

A imagem e a palavra: a representação poética em Hegel e Manet

Guilherme Ferreira

Rio de Janeiro/ 23 de maio de 2018

Resumo: Embora na filosofia da poesia de Hegel o elemento da representação [*Vorstellung*] poética seja estabelecido como princípio formal de compreensão da arte da palavra este mesmo elemento formal é apontado como base de compreensão da arte em geral a partir da modernidade. A comunicação pretende examinar como se estrutura o elemento da representação poética na estética de Hegel e qual a função desta estruturação para compreensão do fenômeno artístico em geral. Além disso, a comunicação pretende examinar a pintura impressionista de Manet, tendo como base interpretativa o elemento representacional descrito por Hegel em sua filosofia da poesia.

A filosofia da poesia de Hegel, descrita no terceiro volume das *Vorlesungen über die Ästhetik* (volume IV da edição brasileira dos *Cursos de Estética*), se propõe a uma investigação sistemática acerca da arte da palavra. Apesar do foco central da abordagem de Hegel se concentrar na investigação da poesia, sua análise estética, ao mesmo tempo, aponta esta forma particular de arte como princípio de compreensão da arte em geral. Esta hipótese interpretativa pode ser vista com maior clareza a partir de um exame acurado de duas teses presentes na estética de Hegel, sendo que a primeira delas diz respeito ao “caráter passado da arte” (*die kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes*) (*VuÄe*, 13, p.25.), e a segunda diz respeito a definição da poesia como o autêntico conceito da arte em geral (*die Natur des Poetischen fällt im allgemeinen mit dem Begriff des Kunstshönen und Kunstwerks überhaupt zusammen*) (*VuÄe*, 15, p.238).

O contexto em que estas duas teses são desenvolvidas por Hegel, em suas palestras ministradas em Heldeberg e Berlim¹ (1818 – 1828), é marcado por um

¹ As *Vorlesungen über die Ästhetik* é uma compilação realizada após a morte de Hegel, em 1831, por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel, baseada em anotações feitas por ele e por alguns colegas, tendo como base os cadernos pessoais de Hegel, bem como as aulas ministradas em seus cinco *Seminários sobre Estética*, sendo o primeiro proferido em Heidelberg, em 1818, e os demais em Berlim, em 1820 a 1821, 1823, 1826, 1828 e 1829. A primeira edição desta obra é datada de 1835, sendo reeditada com base

momento de crise no pensamento europeu e se insere num complexo quadro conceitual de transformações históricas a partir do advento da revolução francesa (Werle, 2011, p.11). Hegel identifica nesse processo a necessidade de estabelecer para a ciência da arte critérios que correspondam às condições em que a arte se vê subjugada em sua época. Comparando a situação da arte grega clássica ao estamento da arte moderna, Hegel identifica, em primeiro lugar, que a arte não nos proporciona mais aquela satisfação buscada e encontrada pelos antigos gregos (*VuÄe*, 13, p. 24.), pois a “cultura [*Bildung*] da reflexão” própria à vida moderna faz com que a carência [*Bedürfnis*] subjetiva e objetiva esteja, ao mesmo tempo, “em sustentar pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere a vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos, máximas, enquanto universais, devem ser os principais governantes” (*CE*, Vol. I, p. 35; *VuÄe*, 13, p. 24-5). Em segundo lugar, Hegel entende que para a arte se sobressair diante das condições científicas, normativas e judicativas da época moderna seria necessário, em primeiro lugar, estabelecer uma teoria da arte capaz de sustentar categorias que correspondam ao espírito da cultura da reflexão e, em segundo lugar, trazer à luz produções artísticas capazes de despertar no homem moderno interesse na formação [*Bildung*] do próprio caráter subjetivo. A tese sobre o “fim da arte” (*VuÄe*, 13, p.25-26.), nesse sentido, se afigura, por um lado, como resultado da articulação de um criterioso sistema dialético-histórico das artes e, de outro lado, como um prognóstico sobre as reais condições de permanência da arte a partir da modernidade.

Ora, se por um lado, a tese sobre o “fim da arte” indica a constatação da necessidade da arte se estabelecer a partir de categorias próprias ao *espírito moderno* (que não possui outro significado senão o de espírito racional, científico-filosófico), por

na segunda edição de 1842 por Eva Moldenhauer e Markus Michel (Werle, 2001, p. 13-4). A edição de Friedrich Bassenge (*Ästhetik, Berlin, Aufbau, 1955, 2 vols., com introdução de Georg Lukács*) baseou-se igualmente na segunda edição da Suhrkamp, já na *Jubiläumsausgabe* de Herrmen Glockner (*Sämtliche Werke, 20 vols., Stuttgart, Fromman, 3ª Ed., 1953*) baseou-se na primeira edição de Hotho, não apresentando, segundo Werle (2001, p. 14) (tradutor da edição brasileira dos *Cursos de Estética*), nenhuma diferença substancial em relação a edição da Suhrkamp. Já os estudos recentes de Annemarie Gethmann-Siefert contestam a legitimidade da compilação realizada por Heinrich Gustav Hotho em 1835. Parte de uma nova edição crítica das *Vorlesungen über die Ästhetik* foi publicada por Gethmann-Siefert (*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823), Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2003*). Sobre justificativa da necessidade uma nova edição para as *Vorlesungen*, Gethmann-Siefert afirma que “a versão impressa da “Estética” publicada em 1835 e 1842 não é suficiente porque não dá uma imagem confiável da filosofia da arte de Hegel. Portanto, torna-se necessário se orientar para as notas de aula tanto para estudo quanto para pesquisa. Em contraste com a versão impressa da Estética a atualidade das idéias de Hegel, que foi erroneamente concebida ou negada à sua filosofia da arte com base na versão do texto anteriormente conhecido, torna-se reconhecível nessa nova edição” (Cf. Gethmann-Siefert, Annemarie (in) *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823), Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2003, p. 18*).

outro lado estas categorias filosóficas são estabelecidas de maneira significativa pelo próprio sistema das artes de Hegel. É preciso explicar esse ponto.

O domínio da arte no sistema das artes de Hegel é o domínio do espírito absoluto – isto é, da consciência que se reconhece como espírito em suas aspirações mais elevadas – o qual se determina a partir de três categorias da razão especulativa (intuição [*Anschauung*], representação [*Vorstellung*] e conceito [*Begriff*]), que se traduzem em três atividades humanas transcendentais às limitações práticas e teóricas de homem (arte, religião e filosofia). O elemento próprio da arte é a intuição sensível: a mais imediata forma de apreensão do conteúdo espiritual; o elemento próprio à religião é a representação; e à filosofia, o conceito. Ocorre que o conteúdo espiritual de cada uma destas atividades está subsumido a uma determinada condição histórica, não sendo pensado por Hegel como um elemento estático e abstrato, mas em devir e efetivo. Assim também cada forma ou atividade espiritual possui o seu desenvolvimento de acordo com as condições históricas de cada época e cultura. Segundo Hegel, a intuição sensível própria à arte esteve mais afeita às condições históricas da cultura grega antiga, em comparação à cultura moderna. Isso porque a formação [*Bildung*] moderna em sua vocação científica permanece muito mais carente [*Bedürfnis*] de conceito [*Begriff*] do que de intuição sensível; em sentido avesso, o mesmo princípio se aplica ao contexto grego antigo. É nesse sentido que Hegel sustenta que no contexto da vida moderna “a arte nos convida a contempla-la por meio do pensamento, não para que possa retomar seu antigo lugar [da bela arte grega], mas para que seja conhecido cientificamente o que a arte é” (*VuÄe*, 13, p. 26).

A segunda tese apresentada no contexto da filosofia da poesia sustém a “dissolução da arte em geral” [*Auflösung der Kunst überhaupt*] (*VuÄe*, 15, p. 572). Trata-se de uma retomada da primeira tese sobre o “caráter passado da arte” (*VuÄe*, 13, p.25.). É preciso notar, portanto, que a diferença entre as duas teses é correlativa ao fio condutor que se pretende encaminhar na interpretação, pois segundo a letra hegeliana elas podem ser tanto idênticas quanto diferentes. Se o fio condutor for marcado pela relação entre arte e filosofia (um fio condutor mais geral) a tese sobre o “caráter passado da arte” parece mais apropriada à abordagem. Este procedimento interpretativo pode ser constatado, por exemplo, nas abordagens de Danto (2005), Pippin (2014) e Vieira Filho (2008). Se, ao contrário, o fio condutor central for a relação entre a poesia e as artes no sistema das artes (um fio condutor mais específico), a tese sobre a “dissolução das artes” é mais adequada, como se pode constatar na abordagem de Werle (2005). Em

nossa comunicação tentamos relacionar os dois fios condutores, embora o *leitmotiv* central seja a relação entre a poesia e as artes em geral.

Isso se justifica pelo próprio modo com que Hegel aborda a sua filosofia da poesia. Em primeiro lugar, quanto ao aspecto formal, a poesia é considerada por Hegel como a “arte universal” (*VuÄe*, 13, p.232) que pode “configurar e expressar em toda Forma todo conteúdo que, em geral, é capaz de entrar na fantasia, já que o seu material autêntico permanece a fantasia mesma, esta base comum universal de todas as Formas de arte particulares [*besonderen*] e artes particulares [*einzelnen*]” (*CE*, Vol. IV, p. 19; *VuÄe*, 15, p.232-33). Em segundo lugar, quanto ao aspecto do conteúdo, por ser a poesia a “arte universal”, “ela envolve e permite que seja configurado todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as ocorrências, as histórias, os atos, as atividades, os estados interiores e exteriores” (*VuÄe*, 13, p.230). Isto é, a poesia é tratada por Hegel como a “totalidade das artes” (*VuÄe*, 13, p.225), a totalidade do conteúdo e das Formas de arte (*VuÄe*, 15, p.234) e a totalidade inteira do belo (*VuÄe*, 15, p.235).

Nesse sentido, “a natureza do poético coincide geralmente com o conceito do belo artístico em geral” (*VuÄe*, 15, p.238). Isso em termos gerais, pois em termos específicos precisamos perguntar o porquê a filosofia da poesia de Hegel pode ser interpretada como fio condutor central para compreensão das artes em geral, já que as premissas supracitadas apenas fundamentam o potencial da poesia em retomar em sua própria forma todas as formas e conteúdos da arte, mas não fundamentam em que medida a arte da poesia é mais do que uma forma particular de arte e sim o conceito da arte em geral.

O primeiro argumento a ser defendido em nossa comunicação é formal e material; o segundo está relacionado ao conteúdo expresso pela poesia e pelas demais artes. A poesia é a “arte universal” porque o seu material também é universal: a fantasia (*da ihr engentiliches Material die Phantasie selber bleibt, diese allgemeine Grundlage aller besonderen Kunstformen*) (*VuÄe*, 15, p.233). Diferente da escultura ou da pintura, cujos materiais artísticos são o mármore e a cor, na poesia o material é idêntico à forma [*eidós*], sendo a linguagem ou a palavra apenas matéria ou meio de expressão. Isso quer dizer que a poesia é a única forma artística dentro do sistema das artes hegeliano em que o princípio formal de sua constituição é ao mesmo tempo o material e a forma interna da subjetividade: a representação [*Vortellung*]. Szondi (*PkGp* I, p.268-70) discorda de Hegel neste ponto, pois para ele o material da poesia permanece a linguagem mesma, não tendo a palavra poética de ser submetida a mera expressão ou comunicação. Szondi

na verdade corrobora a crítica de Adorno a Hegel quando sustenta que “tanto a poesia quanto a forma reside substancialmente na linguagem e não na representação” (ÄT, p.150)². Embora seja esta uma interpretação comum à estética do século XX ela destoa, em larga medida, da estética hegeliana uma vez que esta é essencialmente uma estética do conteúdo (Werle, 2005, p. 105). E nossa abordagem segue o caminho hegeliano.

Mas por que a representação [*Vorstellung*] se torna o material autêntico da poesia e a linguagem apenas o seu meio? E qual a implicação disso para a interpretação da filosofia da poesia como o autêntico conceito da arte em geral? Quanto ao aspecto formal da estética hegeliana, estas questões podem ser vistas com maior clareza na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (ECF, § 446-482), onde Hegel elucida a relação da imagem (à matéria artística, no caso da arte) com a forma da intuição [*Anschauung*] e a relação desta mesma imagem com a forma da representação [*Vorstellung*]³. Para Hegel, a imagem é o que fornece o arranjo autêntico para a intuição (lembremo-nos da estátua do deus grego), já a linguagem não tem a função de fornecer este mesmo arranjo para a representação, pois ela é apenas a via de acesso para a representação, o meio que eleva a representação a sua dignidade universal (ECF, § 462-63). Sendo apenas meio ou porta de entrada para a representação, a linguagem perde cada vez mais importância à medida que a reflexão e o pensamento ocupam este *locus* representacional (ECF, § 466-469).

Nesse sentido defendemos que não apenas a linguagem, mas qualquer outro *meio* sensível se torna passível de tratamento artístico (*VuÄe*, 14, p.235) na forma da

² Nesta mesma direção interpretativa sobre a linguagem Löwith sustenta que Hegel não possui uma teoria da linguagem. Cf. Löwith Karl. *Hegel und die Sprache*. Die neue Rundschau, p. 279-86. Ao contrário, Derrida, em *Margens da filosofia*, defende que Hegel possui uma teoria consistente da linguagem. Cf. Derrida, Jacques. O poço e a pirâmide. Introdução à semiologia de Hegel (in). *Margens da filosofia*, p.107-47. Outra interpretação acerca do tema da linguagem em Hegel é a de Apel, que defende uma consistência semiótica nas obras de Hegel. cf. Apel, Karl Otto. Já Hämberger aponta outro caminho ligado ao debate sobre o elemento da linguagem em Hegel, a partir da seguinte tese hegeliana: “A criação literária está em perigo de ser dissolvida como arte e, conseqüentemente, o sistema da arte, porque ela pertence ao sistema geral da imaginação e do pensamento, sendo a imaginação mesmo fora da arte o modo mais frequente de conscientização”. Cf. Hämberger, Kate. *A lógica da criação literária*, p. 7-8. O ponto de partida de Hämberger é o mesmo que fio condutor o qual pretendemos partir em nossa abordagem, apesar de que o desenvolvimento, em nosso caso, não aponta para o elemento da linguagem, mas para o elemento da representação sensível e da fantasia. Esta opção corrobora a interpretação de Werle, que sustenta que “a posição da linguagem na poesia em Hegel depende não só de uma sua posição sobre a linguagem, mas principalmente de sua posição sobre a poesia que, neste caso, também difere muito da concepção dominante de poesia no século XX, orientada mais para uma poética da forma e menos para o conteúdo”. Cf. Werle, M. A. *A poesia na estética de Hegel*, p. 105.

³ A relação entre linguagem e representação e imagem e intuição foi articulada sistematicamente por Werle. Cf. Werle, M. A. *A poesia na estética de Hegel*, p. 116. A nossa abordagem, entretanto relaciona não apenas a linguagem à representação, como sugere uma relação entre imagem e representação a fim de defender a hipótese do caráter representacional das imagens artísticas em geral a partir da modernidade, e não apenas em relação à arte da poesia.

representação [*Vorstellung*], já que a imagem (meio) das artes em geral não pode mais ser a porta de entrada para a intuição [*Anschauung*], mas apenas pode oferecer arranjo para a representação. Isto é, assim como a linguagem poética serve como meio expressivo para a representação poética, assim também as imagens das expressões artísticas em geral servem ao mesmo princípio representacional artístico. Para classificar este *meio* expressivo contingente ou plural das artes usamos o termo *imagem poética* (*Im allgemeinen können wir das dichterische vorstellen als bildlich bezeichnen*) (*VuÄe*, 15, p.276), que não significa suporte para intuição, nem para a representação, mas meio expressivo para a representação artística em geral. Isso implica no fato de que não só a poesia se configura como a arte representativa, mas o seu modo de estruturação instaura as condições reais de permanência do fenômeno artístico em geral a partir da “cultura da reflexão”. Isso não quer dizer que os limites e especificidades de cada forma artística desaparecem com este caráter representacional da arte em geral. Ocorre que a partir da modernidade não passa a ser mais o material artístico quem demarca a singularidade de cada fenômeno artístico (*VuÄe*, 14, p.236), mas sim o seu meio expressivo. As duas teses de Hegel, portanto – sobre o “caráter passado da arte” (*VuÄe*, 13, p.25.) e sobre a “dissolução da arte em geral” (*VuÄe*, 15, p. 572) – sugerem uma hipótese interpretativa que podemos denominar provisoriamente de *poetização das artes*.

Embora o aspecto formal da arte seja de suma importância para a estética hegeliana, é o aspecto do conteúdo que decide o sistema das artes. Nesse sentido nossa comunicação precisa responder a seguinte questão: em que sentido a filosofia da poesia é o mais consistente fio condutor para a compreensão do conteúdo histórico expresso pelas artes em geral? Antes de enfrentar esta questão é preciso esclarecer o seguinte: na filosofia da poesia de Hegel o conteúdo espiritual expresso pela arte da palavra se desenvolve na esteira do sistema dos gêneros poéticos (épica, lírica e drama). Já nas demais formas artísticas o desenvolvimento do conteúdo ocorre com base na característica material de cada forma [*Gestalt*] particular da arte, em acordo com o Ideal histórico (simbólico, clássico e romântico). Ocorre que com o advento da cultura da reflexão e da caracterização do elemento da representação como princípio material e formal da arte – e a forma [*Gestalt*] particular se torna com isso apenas meio expressivo – o conteúdo espiritual se transforma no princípio elementar da definição do conceito e condição da arte moderna. É nesse sentido que sinalizamos anteriormente que a estética de Hegel é substancialmente uma estética do conteúdo (Werle, 2005, p. 105).

A poesia, por meio do sistema de gêneros, expressa artisticamente o autêntico conteúdo espiritual da modernidade e das demais épocas, pois é a única forma de arte presente em todos os contextos históricos (*VuÄe*, 15, p. 240). Por meio do sistema dos gêneros a unilateralidade material das demais artes desaparece e coloca a poesia livre de todas as limitações de modo a poder expressar todos os diversos gêneros que a obra de arte possa assumir (*VuÄe*, 15, p. 237). O gênero dramático é o que melhor expõe, segundo a filosofia da poesia de Hegel, a situação do mundo moderno, bem como da arte e da subjetividade (*VuÄe*, 15, p. 476-77). Vale notar que em nossa abordagem o sistema dos gêneros, enquanto pilar de sustentação dos conteúdos expressos pela poesia nos serve de plataforma de sustentação para a hipótese de que as demais formas artísticas expressam ao seu modo os conteúdos espirituais com potencial análogo ao da poesia. Isso não quer dizer, no entanto que nossa abordagem propõe-se a transposição dos gêneros poéticos à compreensão das artes em geral, de modo a sugerirmos uma pintura épica, lírica, ou dramática. Longe disso, queremos sustentar apenas que aqueles conteúdos expressos pelos gêneros são os mesmos conteúdos expressos pelas demais formas artísticas, já que o elemento da representação cessou todos os limites impostos pela forma artística particular e, com isso, fez com que o caráter representativo da arte passasse, a partir da modernidade, a se manifestar não apenas na forma da linguagem poética, mas igualmente nas *imagens poéticas* das artes em geral.

O conteúdo expresso pela poesia moderna se apresenta de maneira mais completa no gênero poético-dramático, uma vez que seu interesse está concentrado no tratamento subjetivo de todo e qualquer conteúdo (Werle, 2005, p. 258). Isso quer dizer que o conteúdo da arte moderna se estabelece pela relação de oposição entre a subjetividade e o mundo, a interioridade e a exterioridade (Werle, 2005, p. 257). Diferente do conteúdo clássico antigo – que é marcado pela relação de identidade imediata entre o individual e o universal – o conteúdo da cultura da reflexão é delineado pela oposição formal entre a subjetividade e o mundo. A poesia dramática com isso se expressa a partir de um contexto histórico propriamente formal, pois tanto a individualidade quanto o mundo são comeditos na época moderna pela mediação reflexiva, onde os pontos de vista universais são mantidos e o particular regulado segundo eles (*VuÄe*, 13, p. 24). Este caráter de mediação formal entre o conteúdo particular e universal afirma a contingência do estamento moderno, de modo que a reconciliação entre subjetividade e mundo é marcada pelo negativo, já que o ímpeto formal do indivíduo o coloca acima da efetividade mundana. Com isso, no lugar de

reconciliar-se com o mundo a subjetividade reconciliou-se consigo mesma em sua absolutez por meio da unidade formal do seu caráter. A expressão do drama moderno, nesse sentido, é definida pela modalidade do caráter e sua legitimidade se afigura como a conquista da subjetividade livre (Werle, 2005, p. 260) (*VuÄe*, 13, p. 26). Há três aspectos que marcam este caráter: sua dimensão absoluta (sendo *Hamlet* e *Macbeth* de Shakespeare as melhores expressões) (*VuÄe*, 14, p.203); a autonomia própria do caráter ou fechamento ao âmbito interior (cuja melhor expressão se vê em *Romeu e Julieta* e *Hamlet* de Shakespeare) (*VuÄe*, 14, p. 205); e a dimensão da colisão com o mundo (presente no *Dom Quixote* de Cervantes e no *Orlando furioso* de Ariosto) (*VuÄe*, 14, p. 218).

Ocorre que esta estrutura da subjetividade livre está presente não apenas no indivíduo, mas igualmente no mundo por meio de suas instituições (Werle, 2005, p. 281) de modo que a subjetividade, apesar de ser livre, ao se opor ao mundo se torna impotente diante dele. Todavia o mundo institucional moderno também é marcado pela contingência quanto as suas Formas, leis, deveres, direitos e máximas (*VuÄe*, 13, p. 25), não se igualando à imagem absoluta da reflexividade livre. O exemplo mais polido desta condição dramática moderna se encontra, segundo Hegel, na tragédia absoluta do *Fausto* de Goethe (*VuÄe*, 15, p. 557), e em menor grau na trilogia *Wallenstein* de Shiller (*VuÄe*, 13, p. 257). Deste modo, a poesia dramática moderna do caráter é a expressão que se afigura como uma orientação peculiar de toda arte moderna, que de resto se faz valer na arte da pintura moderna (Werle, 2005, p. 255). Mais do que uma orientação peculiar, porém, a filosofia da poesia se estabelece como o fio condutor central da compreensão das artes em geral⁴.

A pintura modernista de Manet se expressa como um exemplo profícuo da compreensão hegeliana da arte moderna. Pippin (2014) se dedicou a mostrar isso em *After the Beautiful*, não apenas em relação à pintura impressionista, mas igualmente em relação à pintura pós-impressionista. A diferença da nossa proposta em relação à de Pippin se justifica, todavia, a partir da escolha da filosofia da poesia de Hegel como fio

⁴ Quanto ao aspecto da fundamentação do conteúdo espiritual da arte, nossa abordagem poderia fazer uso não apenas dos conteúdos descritos pelo sistema dos gêneros poéticos, mas igualmente de outras obras de Hegel, como é o caso das *Grundlinien der Philosophie des Rechts* onde a teoria da ação e a teoria social são desenvolvidas com maior precisão. Aqui nos propomos, brevemente, a título de exemplo, a relacionar os conteúdos apresentados por Hegel em sua análise sobre a poesia dramática com os conteúdos presentes na pintura de Manet.

condutor privilegiado, já demonstrado anteriormente. É sabido que Manet causou muito escândalo em 1863, três décadas após a morte de Hegel, ocasião em que expôs no *Salão dos Recusados* a pintura *The Luncheon on the Grass*, e mais escândalo ainda quando expôs a sua *Olympia*. Isso porque a proposta pictórica de Manet fugia de forma patente aos padrões acadêmicos da pintura da época: algo sem precedentes na história da pintura. A opacidade nas cores, a ausência de tridimensionalidade e confusão perceptual causada no observador são apenas alguns dos aspectos revolucionários de Manet. Mas a característica mais impactante se encontra, segundo Pippin (2014, p. 28), no olhar da personagem pintada que não aponta para o espectador. A conduta vagante da mirada da personagem remete diretamente ao fechamento e autonomia da subjetividade livre descrita por Hegel em sua filosofia da poesia. Não há na pintura de Manet uma preocupação com o elemento idealizador clássico (Pippin, 2014, p. 48), onde a forma e o conteúdo se encaixam segundo a mais bela perfeição (*VuÄe*, 15, p. 100); a pintura impressionista é uma expressão representacional da condição subjetiva moderna, cuja indiferença e irrelevância do espectador para a personagem remete necessariamente ao drama moderno da autonomia da subjetividade livre e da impotência do indivíduo frente ao mundo (*VuÄe*, 13, p. 25). Além disso, o caráter representacional da pintura de Manet não é da ordem do inferencial, psicológico ou abstrato por se tratar de uma imagem bidimensional, mas da ordem do conteúdo espiritual moderno, uma vez que a indiferença da personagem da tela é a condição da subjetividade frente ao mundo (Pippin, 2014, p. 49-50). Quando, por exemplo, numa cena dramática o sujeito A percebe na face do sujeito B não apenas que B está mentido, mas que B sabe que A sabe que B não fala a verdade, isso não pressupõe algo da ordem de uma mera percepção imediata inferencial, mas sim a um tipo de inteligibilidade espiritual conquistada pelo princípio da subjetividade livre moderna. E é exatamente este o princípio expresso pela pintura representacional de Manet: a relação entre o personagem pintado e o espectador é algo da ordem de uma identidade intelectual moderna (Pippin, 2014, p. 50). A condição absoluta da subjetividade instaura o problema da relação entre sujeito e mundo, e sujeito e objeto (Pippin, 2014, p. 33) – algo que sinalizamos anteriormente como a marca da filosofia da poesia de Hegel – pois ao mesmo tempo em que a conquista de autonomia reflexiva coloca a subjetividade acima e em oposição à objetividade do mundo, assim também o caráter contingente desta elevação formal estabelece a sua impotência frente ao mundo (Werle, 2005, p. 255). Não apenas esta dimensão dos olhos nas pinturas de Manet nos convida a uma compreensão hegeliana,

como também outros gestos relevantes da pintura impressionista podem ser remetidos ao mesmo princípio interpretativo, como é o caso da nudez e da indiferença frente a ela, da vagância e da dispersão dos corpos pintados e etc. Sobre isso a interpretação de Clark (2004), em *A pintura da vida moderna* nos ajuda a compreender a questão hegelianamente.

O método de Clark é hegeliano à medida que sua tese nuclear mantém “a forma da arte modernista inseparável do seu conteúdo” (Clark, 2004, p. 37). Clark julga perfeitamente possível um tipo de compreensão da pintura impressionista que “mantenha sua ênfase na representação ao mesmo tempo em que permanece na órbita da efetividade histórica” (Clark, 2004, p. 37). É verdade que a compreensão da pintura modernista passa pela compreensão da noção marxista de ideologia burguesa, algo que aparentemente extrapola a abordagem de Hegel. Mas para Clark, sendo a ideologia um “conjunto de limites ao discurso”, é perfeitamente possível compreendê-la como resultado de um “fechamento à consciência de si mesmo como produção, como processo, como prática, como subsistência e contingência” (Clark, 2004, p. 39), tese hegeliana sobre a marca da subjetividade livre moderna na arte. Mas este debate extrapola ao nosso objetivo nesta parte, qual seja a exemplificação de alguns traços na pintura de Manet e a relação disso com a tese hegeliana da imagem poética na arte moderna.

A pintura de Manet se insere no contexto histórico da “hausmanização”, palavra concebida com frequência para expressar a brutalidade (a eficácia germânica) com que a cidade de Paris foi transformada: a cidade dividida por linha de classes, que evidenciava claramente naquela ocasião o caráter contingente das formas institucionais, jurídicas e políticas, bem como a contingência da individualidade pequeno-burguesa (Clark, 2004, p. 88). É isso que se encontra comicamente expresso na pintura de Manet, segundo Clark. A nudez e a indiferença do corpo em *The Luncheon on the Grass* expressa a condição da modernidade: a subjetividade livre em oposição à vida social (Clark, 2004, p. 88), assim como a identidade negativa entre os dois lados. Esta afirmação se desdobra em várias outras características marcantes na pintura de Manet, no que tange a relação entre forma representacional e conteúdo histórico, que não poderíamos explorar neste trabalho, dado o caráter inicialmente precário da nossa pesquisa doutoral em curso.

Referências Bibliográficas:

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik* (Band 13, 14, und 15). In: Werke Zwanzig Bänden. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1986.

_____. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (Band 8, 9 und 10). In: Werke Zwanzig Bänden. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1986.

_____. *Cursos de Estética* (Vol. I, II, III e IV). Trad.: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio* (1830) Vol. III (A Filosofia do Espírito) Trad.: Paulo Meneses e Pe. José Machado. São Paulo: Loyola, 1995a.

ADORNO, Theodor. *Ästhetick Theorie*. (Hrsg. Von Adorno, Gretel/Tiede-mann, Rolf) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

_____. *A Arte e as Artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

CLARK, Timothy James. *Modernismos*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Casac Naify, 2007.

_____. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa. Campinas: Papyrus, 1991.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. *Einführung in Hegels Ästhetik*. München: W. Fink, 2005.

GONÇALVES, Marcia Cristina Ferreira. *O Belo e o Destino*. São Paulo: Loyola, 2001.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Silegmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÜWITH, Karl. *Hegel und die Sprache. Die neue Rundschau*. Frankfurt am Main, 1965.

Robert B. Pippin, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, University of Chicago Press, 2014.

SILVA FILHO, Antonio Vieira. *Poesia e Prosa: arte e filosofia na estética de Hegel*. Campinas, SP: Pontes, 2008.

SZONDI, Peter. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen Band 2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005.

_____. *Lógica e estética em Hegel*. (In) Revista Rapsódia (Nº 9). São Paulo: 2015, pp. 5-25.

VIEWEG, Klaus. *O conceito hegeliano de ação na filosofia prática e na estética*. (In) Revista Rapsódia (Nº 9). São Paulo: 2015, pp. 27-37.