

O REINO DAS SOMBRAS. ARTE E ESPECTRALIDADE NA
ESTÉTICA DE HEGEL

*LE ROYAUME DES OMBRES
ART ET SPECTRALITÉ DANS L'ESTHÉTIQUE DE
HEGEL*

Raoul Kirchmayr

tradução de Gaspar Paz e A. Cristina N. Moura

Doutor em Filosofia e professor de Estética da Faculdade de Engenharia e Arquitetura de Trieste (Itália). Publicou *Il circolo interrotto, figure del dono in Mauss, Sartre e Lacan*. Trieste, EUT (2002) e *Merleau-Ponty. Una sintesi*. Milano, Marinotti (2008). Editou e traduziu trabalhos de diversos autores, entre eles: Sartre, Foucault, Derrida, Blanchot, Deleuze, Jean-Luc Nancy, Didi-Huberman e Lyotard.

Como reler a Estética

Pode-se afirmar a morte da arte? É possível dizer que para o “saber absoluto”, ainda que permaneça algo, se anuncia o fim? Literalmente falando, Hegel jamais pronunciou essa constatação de morte, ainda que o motivo da morte da arte tenha se imiscuído constantemente numa ideologia do fim, apresentada como diagnóstico para o Ocidente. Um diagnóstico formulado nos termos da descrição de um declínio, cujos sinais precisavam ser (re)conhecidos ou então, ao contrário e por otimismo, de um signo que marca uma época passada, manifestando assim sua verdade. Na pior das hipóteses, associar o tema da morte da arte à *Estética* de Hegel tornou-se um *locus communis* conservador, em nome de um senso da arte que teria sido perdido na crise de nosso tempo. Na melhor das hipóteses, possibilitou a reflexão sobre o estatuto incerto da arte hoje e as disciplinas legitimadas como saberes sobre a arte, em nome de um discurso que se quer científico, *in primis* a história da arte assim como, mais recentemente, a semiologia, cuja trajetória bem-sucedida, apresenta sinais de esgotamento.

Nos dois casos, não seria interessante a exaustiva repetição do gesto, de Benedetto Croce, de distinguir o que está vivo do que está morto na *Estética*, ou mesmo de proceder uma operação de atualização que não sinta a necessidade do ponto de vista cultural, mesmo se fossemos levados por nobres razões – como a salvaguarda do cânone filosófico – ou pelo desejo de museificar Hegel, seja por qualquer fim – como por exemplo, uma capitalização simbólica produzida a partir de seu nome como signifiicante-mestre. Assim, qual seria o risco de uma outra leitura da *Estética* de Hegel, supondo-se que essa leitura seja possível? Se encarássemos a aventura, quais seriam os protocolos de leitura? Em termos mais genéricos de estratégia cul-

tural, em nome de que lutas pode ser conduzida uma releitura de Hegel? Em que frentes precisaríamos nos engajar? Para afirmar o quê?

Limito-me a anunciar aqui, de forma programática, ponto por ponto, os elementos de uma leitura que saberia ainda apoderar-se dos “restos” textuais: “resistências” para a interpretação que poderiam incitar questões para se pensar. O primeiro elemento de uma tal leitura é um “ouvido filosófico” que saiba perceber “excedentes” de sentido no texto, liberando assim uma interpretação imposta por uma longa tradição canônica. O segundo elemento, consiste em ver num *close-reading* do texto, a estratégia hermenêutica capaz de apreender os “excedentes” codificados. O terceiro elemento foi fornecido pela psicanálise, como atenção aos efeitos de códigos que o discurso hegeliano produz em termos de ambiguidade, *Unheimlichkeit*, de duplicidade, de aporia etc. Através desses três elementos, que assumo como protocolos de leitura, podemos ler fielmente o texto da *Estética*¹, ao passo que seria indispensável reivindicar, por outro lado, uma certa *infidelidade* ao texto, para tentar não enterrá-lo no fundo arquivado das análises históricas e filológicas, que se revelam ainda mais necessárias hoje, depois dos avanços da pesquisa sobre os *Nachschriften* dos transcritores. Assim, seguirei o movimento pendular entre fidelidade e infidelidade ao texto em

1 Na sequência, faremos referência à edição alemã da obra (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, II, III, in *Id.*, *Werke*, Bd. 13, 14, 15, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989), e à tradução da *Esthétique* por C. Bénard, publicada na França em 1865, revista e corrigida por Benoît Timmermans e Paolo Zaccaria (Paris, *Le Livre de poche*, coll. « Les classiques de la philosophie », 1997). A fonte dessa tradução é a edição Hotho de 1835 (cf. la Note sur la présente édition, pp. 46-47). Indicaremos também em nota a tradução de S. Jankélévitch, publicada pela Flammarion (Paris, 1979), que segue a édition Lasson, publicada na Alemanha em 1835. Essa edição não é tão rica e articulada, diferindo sensivelmente da édition Hotho.

alguns desses pontos estritamente delimitados. Não há necessidade de mover o pêndulo na medida em que o próprio texto oscila tornando-se a condição de possibilidade de outra leitura.

Hegel e o “Reino das sombras”

Vejamus uma primeira oscilação, produzida por uma palavra composta que aparece três vezes na *Estética* com uma pequena variação entre a primeira e a segunda ocorrência. Cada vez que Hegel nos indica o campo da arte na sua complexidade, ele faz referência às sombras (*Schatten*). A primeira forma da palavra composta é *Schattenreich* (reino das sombras), a segunda *Schattenwelt* (o mundo das sombras). No primeiro caso, além de fazer alusão ao poema de Schiller *Das Reich der Schatten* (O império das sombras), evocado em outra passagem da *Estética*², a palavra designa sobretudo a arte no sentido de um domínio, uma dominação, que se estende entre a esfera do sensível e aquela do inteligível, e que Hegel, do ponto de vista do sistema, julga pertencer ao passado pela sua tarefa de manifestar uma verdade objetiva e universal. Dessa forma, no sistema hegeliano, a arte é a primeira etapa do Saber Absoluto e, ao mesmo tempo, a *passagem* entre o sensível e o inteligível. No segundo caso, trata-se de um “mundo” (*Welt*) como totalidade a partir de então levada a cabo na sua dimensão histórica, pois a arte desenha o primeiro círculo do processo de construção do Saber Absoluto. No momento em que ele se completa no romantismo, a arte se fecha sobre si mesma, levando a termo sua tarefa histórica.

Consideremos o caráter do *Reich*, como *passagem* em vista de descrever o movimento. Na

2 Cf. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., t. I, p. 460; cf. *Esthétique*, trad. Bénard, Paris, Le Livre de poche, 1997, t. II, p. 609; trad. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. IV, p. 213.

dialética hegeliana, a passagem do sensível ao inteligível – o próprio da arte – corresponde a um duplo movimento invertido: o sensível se eleva até o inteligível, ao passo que o inteligível desce ao sensível. No cruzamento dos dois movimentos, o próprio sensível aparece como o lugar onde a ideia se manifesta. Entretanto, o sensível como *pivot* do duplo movimento pode e deve ser definido como espiritualmente “anulado” (*aufgehoben*), na condição única de que o tempo da arte, como tempo de manifestação de seu *conteúdo de verdade*, seja inteiramente cumprido. Dito de outro modo, é necessário que o tempo da história, no qual a verdade da arte se manifesta em sua totalidade, seja concluído.

Aos olhos de Hegel, esse movimento histórico leva a uma elevação espiritual da arte que a ultrapassa. Se a arte pode, então, ser declarada “morta”, como “coisa do passado” (*ein Vergangenes*), não resta menos que sua verdade permanecendo ao nível do conceito, ou seja, sobre o plano do saber científico³. Isso significa que o conteúdo de verdade da arte não se oblitera nas formas históricas da produção artística, mas que, ao contrário, ele perdura como *discurso filosófico*, que é o discurso da ciência. O *logos* impõe sua medida ao sensível: ele completa (efetiva) a verdade da arte tanto como um discurso desdobrado e propriedade espiritual, quanto como morte, a saber: como passagem histórica e completude de sua função de verdade. Nesse sentido, para Hegel a verdade da arte surge tão

3 Ibidem, t.1, p. 25; trad. Bénard, t. I, p. 62: « [...] l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentiques, il est relégué dans notre représentation au lieu que sa nécessité d'autrefois soit maintenue dans la réalité et qu'il occupe sa place la plus élevée »; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 34: « l'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation. »

somente na ocasião de sua morte, e o mundo da arte aparece apenas como sombra projetada pelo viés da iluminação do *logos*.

Sobre essa tese de Hegel, muito já foi dito. A retórica da morte da arte reaparece ciclicamente nos debates sobre o estatuto da arte em geral, e notadamente sobre a *Estética*. Para ser sucinto, e para explicitar posteriormente os protocolos de leitura do discurso hegeliano, conservaremos apenas um ponto teórico dessa tese: a referência ao estatuto das obras de arte como entrelaçados ao *devoir histórico* e como forma de *aparição sensível da ideia*.

Cruzando os dois eixos do tempo e da manifestação, Hegel articula, com efeito, um discurso cujo desafio é a verdade mesma da arte, que se apresenta somente quando é pensada em relação à morte. Nesse quadro discursivo, não se pode falar legitimamente de “morte da arte”. Isso seria possível apenas a partir do ponto de vista do Saber Absoluto, pois este compreende em si a superação da arte e sua conservação como objeto de um saber histórico. Daí até a museificação da arte – apontada algumas décadas mais tarde por Nietzsche, na *Segunda Consideração Intempestiva* – é um passo.

É preciso compreender a expressão “morte da arte” mais no sentido de esquema de inteligibilidade do tempo histórico, no qual as contradições se resolvem dialeticamente dentro de seu próprio sentido, como se a arte estivesse morta enquanto produção factual das obras. Ao considerar, aliás, que a verdade da arte se manifesta inteiramente sob o ângulo histórico, a arte não cessa de fornecer provas de um jorro de vitalidade que dificilmente poderia ser relegado na ordem de um simples empirismo. Contudo, na perspectiva de Hegel essa vitalidade não traria nada de novo quanto ao conteúdo de verdade das obras. Dito de outra forma, essa vitalidade não é nada mais que a vitalidade paradoxal de

um corpo já morto.

As obras que povoam o *Reich* e a *Welt* da arte adquirem uma consistência espectral: elas habitam um mundo que não existe mais como organismo vivo e espiritual. Para o Saber Absoluto, o que o Espírito, o *Geist*, deixa como herança é apenas sua imagem descolorida, na qual pode-se ainda reconhecer seu semblante. Que essa imagem seja espectral, é o que arriscaremos dizer ao ler Hegel.

Na “Introdução” da *Estética*, Hegel apresenta a grande questão filosófica da relação entre a sensibilidade e a obra de arte. De fato, não se pode aceder a obra sem uma presença fenomenal. A obra de arte só pode ser fenômeno e, a esse propósito, ela requer uma ancoragem no mundo sensível, ainda que o seu sentido e sua verdade não dependam disso, na medida em que aí tanto um e quanto outro dependam essencialmente do mundo espiritual. A arte se desdobra num plano intermediário, entre o espiritual e o material, compreendendo por plano fenomenal aquele onde o espírito se manifesta sensivelmente como obra. Mediante uma cisão introduzida desde o início de seu discurso, Hegel afirma que a arte é aparição, manifestação sensível do verdadeiro (*Schein*) e, nesse sentido, *ela não é e não pode ser ilusão (Täuschung)*, no sentido em que ela também será a manifestação do falso. Hegel introduz assim um encadeamento conceitual (arte-beleza-verdade) que é tipicamente metafísico, embasado na exclusão *a priori* de termos opostos. Como veremos, seu discurso manifestará incertezas quanto à concepção de sombra e à classificação do diabólico e do louco.

Após ter descartado a objeção segundo a qual a arte seria meramente ilusão – a ponto de ser excluída do campo da verdade – e aquela segundo a qual a arte seria apenas um jogo – mesmo que ela não revelasse um estudo científico –

Hegel atribui inicialmente o traço do tenebroso à esfera das ideias:

Diante do rigor daquele que se submete ao jugo das leis e em face da sombria interioridade do pensamento [*der finsternen Innerlichkeit des Gedankens*], buscamos o apaziguamento e a animação nas figuras da arte; face ao reino tenebroso das ideias [*gegen das Schattenreich der Idee*], uma realidade animada e plena de vida [heitere, Kräftige Wirklichkeit]⁴.

A primeira determinação é clara: a arte testemunha uma força (*kraft*) que, mitigada e domesticada, produz uma realidade harmoniosa. A realidade sensível é o lugar da serenidade e da tranquilidade, mas esses últimos são também o fruto de uma limitação da força. O *Reich* do pensamento se opõe assim a um mundo dominado pela força, ainda que essa força seja pacificada, domesticada nas formas da arte (*Gestalten der Kunst*). Parece aqui que o par luz-sombra polariza a relação arte-pensamento. Em seguida, Hegel coloca em cena a reivindicação do sensível, que é capaz de fornecer um corpo ao conceito, contra a abstração formal da ciência. O processo concreto é uma mediação totalizante. Para a arte, o conceito penetra na sensibilidade e na materialidade. A luz está do lado da arte em oposição à natureza sombria do conceito. Assim o argumento precedente se confirma.

[...] Se a arte anima e vivifica a tenebrosa aridez do conceito, concilia [*versöhne*] suas abstrações e sua divisão da realidade, inte-

4 Ibidem, t. I, p. 18; trad. Bénard, t. I, p. 55; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 22: « Fuyant la rigueur des lois et le sombre intérieur de la pensée nous recherchons le calme et l'action vivifiante des œuvres d'art; nous échangeons le royaume des ombres où domine l'idée contre la sereine et robuste réalité ».

gra [*ergänze*] o conceito na realidade, uma análise somente racionalizante suprimiria de novo esse meio de integração [*Mittel der Ergänzung*], aniquilaria e reconduziria o conceito a sua simplicidade privada de realidade e a sua abstração fantasmática [*schattenhafte Abstraktion*].⁵

Contudo, essa primeira delimitação da luz e da obscuridade, da luz e da sombra, não poderá ser mantida: como uma costura mal tecida, ela induzirá Hegel a trabalhar o avesso da metáfora, invertendo assim a oposição. Essa inversão do sentido da metáfora “reino das sombras” acontece de fato na sequência do texto da “Introdução”, onde Hegel discute a relação entre sensível (*das Sinnliche*) – como próprio da arte – e inteligível. É no contexto do discursivo da definição de aparição (*Schein*) que Hegel inverte a oposição precedente entre luz e sombra. No espaço intermediário entre o sensível e o inteligível, espaço da aparência sensível, o que o espírito busca na arte é

[...] uma presença sensível [*sinnliche Gegenwart*] que, realmente, deve permanecer, mas que deve também ser liberada do arca-bouço de sua simples materialidade. Por aí, o sensível na obra de arte é elevado a uma mera aparência [*bloßen Schein*] face a existência imediata da coisa natural, e a obra de arte se situa no centro entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal [*in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit um dem ideellen Gedanken*]⁶

5 Ibidem, t. I, p. 19; trad. Bénard, t. I, p. 56; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 23: « En admettant même que l'art vivifie la sécheresse aride et sombre du concept, qu'il concilie ses abstractions avec la réalité, qu'il complète le concept lui-même par le réel, l'étude pensante, nous dit-on, ne peut avoir pour effet que d'enlever à ce moyen de conciliation toute efficacité, de le supprimer et de ramener le concept à sa simplicité irréaliste et à son état d'ombre et d'abstraction ».

6 Ibidem, t. I, p. 60; trad. Bénard, t. I, p. 93-94; cf. trad. Jankélévitch, p. 69: « [...] le sensible et l'individuel, abstrait

É no quadro discursivo dessa dimensão intermediária, no *Mitte zwischen* ocupado pela obra de arte que aparecem, pela segunda vez, as sombras a partir do uso da palavra *Schattenwelt*, “o mundo das sombras”. Curiosamente, Hegel emprega essa palavra menos para definir a arte no seu alcance sensível, que para indicar o que, para ele, é ao contrário, uma realidade plena, isto é o mundo do espiritual e do conceito, dito de outro modo, a *forma (Gestalt)*.

Pela palavra *Schattenwelt*, Hegel designa a esfera da arte em sua complexidade. A palavra adquire seu sentido somente no interior do discurso que desdobra o Saber Absoluto como unidade e totalidade. De fato, é em relação à plenitude vivida e luminosa do conceito que a arte é definida como presença sombria. O *logos* torna-se apenas a medida do discurso da estética: para assumir a parte do sensível é preciso inicialmente dispor da parte do conceito; sem conceito, não pode haver conteúdo sensível dotado de sentido e de verdade. É necessário estar atento à posição discursiva de Hegel: instalando-se, pela lógica de seu sistema, no plano do conceito, ele pode fazer com que o discurso filosófico ultrapasse a si mesmo em direção ao plano sensível, que é assim ultrapassado-anulado (*aufgehoben*) pelo próprio movimento do *logos*.

Os espectros, os habitantes do “mundo das sombras” aparecem, mostram-se e encontram seu lugar no discurso que se quer histórico e conceitual. A arte permanece no nível do sensível, diretamente no sensível. É nesse quadro que os espectros ganham corpo: assumem uma aparência sensível se apropriando de um corpo que não lhes pertence. De uma maneira estranha, mas completamente coerente com a lógica

de sa matérialité. Il ne veut que la surface du sensible. Le sensible se trouve ainsi élevé dans l'art à l'état d'apparence, et l'art occupe le milieu entre le sensible pur et la pensée pure ».

do sistema, Hegel denuncia o limite da arte na manifestação do verdadeiro; é o que ele chama de ideal. Quanto mais os sentidos se espiritualizam, segundo uma hierarquia que vai do tato à audição e à visão, mais eles negligenciam o conteúdo sensível da obra para privilegiar, em contrapartida, seu conteúdo espiritual, isto é, o verdadeiro. A impotência da arte depende então da produção do “mundo das sombras”, que é ao mesmo tempo acesso e velamento ao mundo verdadeiro.

Colocando em questão a homogeneidade dos cinco sentidos, Hegel traça uma linha de demarcação entre os sentidos “teoréticos” (visão e audição)⁷, e os outros que “ficam excluídos do prazer artístico [*kunstgenuss*]⁸, pois eles se relacionam unicamente com a materialidade. A exclusão é discriminatória: é apenas impondo essa partitura dos sentidos que Hegel pode falar de uma arte bela, enquanto desligada da materialidade. Numa passagem, logicamente articulada, Hegel introduz um outro elemento de separação que dessa vez é apresentado pela oposição entre a sombra e o fantasma. Se a arte produz sombras, *estas não são fantasmas*.

O que agrada os sentidos não é o belo da arte. Com efeito, a arte produz de maneira intencional, do ponto de vista do sensível, apenas um mundo de sombras [*nur eine Schattenwelt*] feito de formas, de sons e visões, de sorte que não se pode dizer que ela é a causa de sua mera impotência [*aus bloßen Ohnmacht*] e de sua limitação [*und um seiner*]

7 Ibidem, t. I, p. 61 ; trad. Bénard, t. 1, p. 94 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 69 : « les deux sens sublimés »

8 Ibidem ; trad. Bénard, ibidem ; cf. trad. Jankélévitch, ibidem : « L'odorat, le goût, le tact n'ont affaire qu'aux choses matériellement sensibles : le tact n'est sensible qu'au froid, à la chaleur, etc., l'odorat perçoit l'évaporation de particules matérielles. L'agréable ne fait pas partie du beau, mais se rattache à la sensibilité immédiate, c'est-à-dire non à la sensibilité telle qu'elle existe pour l'esprit ».

Beschränkleit], evocando a existência das obras de arte, que não chega a nada de outro a não ser a produção da superfície do sensível [*Oberfläche des Sinnlichen*], de fantasmas [*nur Schemen*]⁹

É assim que os fantasmas aparecem no mundo das sombras. A palavra *Schemen* pode significar sombra assim como o espectro e o fantasma (*larva*, em latim). O advérbio *schemenhaft* remete a *gespenstlich*, que por sua vez significa espectral, mas também evasivo. Hegel usa uma semântica da espectralidade, com o objetivo de negar que a arte não saberia ser senão isto, ou seja, constituída de “fantasmas” (*nur Schemen*), porque simplesmente está na superfície do sensível (*Oberfläche des Sinnlichen*).

E no entanto: como compreender a expressão “apenas fantasmas”? Marquemos por um instante a lógica com a qual Hegel constrói seu argumento, que é decisivo para a concepção mesma da arte: para poder afirmar que a arte é portadora de verdade ele reconhece primeiramente seu estatuto sombrio (o que ela é de fato à luz do *logos*), em seguida ele marca a diferença entre o sensível da obra de arte e a superfície sensível, o fantasma, o espectro. Enfim, a obra de arte, por sua própria constituição, só pode ser espectral. Diferentemente do que nos ensinava Walter Benjamin, que insistia sobre o fugaz e o transitório na arte, Hegel apela aqui ao espectral para poder afirmar que a *arte é certamente uma ilusão, mas não da ordem do espec-*

9 Ibidem, t. 1, p. 61 ; trad. Bénard, ibidem ; cf. trad. Jankélévitch, ibidem : « Il s'agit de l'apparence purement sensible ou, plus exactement, de la forme. D'une part, elle s'adresse extérieurement à la vue et à l'ouïe : simples aspects et tonalité des choses. C'est sous ces aspects que le sensible apparaît dans l'art. Le royaume de celui-ci est le royaume des ombres du beau. Les œuvres d'art sont des ombres sensibles. Nous voyons ainsi de plus près quel est le genre de sensible qui peut faire l'objet de l'art : c'est le sensible qui s'adresse seulement à nos deux sens sublimés ».

tral. Por conseguinte, ele é forçado a praticar um corte no sensível, assim dividido entre um sensível “profundo” (e, portanto, verdadeiro) e um sensível “superficial”, espectral e fantasmático (e, portanto, falso).

É o elo entre o tempo (da história) e a apresentação da verdade da arte que fornece o esquema diretor, permitindo situar a figura do espectro na esfera da estética. Pertencendo ao mundo sensível e, portanto, da arte, a figura do espectro é também excluída: ela não gozará nenhum direito de cidadania no discurso, senão como indesejável, marginal e incômoda.

No texto da *Estética* ela surge como um movimento totalmente particular do discurso: na divisão da arte entre a ordem do sensível e aquela do inteligível, a arte torna-se, de uma só vez, o campo espectral por excelência (*Schattenreich*) e o campo de onde o espectro é banido, segundo a lógica de uma traição.¹⁰

O que nos interessa aqui são mais os efeitos de verdade produzidos pela ocorrência dos espectros no próprio discurso, do que uma tomada da espectralidade da arte – reabsorção no discurso de verdade do *logos* filosófico – e que volta, simplesmente, sem resolver o problema. Diferente do que Hegel teria pensado, não é a luz do *logos* que dissipa a presença dos espectros, conduzindo-os à pura presença do espírito (*Geist*), mas ao contrário, é o próprio espírito que se mostra como mal-assombrado pelos espectros que ele tenta traír.

Passemos então ao exame da terceira ocorrência, na qual aparece a palavra *Schattenreich*, “o reino das sombras”. A passagem é importante porque indica implicitamente uma dimensão estética que não depende inteiramente de um percurso orgânico e plenamente alcançado (a vida do espírito), nem tampouco do que é total-

10 J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 73-80.

mente ultrapassado e morto, como deveria ser a arte enquanto “coisa do passado”. A sensibilidade estética abre uma dimensão *intermediária entre a vida e a morte*, que se opõe à realidade. Ao mesmo tempo ela faz parte, pois toda obra de arte entra na realidade por sua consistência material, excedendo-a e apontando um além que constitui sua dimensão mais propriamente espiritual.

Qual é o estatuto ontológico e fenomenológico dessa dimensão? Hegel nos mostra como um lugar intermediário onde os espíritos ganham vida e aparecem mediando a obra de arte. Trata-se de uma definição do caráter espectral da arte? Hegel esboça um domínio entre a vida e a morte, entre a sensibilidade e a espiritualidade, que não pertence nem a um, nem a outro. Entretanto, é nesse domínio, prestes a ser delimitado, que a finitude e a materialidade da obra adquirem traços espirituais. Referindo-se *A Vida e o Ideal* de Schiller, Hegel concebe um sobre-mundo espiritual (que é o lugar onde “a beleza silenciosa e calma” encontra seu próprio lugar, segundo uma ideia de arte que é claramente neoclássica:

Em seu poema *O Ideal e a vida*, Schiller fala da beleza silenciosa e calma do *séjour* das sombras em oposição à realidade, aos sofrimentos e aos combates. Esse reino das sombras [*Schattenreich*] não é outro que o ideal: os espíritos [*die Geister*] que aparecem nele são mortos à existência imediata, liberados dos elos de dependência das influências exteriores e de todos os reveses [*Verkherungen*], de todas as deformações [*Verzerrungen*] que acompanham a finitude da aparência [*Endlichkeit der Erscheinung*].¹¹

11 Ibidem, t. I, p. 207 ; trad. Bénard, t. 1, p. 229 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 213 : « Dans sa poésie L'Idéal et la vie, Schiller oppose à la réalité, avec ses douleurs et ses luttes, « la beauté du calme pays des ombres ». Ce pays des ombres est celui de l'idéal, celui des esprits, mort à la vie dans

Mais uma vez, estamos diante das sombras (*Schatten*). Essa presença não pode ser plena, “em carne e osso”, como diríamos na linguagem da fenomenologia. Isso quer dizer que as sombras não têm presença no sentido pleno do termo, elas pertencem a este mundo, que no entanto elas habitam, apenas como “ilusões”. Assim concebida, a arte só pode ser vista por um olhar melancólico, próprio àquele que pensa que é somente na Antiguidade, com as estátuas gregas, que a arte teria conquistado seu pleno equilíbrio entre o interior e o exterior, uma coincidência perfeita entre a forma e o conteúdo de verdade da obra. Claro, no caso da arte grega a presença é plena, mas para o tempo presente ela é apenas uma lembrança longínqua de um mundo inalcançável que não pode mais voltar. Estamos aqui nas antípodas da concepção warburguiana da relação entre presente e passado, orientada em direção do reconhecimento do *Nachleben der Antike* na cultura moderna. Porque, para Hegel, a presença plena é conservada como memória objetivada na obra. A obra como *traço da passagem* do espírito. As sombras são espíritos, não plenamente vivos pois elas são “mortes da existência imediata” e a esse título sublimadas numa outra dimensão de atividade espiritual. Se os espíritos estão mortos, estão aos olhos da imediatez sensível; isso não impede que partilhem a existência frágil e fugaz da sombra.

Em que consiste o próprio da sombra? É preciso considerar a sombra sob o ângulo da temporalidade e a historicidade da obra de arte: entre a permanência das obras como realidade sombria e o plano lógico, há uma *diferença* que

l'immédiat, affranchis des médiocres besoins dont est faite l'existence naturelle, libérés des liens qui les maintenaient sous la dépendance des influences extérieures, de toutes les perversions et déformations inséparables de la finitude du monde des phénomènes ».

é da ordem do tempo. Pois, se a esfera da arte apresentou a Ideia na sua forma sensível, seu presente é um “ter sido”: isso não é nada mais que o simples passado conservado na vida do espírito.

Se lermos Hegel dessa maneira, os espíritos que povoam o mundo das obras de arte não estão *simplesmente ausentes* sem que se possa qualificá-los como *plenamente presentes*. A presença deles é atravessada pela ausência, sem que sejam absolutamente ausentes. Uma sintaxe que se fundiria na dualidade única da presença e da ausência só poderia chegar a descrever o espaço intermediário, o *Zwischenreich*, próprio aos espíritos da arte, que são também os espectros da arte. Ao transitar entre a vida e a morte, entre a presença e a ausência, entre o “agora” e o “passado”, eles pertencem *ao mesmo tempo* às categorias da presença e da ausência.

Essa ambiguidade fundamental caracteriza o “reino das sombras”. O tempo decretou a morte das presenças que no passado eram plenas e vivas, como aquelas dos deuses pagãos que desapareceram. Porém, não estão mortas, pois conservam na vida do espírito, uma forma larvar: elas foram integradas pelo cristianismo como “religião da interioridade” e qualificadas por Hegel de “românticas”. Do “reino das sombras” resta apenas o significado positivo, definido pelo olhar às avessas do espírito que contempla o caminho percorrido. Depois da esfera do Saber Absoluto, de onde ele se anuncia, o discurso da ciência filosófica relega os espíritos a um inter-mundo, entre o sensível e o inteligível. “O espectro é do *espírito*, participa dele, depende dele pelo fato que ele segue como um duplo fantasmagórico”, descreve Derrida¹². Ao assinar a expressão *Schattenreich*, seu único significado positivo, Hegel visa o espectro como um duplo

do espírito, para que o espírito não se submetesse à uma cisão de si mesmo. O que resta excluído é o outro do espírito, sua sombra e seu duplo, quer dizer o espectro que aparece de improviso, como um louco no palco, no texto da *Estética*. Hegel teve dificuldade em conter sua força de subversão: ele faz armações retóricas para limitar os efeitos discursivos, especialmente nas páginas – dedicadas ao estudo da condição subjetiva na representação artística – onde tratou do *pathos*.

Na verdade, nessas páginas da *Estética*, o espectro não se apazigua no mundo das sombras que lhe foi preparado, saindo dele assumirá a forma do monstruoso e do diabólico, para se apresentar *sob as vestimentas* do discurso da razão. O espectral, como dificuldade no caminho para o Saber Absoluto, será apenas acolhido no sistema das artes como aquilo que é preciso excluir. Assim, Hegel irá repetir – dessa vez explicitamente – o banimento já pronunciado implicitamente ao lugar do espectral: ao acolher o espectro, ele o exclui do cânone das Belas-Artes.

A medida das paixões – o puro e o impuro

Uma passagem importante da “Introdução” é aquela onde Hegel define o que chama “um fim substancial superior” (*höher substantielle Zweck*) da arte.¹³ Reconhecendo que é preciso que a arte – enquanto esfera da manifestação sensível da Ideia – trate dos conteúdos sensíveis tais como os desejos e as paixões, Hegel assume uma posição anti-aristotélica. Religando a arte ao conceito de belo, afirma que a arte não tem o objetivo de purificar as paixões colocando-as em cena. Hegel recusa acolher as paixões selvagens no domínio da arte, mas ele reconhece à

12 J. Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 201.

13 Cf. *ibidem*, t. I, p. 73 ; trad. Bénard, t. 1, p. 105 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 44 : « ce but essentiel ».

arte o direito de representar essas paixões na condição que elas sejam previamente domesticadas. Nesse sentido, Hegel fala de uma “atenuação”, de um abrandamento e de um alívio das paixões, um fim que ele atribui justamente à arte como expressão de inferioridade.¹⁴

O fim da arte não é a catarse, mesmo se uma certa “purificação” do conteúdo passional possa ser admitida e perseguida pela arte. Seguindo uma lógica que antecipa o gesto filosófico em relação a criação da obra, Hegel faz preceder a manifestação sensível do verdadeiro – quer dizer a produção mesma da obra de arte – pela intervenção do *logos*. Se há obras de arte é porque o *logos* é desde já colocado, de maneira que a obra de arte carregue em si o traço dessa intervenção. Depois de ter demonstrado que a arte pode apenas limitar, ou seja, governar o desejo na produção artística, Hegel retoma a questão, considerando o papel jogado pelas paixões na arte. As paixões, assim como o desejo, diz Hegel, devem ser excluídos. A obra de arte pode almejar a beleza com a única condição de que o desejo e as paixões tenham sido rejeitadas. Claro que não se trata de uma exclusão total, mas uma exclusão que fere seu traço mais impuro:

[...] as manifestações da arte [*die Darstellung der kunst*] prescindem de um critério [*eines MaBstabes*] para avaliar seu grau de dignidade ou indignidade [*ihre Würdigkeit und Unwürdigkeit zu messen wäre*]. Esse critério [*MaBstab*] é precisamente a capacidade de operar, nas paixões, a distinção [*abzuschieden*] entre o puro e o impuro. Requer, portanto, um conteúdo que seja capaz de exteriorizar [*zu äußern*] essa força purificadora [*reinigende Kraft*] e a produção de tal efeito deve constituir o fim essencial da arte [*den*

substantiellen Zweck der Kunst]. O conteúdo purificador [*der reinigende Inhalt*] será levado à consciência conforme sua universalidade e essencialidade.¹⁵

O discurso de Hegel faz a medida (*MaBstab*) e a posição da medida, a tarefa filosófica em relação à arte. É preciso ter atenção ao movimento do pensamento que Hegel realiza com a operação da partilha entre o puro e o impuro. É o *logos* que partilha, divide, corta, separa o conteúdo passional da arte, como se fosse uma faca fatiando o que constitui um excesso, um excedente fora de medida. Por esse corte, o *logos* impõe uma medida às paixões. O *logos* de Hegel trabalha como uma faca que fatia e divide o puro do impuro.

O processo de corte e de separação parece se opor à ideia grega de *logos* como “colheita” e “agrupamento” em um feixe, mas em realidade ele é consubstancial, pois aí não pode haver “colheita” – do Mesmo – sem uma separação preestabelecida – do Outro. Na genealogia possível do gesto do corte, deve-se reconhecer que Hegel não faz mais que repetir o gesto da *diáiresis* platônica, como é definido no *Sofista*¹⁶, mas escrevendo-o no processo da dialética especulativa, de tal maneira que ele possa enfim sustentar que é a medida (*MaB*) que é própria do *logos*.

Nesse sentido, a imposição da medida no conteúdo sensível das paixões é obra do *logos*.

15 Ibidem, t. I, p. 75 ; trad. Bénard, t. I, p. 107 ; a passagem não aparece na edição de 1935 traduzida por Jankélévitch.
16 Cf. Platon, *Sophiste*, 265 a4-b6 ; sobre a retomada hegeliana da diáiresis em Platão, cf. A. S. Kohanski, *The Greek Mode of Thought in Western Philosophy*, London-Toronto, Associated University Presses, 1984, p. 233. No que concerne às relações entre o Sofista e o *Timeu*, pode-se sublinhar que a diáiresis aparece na produção divina no *Timeu* e que a divisão da matéria aí descrita tem seus pressupostos no esquema da diáiresis apresentado pelo Estrangeiro no *Sofista* (cf. L. Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du *Timée* de Platon*, Sankt Augustin, Akademie Verlag, 19983, p. 103).

14 Ibidem, t. I, p. 74; trad. Bénard, t. I, p. 106. ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 45-46.

Esse gesto é ao mesmo tempo uma auto-afecção especulativa do *logos*: é próprio ao *logos* da paixão reconhecer-se na paixão para excluir, em relação a si, o que excede a medida. Há, portanto, um *logos* passional que, pelo movimento de si em relação a si mesmo, retira de si o que não é medida da sua pureza. A medida é o gesto mesmo pelo qual o *logos*, na paixão, se apreende como o que é ao mesmo tempo o mesmo e o outro de si. Ao mesmo tempo puro e impuro, estabelece assim *qual a parte da paixão* que pode conservar. Ao proceder dessa maneira, o *logos* se reconhece, se coloca e se identifica, median-do a exclusão do impuro, ou seja, essa parte das paixões que ele não acolhe em si, ao passo que conserva um conteúdo que não é simplesmente “purificado” pelo corte praticado, mas que é ele próprio “purificando” (*reinigende Inhalt*).

O abrandamento das paixões é diferente de ser doce ou gentil. Em si é diferente de *mild*: ele não tempera por moderação, mas impõe a moderação por uma força (*kraft*) ou um poder que se impõe às paixões proveniente das próprias paixões, em outras palavras, mostra seu conteúdo “puro” no momento em que este está em processo de purificação. Essa “força de abrandamento” (*kraft der Milderung*)¹⁷ é a mesma que governa e domestica as paixões naquilo que elas têm de assimiláveis ao *logos*. Isso quer dizer o *logos mesmo*, o *logos* enquanto o *mesmo*. O *logos* aparece como medida das paixões, mitigando-as, atenuando-as, afinando-as por uma *tensão de forças*.

O movimento pelo qual o *logos* se coloca em relação às paixões, purificando-as e deslocando-as para outro nível físico, chama-se *sublimação*. O processo de sublimação como purificação é

ao mesmo tempo *econômico* e *topológico*. O discurso de Hegel se apodera dessa dupla característica. A ruptura determina uma parte das paixões que pode ser assimilada pelo *logos*, pois é o próprio *logos* enquanto outro (na paixão): há um “dentro” que se encontra como “dentro” ao “fora” que se incorpora a uma parte do “fora” mesmo. É isso que Hegel chama de puro. Por um único e mesmo gesto, essa ruptura, ou esse corte, produz um “fora”, uma exterioridade que permanecerá excluída de toda reapropriação possível e ficará inassimilável ao *logos*. Trata-se de um conteúdo ultra-dialético da dialética especulativa que resistirá à toda assimilação.

Se há um puro do impuro que é suscetível de ser incorporado e assimilado, há também um “impuro absoluto”, por assim dizer, que fica externo. Esse impuro não pode ser purificado, pois ele é o resíduo (residual) da operação de purificação realizada pelo *logos*. Ele é absoluto porque escapa à força de ligação imposta pelo *logos* como suavização das paixões. Desligado, ele resiste persistindo em sua exterioridade. Na sequência do movimento de cisão onde há a imposição da medida pelo *logos*, as paixões se separam entre paixões assimiláveis e suscetíveis de serem ligadas, e paixões não assimiláveis e *absolutamente outras* em relação ao *logos*. Esse “impuro absoluto” é o que Hegel chamou de diabólico, louco, espectral, fantasmático, sob a categoria comum das “potências negativas” que se caracterizam menos pela sua oposição dialética às potências figurativas da arte, que por colocarem radicalmente em questão o sentido da arte como Belas-Artes. Diferentes das paixões assimiladas pelo *logos*, “as potências negativas” requerem entretanto um tratamento filosófico e estético. Seriam elas representáveis? Poderiam ser a matéria da obra de arte? Se sim, qual o estatuto que teriam?

17 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., t. I, p. 74; trad. Bénard, t. I, p. 107, où l'expression *Kraft der Milderung* est traduite par « force purificatrice » ; a passagem não aparece na edição de 1835 traduzida por Jankélévitch.

O espectral e o louco – Hegel com Shakespeare

Nos parágrafos da *Estética* onde trata o problema do *pathos* – isto é, da expressão sensível, exteriorizada, dos movimentos passionais de interioridade – Hegel traça uma nítida linha de demarcação entre as formas da arte antiga e moderna. Se na antiguidade o *pathos* assinala a presença do divino no homem e se ele é, por essa razão, a relação que se estabelece entre a esfera do humano e aquela do divino na arte moderna – que é propriamente subjetiva – o *pathos* manifesta, por outro lado, o compartilhamento entre o interno e o externo, que anuncia o *Geist*.

Ao considerar o problema da demarcação especulativa entre o antigo e o moderno, o tratamento do *pathos* é revelador sobre a partilha do *Geist* entre o interior e o exterior. Essa partilha dá lugar, por sua vez, à relação entre o homem e o divino: “A relação verdadeiramente ideal consiste na identidade dos deuses e dos homens, identidade que deve ainda deixar entrever, mesmo quando as potências universais [*die allgemeinen Mächte*] são tão opostas como autônomas e livres para os homens ativos e suas paixões”¹⁸. O ideal estético é refletido pela colocação de uma posição dialética que vai para uma especulação entre o humano e o divino. O interior (do homem) e o exterior (o divino) não se opõem meramente um ao outro, mas se refletem reciprocamente. A dialética entre o humano e o divino assume a forma de uma relação que põe o interior e o exterior em comunicação, traçando assim uma linha que separa e une as

18 Ibidem, t. I, p. 295; trad. Bénard, t. I, p. 310; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 292: « Le rapport idéal vraiment poétique consiste dans l'identité des dieux et des hommes qui doit être manifeste, alors même que les puissances générales sont représentées comme indépendantes et n'ayant rien de commun avec l'individualité des hommes et leurs passions ».

duas regiões.

A definição de *pathos* adquire aqui grande pertinência, na medida em que na relação entre o interior e o exterior ela sinaliza para a expressão sensível de uma *presença estranha ao homem*, que no entanto, habita o *interior do humano*. O *pathos* é uma exterioridade que não cessa de preservar sua exterioridade, agindo na interioridade, dito de outro modo, Hegel entende o *pathos* na antiguidade como o divino no humano, como uma potência estranha que está prestes a dominar e a forjar o destino humano.

De fato, o conteúdo dos deuses deve se revelar ao nosso tempo como o próprio interior dos indivíduos [*das eigene Innere der Individuen*], de tal maneira que, de um lado as potências superiores [*die erschenden Gewalten*] que dominam a ação apareçam individualizadas (*für sich individualisiert erscheinen*), e de outro esse exterior ao homem (*dies dem Menschen AuBere*) se mostre, entretanto, como imanente ao seu espírito e ao seu caráter”¹⁹

No *pathos*, o estranho se revela como familiar *no coração mesmo do homem*, na sua mais íntima intimidade, na mais profunda dimensão da sua interioridade, lá onde o estranho se mostra como uma potência outra que não a humana, como o divino ou o sagrado. O tema do *pathos*, na verdade, só pode ser associado à uma ideia e uma retórica do coração bem como a uma consideração das relações entre os homens e os deuses²⁰. Em seguida, o discurso de Hegel se complica, se torce, por assim dizer, e a clareza

19 Ibidem, t. I, p. 295; trad. Bénard, ibidem; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 292 onde a expressão *die herrschenden Gewalten* foi traduzida por « les puissances dominantes ».

20 Ibidem; trad. Bénard, ibidem; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 292-293, onde « cœur » (coração) foi substituído por « âme » (alma).

da lógica dialética parece perturbada pela evocação de potências que não pertencem nem ao mundo belo da Antiguidade nem à devoção cristã. Se o mundo da religiosidade cristã incorporou o paganismo e seus padrões de crença, tomando seu lugar e ao ultrapassar o paganismo instituiu por outro lado, um mundo paralelo (uma “religião vizinha” como a denominou), onde as potências obscuras não cessam de existir. Hegel não fundamenta essa partilha entre duas regiões próximas, a das divindades pagãs e a do deus cristão, nem tampouco explica se há a possibilidade de transitar de uma para a outra.

Se utilizarmos um léxico diferente e consideramos o paganismo como um recalque do Ocidente cristão (e não mais, dialeticamente, como sua contradição ultrapassada), o que vem balançar o discurso de Hegel é essa dificuldade de reconhecer que apenas uma relação entre a razão e seu outro – aqui o recalcado – possa ser estabelecida. Hegel *afirma* simplesmente a existência de dois mundos que aparentemente são separados. O primeiro é o produto da imaginação, o segundo, o mundo da realidade, a qual é concebida dialeticamente como realidade histórica e espiritual. É no primeiro mundo que ganha vida “uma multidão de seres fantásticos” que possuem forças sobrenaturais. Para o cristianismo o espírito tornou-se indivíduo e abriu assim o caminho para a representação artística da interioridade do sujeito e de sua liberdade. Nisso o paganismo ocupa uma posição muito diferente que lhe garante uma representação mais coerente das potências estrangeiras (*fremde Mächte*).

O raciocínio de Hegel, sobre essa questão, considera o *processo de recalque* das forças do paganismo sobre o cristianismo. Essas forças são deslocadas e confinadas num outro local. O Reino das sombras deixa de ser um mundo agradável de aparências e se revela um campo

de batalha onde o que domina é a força (*Macht*) e o poder (*Gewalt*), a magia (*Zauber*) e a mentira (*Betrug*). O campo no qual essa *Verschiebung*, esse deslocamento, acontece, não é outro que o campo da arte.

Os assuntos cristãos ocupam quanto a essa questão uma posição menos favorável que aqueles da arte antiga. É verdade que nas lendas sagradas e em geral no domínio da representação cristã, a aparição de Cristo, da virgem, dos santos, etc é bem representada na crença comum; mas, numa região vizinha [*in verwandten Gebieten*] a imaginação [*die Phantasie*] criou uma multidão de seres fantásticos [*allerlei phantastische Wesen*], bruxas [*Hexen*], espectros [*Gesperster*], espíritos [*Geistererscheinungen*], etc, que podem aparecer como potências estrangeiras ao homem [*als dem Menschen fremde Mächte*], de maneira que este, incapaz de resistir à seus charmes [*ihrem Zauber*], suas enganações [*Betrüge*] e a força de seus encantamentos [*der Gewalt ihres Vorspiegelungen*], é eternamente engano e seu jogo, e não há mais nenhuma bizarrice [*jedem Wahn*], absurdez ou contingência [*aller willkür der zufälligkeit*] que não possa entrar na representação.²¹

Foi Shakespeare quem melhor incarnou a exigência de representar um mundo espectral e, ao mesmo tempo, de lhe reduzir à sua dimensão propriamente humana, como forma subjetiva que marca a época da arte romântica enquanto arte capaz de exprimir a interioridade do homem, sua espiritualidade. Sublinhemos, *en passant*, que Shakespeare é visto aqui como um modelo estético que assegura uma dupla função no discurso hegeliano: de fato, ele admite as presenças espectrais, e ao mesmo tempo encara-as como produtos da imaginação; elas

²¹ Ibidem, t. I, p. 299; trad. Bénard, t. 1, p. 314; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 296.

são apenas uma exteriorização de uma intimidade escondida aos olhos do homem. O teatro de Shakespeare – evidentemente, Hegel pensa aqui nas tragédias – torna-se assim uma *mise en scène* das potências “irracionais” que a razão tem dificuldade de guiar. O pressuposto desse discurso e de sua retórica – pressuposto que fornece de resto o quadro de inteligibilidade dessas páginas de Hegel – é que, pelo cristianismo, o homem conquistou uma liberdade outrora desconhecida, uma liberdade que, além disso, não pode mais ser colocada em questão por forças estrangeiras à razão.

Não é surpreendente que o tom do discurso passe da descrição à prescrição, exprimindo por um *muBen* que marca o “dever do artista”: “A função do artista, mais particularmente nessa matéria é nunca esquecer [*In dieser Beziehung besonders muB der Künstler darauf losgehen*] que o homem deve conservar sua liberdade e sua autonomia de decisão [*daB dem Menschen die Freiheit und Selbständigkeit des Entschlusses bewahrt bleibt*]. Sobre esse assunto, Shakespeare nos apresenta os mais belos modelos”.²² O equilíbrio que, para Hegel, nos leva a considerar o teatro de Shakespeare como um modelo para a arte se funda na domesticação de um elemento pagão que é, de toda forma, evocação e *mise en scène*. O elemento pagão, recalcado, aparece nas figuras do diabólico e do espectral. É precisamente esse retorno que é, para Hegel, problemático. Como tratá-lo?

Os dois exemplos usados por Hegel do *corpus* Shakespeariano são bem conhecidos: trata-se do anúncio feito a Macbeth por três bruxas e a aparição a Hamlet do espectro de seu pai. É

22 Ibidem, t. I, p. 299; trad. Bénard, t. I, p. 314; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 296: « C'est alors surtout que l'artiste doit veiller à ce que l'homme n'abdique pas la liberté et l'autonomie de ses desseins. Shakespeare nous offre sous ce rapport les exemples les plus remarquables ».

tudo um léxico secreto, de intimidade e de obscuridade que Hegel utiliza para introduzir esses exemplos. “As bruxas de Macbeth, por exemplo, aparecem como potências [àuBere *Gewalten*] que decidem previamente a destinação de Macbeth. Entretanto, o que elas anunciam é seu desejo mais íntimo [*eigenster*] e o mais secreto [*geheimster*] que se manifesta para ele sob uma forma que só é exterior em aparência”²³. As figuras das bruxas devem ser consideradas alegorias dos sentimentos mais profundos de Macbeth, elas são propriamente *figurações* de *conflitos* que atormentam seu coração, pressionado entre a cobiça pelo poder e os limites que lhe são impostos pelas leis dos homens.

É preciso interpretar bem o julgamento hegeliano relativo à forma “exterior somente em aparência” das aparições diabólicas. Certamente, não se trata de um diabólico “em si” – caso algo semelhante pudesse se apresentar – mas a expressão de um estado da alma íntimo do protagonista da tragédia²⁴. É o segundo exemplo, aos olhos de Hegel, que nos mostra a verdade de um coração, o coração de Hamlet, projetando-se na figura espectral do pai.

A aparição do espírito [*die Erscheinung des Geistes*] no Hamlet é ainda mais bela e de uma verdade mais profunda, e serve apenas como forma objetiva do pressentimento interior de Hamlet [*nur als eine objektive Form von Hamlets innerer Ahnung gehandhabt*]. No

23 Ibidem, t. I, p. 300; trad. Bénard, t. I, p. 314-315; cf. trad. Jankélévitch, ibidem: « Dans Macbeth, les sorcières apparaissent comme des puissances extérieures qui pré-déterminent le sort de Macbeth. Mais ce qu'elles prédisent n'est en réalité que son propre désir le plus cher dont il ne prend conscience que de cette façon, comme s'il lui venait du dehors ».

24 Cf. S. Stewart, *Shakespeare and Philosophy*, London, Routledge, 2009, p. 90, onde, ao contrário, a função das bruxas e do espectro é interpretada horizontalmente, como mera expressão objetivada da liberdade de ação (freedom of action) do protagonista.

início, vemos Hamlet como presa de sentimentos obscuros [*in dem dunklem Gefühl*] que alguma coisa de monstruosa [*etwas Ungeheures*] deve ter acontecido: em seguida aparece para ele o espírito do pai [*nun erscheint ihm des Vaters Geist*] que lhe revela todos os malfeitos.²⁵

A aparição do *Geist* é também a aparição de um *Gespenst*. De fato, ela é o sintoma de um trauma desconhecido, o *etwas Ungeheures* onde Hamlet se apossa de um “sentimento obscuro”. Se lermos essa passagem de uma maneira fiel à ótica dialética, pode-se afirmar que o *Geist* preserva no interior de si-mesmo alguma coisa que não é um espírito pertencente ao homem, mas um espírito *outro*, que se confunde com o *outro do espírito*. O espírito se divide, se desdobra, se encontra no outro de si e se reflete nele. Segundo a lei da especulação, o *logos* assimila o outro ao longo de seu percurso, enquanto que a assimilação permite subsistir restos inassimiláveis. A presença desses restos inassimiláveis pelo espírito é o traço da cisão do espírito consigo mesmo e o enfrentamento com o seu duplo.

É essa alteridade do espírito *vis-à-vis* de si-mesmo que engendrará a série do duplo que Hegel tenta dialeticamente reconduzir até o espírito como unidade de si e consigo mesmo. Dito de outro modo, as séries do duplo são um produto da deiscência do espírito e de sua própria especulação. Se há uma divisão do espírito enquanto Um, ela é retomada dialeticamente de maneira que o espírito se torne estrangeiro a si mesmo, possa se reconhecer no Outro e assim reconstituir sua unidade originária. Por outro

25 Ibidem, t. I, p. 300; trad. Bénard, t. I, p. 315; cf. trad. Jankélévitch, p. 296-297: « Avec plus de profondeur et de beauté encore, l'apparition de l'esprit dans Hamlet n'est qu'une forme objectivée des propres soupçons de Hamlet. Nous voyons Hamlet tourmenté par l'obscur sentiment qu'il a dû se passer quelque chose de monstrueux; et voilà que l'esprit de son père lui révèle tout l'horreur du forfait ».

lado, se enfatizarmos o *outro do espírito*, o Outro fica fechado em sua alteridade no que concerne ao espírito, não obstante o fato que ele se relaciona consigo mesmo enquanto seu duplo. *O espírito é essa alteridade em si mesmo*. O *Gespenst* é o duplo do *Geist*, é a sombra da sombra que o acompanha. O tratamento do *pathos* feito por Hegel mostra claramente os traços do trabalho de recalçamento alcançado pelo espírito, no intuito de se assimilar enquanto estrangeiro de si mesmo.

Como expressão do mundo interior do homem, o *pathos* exclui toda forma de subjetividade que não seja ligada à verdade, entretanto esta verdade é oculta e escondida. Desde quando pode-se aprender o *etwas Ungeheures* que Hamlet é portador? Introduzindo uma distinção ulterior, Hegel traça um novo limite na definição do *pathos*. Trata-se da *loucura*, que ele chama “desvio subjetivo” que não pode ser reconhecido como sensato. “Assim o *pathos* não deve ser, nem no cômico nem no trágico, uma simples loucura [*eine bloBe Torheit*] ou uma mania subjetiva [*subjektive Marott*]”²⁶. A indicação tem um valor de prescrição que se funda sobre uma *disjunção estrutural* que indica novamente a esfera intermediária do “mundo das sombras”.²⁷

26 Ibidem, t. I, p. 302; trad. Bénard, t. I, p. 317.

27 Sobre esse ponto, cf. G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, onde a consideração da loucura é apresentada a partir da subjetividade e da relação entre consciência e sentimento. Nessa relação, a impossibilidade de conter os movimentos do espírito pela razão torna-se causa de uma doença que é ao mesmo tempo espiritual e corporal. Hegel chama « mauvais génie » o delírio do « élément terrien », presente no homem, em relação à razão: « C'est le mauvais génie de l'homme qui devient dominant dans le dérangement de l'esprit, mais en opposition et en contradiction avec l'[[élément] meilleur et relevant de l'entendement, qui est en même temps dans l'homme, de telle sorte que cet état est un délabrement et un désastre de l'esprit dans lui-même » (G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. III, Philosophie de l'Esprit, trad. par B. Bourgeois, Paris, Vrin, 2006, p. 212).

Nesse sentido, Hegel desenha uma estranha topologia: entre o interior e o exterior há um exterior que se dispõe no interior do sujeito. Esse espaço é o espaço da loucura como o que não pode ser representado na realidade. A loucura não encontra formas impróprias de representação, porque ela não pode ser reconhecida somente como *outro do espírito*. O *pathos* avizinha-se do campo perigoso e obscuro da loucura, do qual ele assimila a força e os recursos. Para apreender o *pathos* a partir de seu conteúdo de verdade e para poder exprimi-lo, o artista deverá evitar tanto quanto possível toda fraqueza na representação dos personagens. O critério ao qual Hegel faz referência – que não é o critério do gosto – é a seriedade da vida, que toma sua forma nas paixões que animam os homens. O *Werther* de Goethe ou mesmo *Woldemar* de Jacobi são exemplos mais eloquentes de uma atividade doentia onde a alma bela atua contemplando suas elucubrações e observando os menores movimentos do espírito.²⁸ Aliás, sobre isso, a resposta só pode se situar no plano da descrição psicológica dos personagens. Hegel é consciente disso e tudo se passa como se ele pressentisse a insuficiência de sua resposta. O *etwas Ungeheures* – familiar do *Unheimliche* de Freud – corre o risco de ficar inacessível na sua íntima exterioridade ao *logos*.

“A verdade indecifrável do horror” e a norma da arte

A representação de um caráter julgado fraco e atormentado que aliás corresponde ao gosto e aos modos do romantismo, é uma reformulação do *pathos*. Quando Hegel descreve uma segunda forma da dinâmica entre interior e exterior, ele indica indubitavelmente alguma coisa gran-

28 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., t. I, p. 313; trad. Bénard, *Esthétique*, op. cit., t. I, p. 327; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 308-309.

diosa. Se a primeira forma do *pathos* nos mostra o interior (a alma) no exterior (a expressão dos sentimentos), a segunda é diferente pelo fato de desencadear um processo que se revela uma *projeção* do dentro no fora e, concomitantemente, uma mudança de *valor* (ou também do signo) do que é projetado. Segundo uma fórmula oral (falante), Hegel chama esse processo de “a hipostasia invertida”, pela qual o “dentro” é objetivado num “fora” invertido quanto ao seu valor: o positivo torna-se negativo, o bem se mostra como mal, etc. Por esse movimento, pode-se assistir à aparição do mágico, do diabólico e do espectral e, ao magnetismo e ao sonambulismo, que compõem a lista heteroclita do perverso.

Essa deficiência na consistência substancial interna do caráter é também desenvolvida de uma outra maneira, quando essas estranhas magnificências superiores da alma [*sonderbaren höheren Herrlichkeiten des Gemüts*] foram inversamente hipostasiadas [*auf eine verkehrte Weise sind Hypostatisiert*], e concebidas sob a forma de potências autônomas [*als selbständige Mächte aufgefaßt worden*]. É aqui que é preciso organizar tudo que advém da magia [*das Magische*], do magnetismo [*Magnetische*], do demoníaco [*Dämonische*] da espectralidade aristocrática da vidência [*die vernehme Gespenstigkeit des Helleehens*], do devaneio do sonambulismo [*die krankheit des Schlafwandlers*], etc.²⁹

29 *Ibidem*, t. I, p. 314; trad. Bénard, t. I, p. 328; trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 310 : « Cette inconsistance substantielle et interne du caractère aboutit encore à un autre résultat, et notamment à une fausse hypostase de ces singulières perfections de l'âme qu'un raisonnement perverti érige en puissances indépendantes. C'est ce qui a donné naissance aux conceptions dans lesquelles le magique, le magnifique, le démonisme, les histoires de fantômes, de revenants, de seconde vue et les miracles du somnambulisme jouent un si grand rôle ».

Mas é a sequência da passagem que demonstra uma sutileza excepcional na análise, quando Hegel descreve a relação dinâmica que se esboça entre o dentro e o fora, a interioridade da alma e a exterioridade da figuração sensível produzida pela imaginação sob a forma de uma “potência obscura” (*dunkel Macht*). As considerações seguintes de Hegel são preciosas, pois elas tratam da determinação do limite entre o humano e o para-além do humano enquanto inumano. O inumano conserva, escondida, uma “verdade de horror” que não se deixa decifrar. Tudo se passa como se, nessa passagem, Hegel confessasse que existe uma região da imaginação e da arte que resiste à capacidade do espírito de relacionar a exterioridade à interioridade e de dar sentido à realidade. Dito de outra forma, a “realidade” desse duplo espectral do “reino das sombras” não se deixa atravessar pelo *logos* filosófico. Em relação a essa paradoxal exterioridade íntima do homem com essa familiaridade estranha que vive no seu âmago, a compreensão intelectual confessa sua impotência. Aqui o espírito se encontra confrontado com aquilo que Hegel denomina “a verdade indecifrável do horror”.

O indivíduo vivente e responsável ao olhar dessas potências obscuras [*dunklen Mächte*] é relacionado com alguma coisa que, de um lado é em si mesma, e de outro, é para além do estranho ao seu interior [*seinem Innen ein fremdartiges Jenseits*] que o determina e o governa. Deve haver nessas forças desconhecidas [*diesen unbekanntes Gewalten*] uma verdade indecifrável do horror [*eine unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen*] que não se deixa pegar nem soltar [*das sich nicht greifen und fassen lasse*].³⁰

30 Ibidem, t. I, p. 314; trad. Bénard, t. I, p. 328; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 310: « L'individu sain et voulant rester sain se trouve placé à l'égard de quelque chose qui, d'une part, existe en lui-même et, d'autre part, est tout à fait étranger à

Como vimos, um léxico da força e da potência dá ritmo à argumentação. Porém, a verdade dessa força não pode ser desvelada. O horror – o *pathos* produzido pelo encontro entre o *logos* e as forças desconhecidas [*unbekanntes Gewalten*] de um Fora instalado no âmago do homem – possui uma verdade que não se deixa apreender. Ela é criptografada, guardada em um *subterrâneo* que resiste a toda tentativa de arrombamento e de abertura. Se as “potências obscuras” (*dunklen Mächte*) têm uma verdade, ela é indecifrável (*unentzifferbare*). Será que Hegel diz outra coisa que não existe, que não se dá uma exterioridade íntima que não seja reconhecida como irreduzível ao negativo da dialética? Esse negativo parece exceder a própria dialética e se parece mais a uma parte maldita que se desenvolve fora do circuito da *Aufhebung*. Um “mais que negativo” parece emergir da argumentação hegeliana consagrada ao *pathos* e ao horror, a essas potências negativas que não são suscetíveis de serem colocadas em cena, sancionando a falência de todo projeto estético.

A partir desse ponto assiste-se a um leve glissando mais decisivo do discurso de Hegel em direção a preceitos singulares que adquirem uma tonalidade ética. De fato, desde que ele definiu como “indecifrável” a verdade das “potências negativas”, ele coloca o problema da maneira pela qual o artista deve lidar com tais questões. É sobre esse outro plano do discurso – ou seja o plano das normas estéticas – que Hegel pronuncia o banimento das “potências negativas” assim como do espectral e do diabólico.

A conclusão de seu discurso é totalmente consequente. Se se afirma que a arte é tão so-

son être intime, en même temps qu'on voudrait le persuader que c'est par ces puissances qu'il est déterminé et régi. On prétend que ces puissances inconnues cachent une vérité indéchiffrable, faite pour donner le frisson et qui ne se laisse pas appréhender et saisir ».

mente a forma sensível do devir histórico do espírito, somos levados a refutar como ilegítima e perigosa toda concepção que pudesse perturbar esse mesmo princípio, assim como o sentido da arte como produto espiritual. A evocação do espectro produz efeitos de repatriamento diante de um “mais que negativo” que não é suscetível de ser conservado e ultrapassado dialeticamente. Hegel emprega aqui uma retórica que faz da arte um reino de luz, contradizendo a própria definição da arte como “reino das sombras”. Essa retórica satisfaz a função de *prescrição* do horizonte semântico da espectralidade, cujas significações são ao mesmo tempo integradas e banidas do discurso, como se o *logos* só pudesse tolerar essa perigosa aparição sob a condição que ela ficasse “fora”. A “hipostasia invertida”, na qual Hegel descreve a dinâmica, dita a lei desse regime de espectralidade. Ela nos mostra então um fundo abissal onde o espírito não pode mais se reconhecer, um espelho obscuro que não reflete mais nada, a não ser uma monstruosa imagem da “interioridade”, uma alteridade radicalmente exterior ao *logos*, traçada pelo *logos* como externa a si mesma, sobre a linha de partilha entre o espírito e ela mesma. Enfim, Hegel parece confessar que o espírito pode cair doente e sua palavra cair no vazio. No entanto, é necessário que o próprio espírito se encontre consigo mesmo (*sich selbst*), assombrando a si mesmo como a um “em si” (*bei sich selbst*) que marca a concretização do movimento dialético.

Mas as potências ocultas [*die dunklem Mächte*] devem ser banidas do campo da arte porque nelas não há nada de obscuro [*in ihr ist nichts dunkel*], tudo é claro e transparente [*sondern alles klar und durchsichtig*], ao passo que nesse gênero de visões ele é apenas a doença do espírito [*nichts als der krankheit des Geistes das Wort geredet ist*]; Daí a poesia se perde no nebuloso [*Nebulose*], a onda [Ei-

tle] e o vazio [*leer*], onde Hoffman e Heirich von Keist, com seu *Príncipe de Hamburgo*, nos deram exemplos. O caráter verdadeiramente ideal não tem por *pathos* e conteúdo nada de sobrenatural e de fantasmático [*nichts Jenseitiges und Gespensterhafte*], mas sim interesses nos quais ele se encontra consigo mesmo [*er bei sich selbst ist*]³¹

Ao fim de sua argumentação, Hegel introduz uma oposição-chave entre saúde e doença, em torno da qual gira seu discurso sobre o espectral e o diabólico. A loucura aparece então como elemento poético que não é tão facilmente manejável pelo artista. Assim, a norma da arte se afirma, como preceito que mede o prazer estético e que o impõe ao que lhe é em si renitente. Ela o afirma para que o espírito não fique doente e não se torne louco. “Mas dever jogar a saúde do caráter contra a doença do espírito [*krankheit des Geistes*] para produzir colisões e suscitar interesses é sempre algo infeliz. É também porque a loucura deve ser somente utilizada com muita prudência [*die verrücktheit nur mit groBer Vorsicht anzuwenden*]³²”.

O que significa, literalmente, uma “grande prudência” (*groBer Vorsicht*)? Qual é a medida da atenção e da prudência quando não se trata apenas de encenar a loucura, mas de evocar igualmente as potências? Quanto deveria ser “grande” essa “prudência” para que o *logos* pu-

31 Ibidem, t. I, p. 314-315 ; trad. Bénard, t. I, p. 328 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 310 : « Mais ces puissances obscures doivent justement être bannies du royaume de l'art, parce que dans ce royaume, il n'y a rien d'obscur, mais tout y est clair et transparent, que ces visions témoignent d'une maladie de l'esprit qui ne peut avoir pour effet que d'entraîner la poésie dans des régions nébuleuses, vaines et vides, ce dont Hoffman et Heinrich von Kleist dans son Prince de Homburg nous ont donné d'illustres exemples ».

32 Ibidem, t. I, p. 315 ; trad. Bénard, t. I, p. 329 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 310 : « Mais vouloir échanger la santé du caractère contre la maladie de l'esprit, pour provoquer des collisions et susciter des intérêts, est toujours une tentative malheureuse ; c'est pourquoi la folie, en tant que thème poétique, doit être maniée avec les plus grandes précautions ».

desse traçar um limite e, se possível, conter em si o outro que ele mesmo? Que ou quem dá a medida da medida?

Ao tratar do belo artístico, Hegel tinha afirmado a impossibilidade de integrar o diabólico na arte, em nome de um princípio poético segundo o qual a representação das “potências negativas” não tem interesse. O diabólico é prosaico, diz Hegel, e por essa razão é importante que o evitemos na poesia. Mais uma vez, o intratável é a parte maldita de um “mais-que-negativo”, ou de um negativo que se subtrai à apreensão do logos:

A sofistica das paixões pode tentar introduzir, com habilidade, a força e a energia do caráter, os aspectos positivos no negativo, mas assim ela coloca diante dos olhos uma espécie de sepulcro esbranquiçado. Com efeito, o que é puramente negativo é em geral insípido e liso em si, de tal maneira que ele nos deixe vazios ou nos repugne, seja diante do princípio de uma ação ou quando nos servimos de um meio para determinar a reação de outrem. A crueldade, a infelicidade, o emprego violento da força pelo poder, a rudeza da arrogância, se deixam conter e suportar na representação, mas apenas quando elas são alcançadas e reveladas pela grandeza consistente do caráter e dos fins perseguidos; mas o mal enquanto tal [*das Böse als solches*], o desejo, a covardia, a baixaza são tão somente repugnantes. O diabo é, portanto, ele mesmo [*der teufel für sich*] uma má figura, esteticamente inutilizável; porque é a mentira [*die lüge in sich selbst*] e a esse título uma pessoa extremamente prosaica. Mesmo as fúrias da raiva e tantas outras recentes alegorias do mesmo gênero são também potências na arte, mas desprovidas de autonomia afirmativa e de fixação, elas se prestam mal à representação ideal.³³

33 Ibidem, t. I, p. 288; trad. Bénard, t. I, p. 304; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 286: « La sophistique des passions peut bien se servir de la souplesse, de la force et de l'énergie

Depois de ter citado *Rei Leão* de Shakespeare como exemplo do mal “em todo seu horror”, mas que jamais foi encenado, Hegel conclui o parágrafo com uma nova referência a Hoffman: “É sobretudo em nossos dias que a ruptura interior mais inconsistente, passando pelas mais monstruosas dissonâncias [*alle widrigsten Dissonanzen*], torna-se a moda e engendra um humor macabro, uma ironia grotesca, na qual se contempla, por exemplo, Théodor Hoffman”.³⁴ É como se Hegel não pudesse fazer outra coisa senão recorrer a um glissando sobre o plano discursivo e retórico para aprisionar as “potências ocultas” do espírito, isto é o duplo que, por diferentes traços reaparece com sua força perturbadora sobre a cena do discurso filosófico.

O discurso de uma estética sistemática – fundada sobre a ideia do belo como objetivo da arte – revela assim seu duplo ético, político,

du caractère pour donner au négatif des apparences positives, mais elle ne réussit qu'à nous donner l'impression d'un sépulcre blanchi. Car ce qui n'est que négatif est pâle et plat et nous laisse déçus ou nous répugne, alors même qu'il est employé comme motif d'une action ou comme moyen de provoquer la réaction d'autrui. Ce qu'il y a de cruel, de malheureux, d'impitoyable dans l'abus de la force peut encore se maintenir et être supporté dans la représentation lorsqu'il s'appuie sur la grandeur d'un caractère riche en contenu et sur celle de ses buts; mais le mal, l'envie, la jalousie, la lâcheté et la bassesse ne sont que repoussants. C'est pourquoi le diable est une figure esthétiquement inutilisable. Il n'est en effet que le mensonge en soi, donc un personnage on ne peut plus prosaïque. De même, les furies de la haine et tant d'autres allégories analogues sont des forces, mais dépourvues d'indépendance affirmative et de fixité; elles ne se prêtent pas, pour cette raison, à la représentation idéale, bien que, sous ce rapport encore, il y ait entre les différents arts de grandes différences quant à la manière de rendre leur objet directement accessible à l'intuition: ce qui est en effet permis à certains arts, ne l'est pas à d'autres. Le mal est, d'une façon générale, dépourvu d'intérêt et de contenu, car il ne peut en résulter que négativité, destruction et malheur, alors que l'art vrai doit être la représentation de l'harmonie ».

34 Ibidem, t. I, p. 289; trad. Bénard, t. I, p. 305; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 287.

certamente normativo. Esse suplemento de argumentação lhe permite ditar normas objetivas, históricas e sociais do gosto artístico. Ele o faz em nome de um limite que deveria garantir o direito de cidadania às Belas-artes. Mas esse direito é afirmado no momento em que é pronunciado o banimento que atinge o “mais-que-negativo”, a parte que a dialética não pode recuperar. Buscando excluir o diabo dos arquivos e da memória artística do Ocidente, Hegel o enterra ainda mais profundamente. O direito o exclui e o apaga da memória. Essa inversão possui a força para voltar sobre a cena da cidade, de onde ele foi banido: testemunhando as reaparições dos espectros que, com o diabólico, assombra a trama do discurso hegeliano.

Pode-se dizer que mais que o humor – que para Hegel é consubstancial ao espírito do romantismo – é a comédia que constitui o sintoma anunciando o retorno do recalcado e a reaparição da loucura. As páginas finais da *Estética* deixam entrever, portanto, uma conclusão diferente em relação àquela ditada pelo Saber Absoluto. Trata-se aqui de pensar o fim da arte, mas dessa vez por meio de um anacronismo que Hegel tinha introduzido antes na atividade artística como consequência da necessidade de adaptar as obras do passado ao presente.³⁵ Ao contrário do programa formulado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, nessas páginas a comédia de Aristófanes representa o ápice da arte como liberdade absoluta da alma. Nós encontramos aqui a oscilação de um pêndulo que fragmenta o movimento do *logos*. De um lado, primeiro movimento de oscilação, o cômico é pensado nos termos de uma serena reconstrução, marcada pela tolice; de outro, segundo mo-

vimento, abre-se um espaço ao outro do *logos*. Limiar e limite entre o *logos* e o *alogos*, o riso faz vacilar a fortaleza do saber e a abre para a loucura.

Na conclusão da *Estética*, o limite entre o sério e o facecioso torna-se poroso. Depois de ter lembrado que o cômico moderno se apresenta dessa forma para nós, mas não pelos personagens que, como em Molière, são sérios, e depois ter exortado a leitura de Aristófanes³⁶, porque o que é cômico para nós o é também para os personagens em cena, Hegel diz que os objetos privilegiados de sua *vis comica* são os deuses e o estado. Sublinhando como a comédia antiga de Aristófanes mostrou aos atenienses sua própria tolice, Hegel abre um espaço para a loucura, mas para inseri-la com nova vestimenta em um dispositivo diferente de domesticação. “Aristófanes gosta de encenar o ridículo, aos olhos de seus contemporâneos, e de maneira mais bufona, as tolices do povo, as loucuras de seus oradores e de seus homens de estado, de seus generais. Ele é particularmente impiedoso com a nova direção imprimida por Eurípides à tragédia”.³⁷

Seguindo a lógica de uma temporalidade

35 Ibidem, t. I, p. 358; trad. Bénard, t. I, p. 370; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, pp. 349-350. A passagem sobre o anacronismo segue uma discussão sobre o gosto do público inglês a propósito da encenação dos dramas shakespearianos.

36 Ibidem, t. III, p. 553; trad. Bénard, t. II, p. 690: « Cette région de la liberté absolue de l'esprit, qui, en tout ce que l'homme entreprend, est consolé d'avance, dans sa sérénité intérieure et personnelle, voilà le monde dans lequel Aristophane nous introduit. Quand on ne l'a pas lu, on a peine à comprendre jusqu'où il est donné à l'homme de pousser l'insouciance »; cf. trad. Jankélévitch, vol. 4, p. 289: « C'est cette liberté absolue de l'esprit qui fait que l'homme se trouve consolé d'avance de tout ce qui peut lui arriver, c'est ce monde de sérénité subjective qu'Aristophane nous présente dans ses comédies. Il est impossible de savoir, sans l'avoir lu, comment l'homme peut se complaire dans ses turpitudes ».

37 Ibidem, t. III, p. 554; trad. Bénard, t. II, p. 691; cf. trad. Jankélévitch, vol. 4, p. 289: « [...] Aristophane excelle à livrer au rire de ses concitoyens, sous une forme à la fois spirituellement comique et profonde, les sottises du démon, les folies de ses orateurs et hommes d'État, l'absurdité de la guerre, et principalement, de la façon la plus impitoyable, les nouvelles tendances des tragédies d'Euripide ».

nachträglich, o círculo é então fechado por um retorno à moda antiga acompanhado de uma gargalhada de louco. A comédia de Aristófanes torna-se o paradigma da arte como afirmação de um espírito capaz de reabsorver o outro em si. É assim que o antigo conserva em si o fim do moderno: por um anacronismo, ele divide o tempo da modernidade. É graças a esse anacronismo que pode ser decretado o fim da arte. A consequência é a dissolução da arte na comédia, mesmo antes da identidade “romântica” entre modernidade e espírito trágico. Mostra-se, com efeito, que a tragédia moderna desenvolve o princípio da subjetividade, afirmada pela comédia antiga. Não sendo mais imediatamente nem um positivo nem um negativo que se transforma em positivo, o cômico de Aristófanes, que Hegel elegera como medida do fim da arte, perdeu no entanto seu caráter inquietante. Não é o riso diabólico do louco que invade a cena, mas seu simulacro tranquilizante, pronto a ocupar seu lugar no sistema do Saber.