham algumas semelhanças. Por esse motivo, empreende-se

¹¹ Ver nesse sentido TODOROV, 1979, p. 157-223.

agora uma breve discussão desse ponto.

Não obstante a *Filosofia da arte* ter influenciado a concepção de Hegel da arte enquanto uma dimensão do espírito absoluto – pois Hegel credits a Schelling o reconhecimento da “ideia em si ou o absoluto da arte em si determinado por Schiller como a unidade do sensível e do racional, do particular e do universal, da necessidade e da liberdade, do natural e do espiritual” (FISCHBACH, 2000, p. 185-6) –, há essa grande diferença entre ambas as concepções. A arte do sistema da filosofia de Schelling é aquela que expõe o Absoluto nessa potência (SCHELLING, 2001, p. 30), concepção semelhante a dos *Cursos de Estética*, uma vez que em ambos “a filosofia da arte não é uma parte da filosofia, mas a filosofia ela mesma, ou o sistema inteiro” (FISCHBACH, 2000, p. 186), ainda que servindo à sensibilidade. Por outro lado, em Hegel, a arte, apesar de também ser expressão do espírito absoluto, o é ainda em nível inferior à filosofia, sendo que o progresso da consciência, como descrito na *Fenomenologia do espírito*, ou como exposto na divisão sistemática do absoluto por parte da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, passa pela religião da arte antes de chegar ao saber absoluto da filosofia. Kuhn (1931, p. 70) apresenta uma diferenciação sucinta, ao definir a arte em Schelling como órgão da filosofia, ao passo que em Hegel ela seria documento da filosofia.

Dentro de ambas as concepções sobre a arte, surge a questão do símbolo, que Schelling e Hegel entendem de maneira diferente, pois o que o primeiro entende por símbolo pode ser comparado ao que o segundo entende por autonomia, ou, conforme Torres Filho (2004, p. 115), por “universal concreto”. Para Schelling, o simbólico é um estágio superior em relação ao alegórico, quando a arte mais expressa o Absoluto. Já para Hegel, a noção de símbolo, presente especialmente na forma de arte simbólica, corresponde a uma pré-arte (HEGEL, 2014a, p. 25), a qual ainda não encontrou a configuração adequada à Ideia (HEGEL, 2011, § 561, p. 343), o que só viria a ocorrer na forma de arte clássica, estando inclusive o alegórico presente dentro do simbólico¹². Na Forma de arte simbólica, da pré-arte, o caminho dos três estágios de adequação da forma ao conteúdo representa justamente a tomada de consciência do símbolo e do seu significado e sua utilização de modo claro e intencionado, por exemplo, como alegoria¹³. Schelling, por outro lado, pensa o símbolo de forma não alegórica, diretamente relacionada à

¹² Apesar de ser tipicamente simbólica, Hegel esclarece que a alegoria também se encontra presente em outras Formas de arte, como, por exemplo, na poesia romântica de Dante (HEGEL, 2014a, p. 128).

¹³ Em uma discussão com Friedrich Schlegel, outro importante representante do pensamento romântico, Hegel afirma: “O senhor Friedrich von Schlegel, como já observamos acima, certamente disse: cada obra de arte deve ser uma alegoria; este enunciado, contudo, é apenas verdadeiro se ele não quiser dizer nada mais a não ser que cada obra de arte deve conter uma Ideia universal e um significado em si mesmo verdadeiro. O que *nós*, ao contrário, denominamos aqui de alegoria é um modo de exposição subordinado tanto ao conteúdo quanto à Forma, que corresponde apenas imperfeitamente ao conceito de arte” (HEGEL, 2014a, p. 127, grifos do autor).

potência, à exposição do Absoluto no real por meio da arte, como nas seguintes passagens presentes na discussão da pintura: “Simbólico é um quadro cujo objeto não somente significa, mas é a *própria Ideia*” (SCHELLING, 2001, p. 201, grifos do autor); ou ainda:

Ora, que a pintura em particular seja alegórica, o fundamento disso está em sua própria natureza, pois ainda não é a arte *verdadeiramente* simbólica, e se não se eleva a esta, como no gênero artístico supremo, só pode *significar* o universal por meio do particular (SCHELLING, 2001, p. 197, grifos do autor).

Trata-se, portanto, de uma diferença entre o pensamento dos dois filósofos que se dá a partir da própria concepção de arte, sendo a compreensão do símbolo resultado dela:

Há em grande medida uma correspondência entre as definições conferidas às artes particulares e à articulação recíproca delas. A distância entre as filosofias da arte de ambos os autores se dá muito mais na posição que conferem à arte na hierarquia do conhecimento. Para Schelling, a arte – e neste caso ela é símbolo – ocupa o lugar mais elevado da exposição do absoluto, pois consegue dar unidade imediata ao universal e ao particular. Hegel, ao contrário, vê na arte apenas o primeiro estágio do espírito em direção ao absoluto, negando ao sensível a condição de morada definitiva do espírito, na qual ele se reencontraria plenamente. Essa atribuição de valores vai ter consequências profundas no tratamento que ambos dispensam à arte, sendo que um dos mais importantes está na caracterização do conceito de símbolo artístico (TOLLE, 2017, p. 22).

Vê-se assim, portanto, como a questão do símbolo está em posições antagônicas para ambos os autores, sendo para Schelling a expressão da Ideia, algo que “é e, *ao mesmo tempo*, significa” (TODOROV, 1979, p. 213, grifos do autor) e para Hegel, a deficiência na expressão da Ideia, a qual é explicada não só a partir da lógica interna da obra de arte (na relação entre significado e forma), mas também do ponto de vista do espectador, pois exige dele um “esforço de *dissociação*, um procurar pelo significado oculto” (TOLLE, 2017, p. 32, grifo do autor). Ao contrário de autores como Schelling, para quem “a significação do símbolo, sendo natural, é imediatamente compreendida por todos”, sendo a da alegoria decorrente de uma convenção arbitrária, a qual precisa ser aprendida antes de compreendida (TODOROV, 1979, p. 207), para Hegel, ambos precisam ser aprendidos.

O sistema das artes particulares

Antes de passar à terceira parte dos *Cursos de Estética*, é importante mencionar que a

discussão sobre a ornamentação no século XVIII constantemente faz referências ao Tratado de Arquitetura de Vitrúvio, único documento sobre a arquitetura da Antiguidade que se teve acesso na época. Nesse texto, Vitrúvio discorre a respeito da ornamentação das colunas e sua adequação ao edifício em que era empregada, bem como sobre os estilos dórico, jônico e coríntio. Hegel também irá tratar da ornamentação na arquitetura – a qual, por mais que existente no contexto das demais Formas de arte, sempre mantém seu caráter simbólico –, seguindo os parâmetros clássicos de sucessão no que diz respeito à utilização da ornamentação: primeiro dórico, o mais simples, depois jônico e, por fim coríntio, como o mais rico em adornos e decoração (cf. HEGEL, 2014b, p 79-81).

Além disso, ao falar da disposição das colunas dóricas, jônicas e coríntias, Hegel as compara com as construções toscana e romana:

Pois a espécie de construção toscana, ou segundo Hirt, também da Grécia antiga (*História da Arquitetura*, vol. I, p. 251), pertence na sua pobreza destituída de adornos certamente à construção em madeira originariamente simples, mas não à arquitetura bela, e a disposição denominada romana é, enquanto uma ornamentação apenas aumentada do coríntio inessencial (HEGEL, 2014b, p. 78)

Fica evidente nessa passagem, em relação à arquitetura toscana, o valor que a ornamentação arquitetônica confere ao edifício, ao ponto de permitir caracterizá-lo como pertencente à bela arquitetura. Inclusive, a construção toscana era considerada por Hegel como mais imprópria para a recepção de enfeites e adornos do que a construção dórica, a mais próxima às construções em madeira (HEGEL, 2014b, p. 79), e tida como a mais básica em termos de ornamentação desde Vitruvius. No que diz respeito à arquitetura romana, vê-se nessa passagem uma crítica à utilização não essencial de ornamentos. Existe, portanto, uma quantidade ideal de ornamentação que permite à obra ser tida enquanto pertencente à arquitetura bela; essa quantidade encontra-se em algum lugar entre a pobreza total e o uso inessencial da ornamentação, mais especificamente nos três estilos de capitéis clássicos.

É possível também mencionar o seguinte trecho, ainda sobre as colunas dos templos gregos:

No tocante ao fuste, contudo, vale a regra de que o mesmo tem de ser deixado liso e sem ornamentos, embora ele não se eleve com espessura constantemente igual, mas em direção ao alto se torna um pouco mais esguio do que embaixo e no centro, de modo que com isso, surge um avolumamento, que mesmo que imperceptível tem, todavia, de estar dado. Certamente mais tarde, ao fim da

Idade Média, ao se aplicar novamente as Formas antigas de colunas da arquitetura cristã, considerou-se os fustes das colunas lisas demasiadamente nus e, portanto, foram rodeados com coroas de flores ou fizeram as colunas elevarem-se em forma de espiral; mas isso é inadmissível e contrário ao verdadeiro bom gosto, pois a coluna não deve cumprir nenhuma outra função a não ser a de sustentar, e tem nesta função de elevar-se firme, reta e autônoma. (HEGEL, 2014b, p. 78)

Aqui, tem-se uma mostra das discussões a respeito de adequação e uso não descabido de ornamentos – refletindo diretamente o pensamento de Sulzer, por exemplo, conforme exposto acima –, além de indicações a respeito do papel da ornamentação na arquitetura da Forma de arte romântica. A ornamentação em colunas deveria, portanto, ser restrita aos capitéis e conforme o equilíbrio entre a ausência e o excessivo, sendo que sua aplicação nos fustes representava um exagero, mas que viria a ser usada posteriormente na arquitetura cristã da Idade Média.

Também no período medieval, a questão da ornamentação volta a aparecer quando Hegel trata da arquitetura romântica, e da importância da decoração para essas construções; as construções góticas, em oposição às clássicas, onde a ornamentação era muito mais comedida, se utilizam da decoração para dar uma aparência aos edifícios de serem maiores e mais altos do que realmente são, uma vez que as superfícies simples não são suficientes para tal (HEGEL, 2014b, p. 95). Outro aspecto das decorações está relacionado à própria caracterização filosófica da Forma de arte romântica, fundada no princípio da subjetividade:

O romântico tem de um lado o princípio da interioridade, do retorno do ideal [*Ideellen*] em si mesmo; por outro lado o interior deve refletir no exterior e retornar a si a partir dele. Na arquitetura, na massa espacial sensível, material, o interior mesmo é intuído na medida do possível. Assim, junto a este material não resta mais nada à exposição a não ser deixar valer o material, o que tem massa, não em sua materialidade, mas rompê-lo, despedaçá-lo, em todos os lugares, tomar dele a aparência de sua coesão imediata e de sua autonomia. Nesta relação, as decorações, particularmente no exterior – não têm de mostrar o cercar como tal – o caráter de uma ruptura total ou de um entrelaçamento sobre as superfícies, e não existe nenhuma arquitetura que conserva de modo tão completo o tipo da leveza e da decoração em tais massas de pedra tão enormes, pesadas e a sua coesão firme (HEGEL, 2014b, p. 96).

Além disso, um terceiro aspecto da decoração na arquitetura romântica é o das Formas, que trazem novamente o orgânico, em folhas, rosetas, configurações humanas e animais, etc. e suas associações com elementos heterogêneos; por outro lado, Hegel aponta também o retorno das Formas simples, como as dos arcos ogivais das janelas (HEGEL, 2014b, p. 96).

Apesar de estar mais ligada à arquitetura, a questão da ornamentação também aparece em outras artes, como a escultura e a pintura. No entanto, ambas são mencionadas principalmente como ornamento de obras arquitetônicas, sendo que as obras da escultura nesse momento ainda não “estão aí autonomamente por si mesmas”, servindo “mais para a ornamentação de espaços arquitetônicos”, que são o essencial (HEGEL, 2014b, p. 162)¹⁴. Sendo as esculturas gregas as obras de arte perfeitas, onde há melhor adequação da forma ao conteúdo, a passagem à escultura cristã representa a expressão de um conteúdo tão interior que, dentro do sistema das artes particulares, está além das formas perfeitas da escultura, de modo que as obras da escultura religiosa romântica servem principalmente como adorno da arquitetura (HEGEL, 2014b, p. 183), na medida em que também ocorre uma espécie de inadequação da forma ao conteúdo, pois aquele material sensível não é capaz de expressar perfeitamente o espírito, devendo apenas servir lateralmente à construção na qual se encontram. É necessária, assim, a superação da escultura pela pintura, uma vez que é uma arte capaz de expressar melhor a subjetividade e a interioridade típicas do período cristão. Não obstante, nesse início da pintura, de caráter primordialmente religioso, sua constituição também se funda nesta relação com a arquitetura, pois, especialmente a pintura bizantina também tinha essa função religiosa e arquitetônica (HEGEL, 2014b, p. 261).

Por fim, o último ponto a ser discutido é o local que categorias tipicamente ornamentais (no sentido de servirem essencialmente ao embelezamento, mas que raramente são consideradas como arte) encontram dentro do sistema das artes de Hegel. Toma-se aqui como exemplo a jardinagem, que é abordada na sistematização de August Schlegel, bem como na divisão das belas-artes propostas por Kant. Na terceira crítica kantiana, a jardinagem (assim como a mobília) é tida como parte das artes pictóricas, uma vez que o que caracteriza suas obras é o seu caráter de apresentação no espaço, de composição (fazendo, portanto, parte das artes figurativas), mas sendo percebida enquanto forma meramente pelo olho, o que diferencia as artes pictóricas da plástica, onde se situam escultura e arquitetura, percebidas também pelo tato (KANT, 1998, p. 229-30). Já Schlegel não situa a “arte do jardim” como uma arte própria entre as belas-artes, mas como uma espécie de arte subordinada a um princípio arquitetônico ou paisagístico (SCHLEGEL, 2014, p. 187).

A estética hegeliana não trata da jardinagem enquanto integrante do sistema das artes

¹⁴ Outra questão menor da ornamentação no âmbito da escultura diz respeito a ornamentos nas próprias figuras, como coroas, braceletes e demais acessórios, o que serve inclusive para a identificação e distinção das figuras retratadas. Ver nesse sentido HEGEL 2014b, p. 148-151.

particulares. Tendo em vista que a articulação dos gêneros artísticos se baseia na expressão, por cada um deles, de um conteúdo espiritual, pode-se dizer que, em decorrência dessa exclusão da categoria da jardinagem, Hegel não a classifica como arte, pois não a entende como capaz de encerrar um conteúdo espiritual. O próprio autor menciona de passagem a jardinagem quando trata das cinco artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) que constituem o sistema da “*arte efetiva real*” como uma “*arte incompleta*” (ao lado da dança); esses “gêneros intermediários”, que, por mais que capazes de fornecer algo “amável, gracioso e meritório, quando não algo puro e simplesmente consumado” (HEGEL, 2014b, p. 29, *itálicos do autor*) não encerram um conteúdo espiritual como as artes particulares efetivas¹⁵.

A questão do ornamento não é discutida diretamente por Hegel, assim como nos mencionados autores do século XVIII. Não obstante, aparece lateral e indiretamente em alguns momentos da sua estética, pois o intuito humano de embelezamento, que ainda não corresponde necessariamente a um belo espiritual, é discutido dentro da progressão do conteúdo espiritual da arte, tanto no âmbito das Formas de arte, quanto no âmbito do sistema das artes, que nada mais é do que a realização do conteúdo espiritual típico de cada Forma no material sensível. Trata-se de mais uma das diversas discussões que estão presentes em sua obra, e que demandam uma pesquisa direcionada, pois aparecem ao longo do desenvolvimento do pensamento dialético, das relações entre Ideia e material sensível. É por isso que se pode dizer que Hegel confere ao ornamento um “tratamento peculiar, ajustado a seu próprio sistema” (TOLLE, 2017, p. 53), mas que ainda assim se relaciona com demais pensadores de seu contexto. O surgimento dessas temas na abordagem é decorrente da própria natureza da filosofia hegeliana, que visa ao tratamento do concreto, superando uma mera abstração, bem como sua pretensão em ser uma consumação do pensamento, de modo que as considerações feitas por filósofos precedentes são de alguma maneira refletidas em seu sistema.

¹⁵ Não obstante, Ascheberg insere um pequeno tópico para a jardinagem dentro do capítulo da arquitetura (HEGEL, 2015b, p. 141). A estética de Hegel não é uma obra escrita pelo filósofo, mas o resultado de uma compilação póstuma de suas próprias anotações combinadas com anotações de alunos de seus diferentes cursos, realizados em Berlim durante a década de 1820. O responsável por essa compilação foi o aluno de Hegel Heinrich Gustav Hotho. Os textos de alguns desses cadernos receberam edição e publicação recentemente, isolados. A edição tradicional da estética de Hegel vem sendo cada vez mais complementada nos últimos anos por esses materiais, que se demonstram fontes inegáveis de estudo para uma compreensão mais ampla do pensamento hegeliano a respeito da arte, como no presente caso, onde mostra o desenvolvimento de seu pensamento.

Referências bibliográficas

- CASSIRER, E. *Os problemas fundamentais da estética*. In: CASSIRER, E. A filosofia do iluminismo. Tradução de Álvaro Cabral. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 367-472.
- FISCHBACH, F. *Différence et correspondance entre les arts chez Hegel et Schelling*. In: ARNDT, A., BAL, K., OTTMANN, H. (org.). Hegel Jahrbuch 1999: Hegels Ästhetik – Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Erster Teil. Berlim: Akademie Verlag, 2000. p. 185-195.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. 9ª ed. 4ª reimpr. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2018. 535 p.
- _____. *Cursos de Estética*, volume I. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015a. 312 p.
- _____. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edição de Nicklas Hebing. Gesammelte Werke, volume 28,1. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/1821 und 1823. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2015b.
- _____. *Cursos de Estética*, volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014a. 360 p.
- _____. *Cursos de Estética*, volume III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014b. 352 p.
- _____. *Cursos de Estética*, volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014c. 287 p.
- _____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*: 1830, Volume III: a filosofia do espírito. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração do Pe. José Machado. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011. 365 p.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introdução de António Marques. Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. 473 p.
- KRUBSACIUS, F. A. Breve investigação sobre a origem dos ornamentos, de sua modificação e expansão até o seu atual declínio, além de algumas propostas bem-intencionadas para o aperfeiçoamento e regramento de todos os tipos de adereço. Tradução de Oliver Tolle. *Rapsódia*, n. 9, p. 219-226, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/113688>. Acesso em 30 jul. 2020.
- KUHN, H. *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. Berlim: Junker und Dünhaupt Verlag, 1931. 123 p.
- MORITZ, K. P. *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793). Disponível em:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101076807708&view=1up&seq=9>. Acesso em 29 jul. 2020.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 424 p.

SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da Arte: Cursos sobre Literatura Bela e Arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. 320 p.

SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, v. II. Leipzig: 1774. Disponível em: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/sulzer_theorie01_1771. Acesso em 29 jul. 2020.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Edições 70: Lisboa, 1979. 327 p.

TOLLE, O. *Apresentação*. In: HEGEL, G.W.F. A arquitetura. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 13-59.

_____. *O nascimento da estética no século XVIII*. Prefácio por Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Clandestina, 2015. 188p.

TORRES FILHO, R. R. *O simbólico em Schelling*. In: TORRES FILHO, R.R. Ensaio de filosofia ilustrada, 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 109-134.