

A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe

Marco Aurélio Werle*

Resumo: Este artigo analisa a interpretação que Hegel, em seus *Cursos de estética*, faz da poesia de Goethe. Pretende-se aqui demarcar um modo de abordagem da relação entre o filósofo e o poeta diante de outros estudos sobre o tema, os quais partem em geral de uma comparação direta entre ambos, a partir de diferenças ou semelhanças “teóricas”. Entende-se que este tipo de operação obscurece a verdadeira dimensão de suas obras, marcadas por uma série de mediações e iluminações recíprocas, que não se deixam enquadrar num esquema único e fechado de interpretação.

Palavras-chave: Hegel – Goethe – estética idealista – poesia

1. Momentos de recepção crítica do tema

O presente estudo realiza uma abordagem da recepção hegeliana da poesia de Goethe, tal como ocorre particularmente em seus *Cursos de estética*. Esta abordagem distingue-se de uma comparação mais ampla ou geral da relação entre o filósofo e o poeta, e vice-versa. Com isso, é ao mesmo tempo fixada uma perspectiva bastante delimitada: não se trata de operar um encontro ou confronto exterior entre Hegel e Goethe, e sim de examinar como há na obra de Hegel, mais especificamente, em sua filosofia da arte,

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Marília, SP.

uma interpretação da obra poética de Goethe que, por sua vez, assume um importante papel na elucidação de certas noções ou temas que surgem nesta filosofia da arte. Embora restrita, entende-se que esta perspectiva de abordagem tem pelo menos a vantagem de se apoiar sobre um *terreno instituído* por um dos personagens envolvidos nesta comparação, que é justamente Hegel, e não sobre uma base externa ou aleatória. Em outras palavras, analisar a relação entre Hegel e Goethe, a partir da obra estética de Hegel, significa examinar um ponto de vista que é o do próprio Hegel. Por outro lado, isso não quer dizer que esta seja a melhor maneira de compreender a relação entre ambos, pois seria perfeitamente possível partir de uma acolhida ou recusa goethiana da obra filosófica de Hegel. A questão é menos saber qual a melhor perspectiva de abordagem do que ter consciência dos problemas que envolvem a comparação em si de duas figuras de destaque da cultura ocidental e do cenário intelectual de uma época. Pois, caso não haja este selo crítico, certamente se estará sendo injusto com uma das partes envolvidas. Com efeito, a insistência prévia, por sinal pouco hegeliana, sobre “as condições de possibilidade da abordagem” impõe-se como necessária, uma vez que alguns dos principais estudos sobre a relação entre Hegel e Goethe pecam justamente por uma falta de consciência crítica sobre o próprio procedimento.

Tomemos inicialmente o caso do estudo comparativo feito por Rüdiger Bubner, publicado em 1978 e intitulado *Hegel e Goethe* (Bubner 3). A epígrafe que abre seu ensaio, proveniente de uma expressão de Nietzsche – da obra *Crepúsculo dos ídolos*, na qual este diz não suportar ouvir a palavra “e”, quando se diz, por exemplo, Goethe e Schiller –, já aponta claramente que Bubner vê uma inadequação na associação entre Hegel e Goethe. De fato, todo o seu ensaio ocupa-se em mostrar as *diferenças* entre Hegel e Goethe, dando a entender que não se deveria dizer Hegel e Goethe, pois haveria pouco em comum entre ambos. Entretanto, o selo nietzschiano diante das comparações não é mantido por Bubner, quando confronta o filósofo e o poeta a partir de conceitos que não concordam com a filosofia de Hegel e talvez também não com o pensamento de Goethe. Por exemplo, no terceiro item de seu ensaio, tenta mostrar que Goethe defendeu o ponto de vista da arte estando acima do da filosofia, ao passo que Hegel justamente sustentou

o contrário. Tomado de modo isolado, o que Bubner diz certamente é correto, pois Goethe insistiu sempre no ponto de vista do artista, e não tinha interesse em conceitos filosóficos, a não ser quando estes justificavam o seu ponto de vista (é o caso da *Crítica do Juízo* de Kant). E em Hegel ocorre o inverso: a arte está colocada abaixo da filosofia, na hierarquia das figuras do espírito absoluto.

O problema que se põe nessa abordagem, porém, é a idéia mesma de confrontar estas duas posições, ao se colocá-las lado a lado, ou seja, ao se compará-las de modo direto uma com a outra, pois isso implica esquecer as motivações que levaram ambos a pensar e agir deste ou daquele modo. Embora à primeira vista possa soar como um reducionismo ou mesmo formalismo, nunca é demais lembrar uma diferença simples entre Hegel e Goethe, diferença que, pelo menos para Hegel, torna-se fundamental do ponto de vista de sua estética: Goethe caracteriza-se principalmente por ter um projeto poético e artístico, ao passo que Hegel se vê a si como filósofo, de sorte que é um contra-senso comparar estes dois projetos com uma mesma medida. A propósito, desde a *Fenomenologia do espírito*, misturar poesia e filosofia é para Hegel tanto má filosofia quanto má poesia⁽¹⁾. As posições distintas que têm de ocupar o filósofo e o poeta constituem também um dos principais pressupostos dos *Cursos de estética* de Hegel: o artista opera com a Forma da intuição (a Forma da arte), ao passo que o filósofo atua no *medium* do pensamento (a Forma da filosofia)⁽²⁾. A especificidade da órbita na qual se encontra o artista torna-se até mesmo um critério de apreciação da poesia de Goethe: porque sempre teve consciência de ser poeta e artista, Goethe tornou-se justamente o grande poeta que foi. O poeta, *para* Hegel, não tem necessidade de ser e não pode ser filósofo, e vice-versa, pois a arte expõe o absoluto de modo sensível, pela intuição e, na poesia, pela representação (*Vorstellung*), ao passo que a filosofia apreende o absoluto pelo pensamento (*Gedanken*). Neste sentido, ao poeta cabe estar em sintonia sensível e direta com a sua época e seu tempo – embora tanto o poeta quanto o filósofo sejam sempre filhos de seu tempo –; cabe a ele saber apreender de *modo sensível* os interesses mais elevados do espírito. Já ao filósofo impõe-se a tarefa de apreender o curso do espírito pelo pensamento⁽³⁾. O que vemos, portanto,

nesta diferenciação estabelecida pelo pensamento hegeliano é o fato de que ela já antecipa uma resposta à crítica dirigida por Bubner. Do ponto de vista da filosofia de Hegel é óbvio que Goethe não irá defender as mesmas “idéias” de Hegel. Em suma, Bubner desconsidera esta lição básica ao colocar Hegel e Goethe num mesmo nível de comparação. O mesmo vale para o conceito de natureza, que, segundo o item IV de seu ensaio, é a grande diferença entre Hegel e Goethe, uma vez que Goethe move-se inteiramente no terreno da natureza, ao passo que Hegel move-se no do espírito e da história.

O intento de Hans Mayer, em seu breve ensaio intitulado “Goethe e Hegel”, do livro *De Lessing a Thomas Mann. Transformações da literatura burguesa na Alemanha* (Mayer 24), igualmente se revela problemático, na medida em que toma um conceito central do pensamento de Hegel, que é o de dialética, para concluir que Goethe teria sido mais dialético do que o próprio Hegel. Ao contrário de Hegel, que teria sido determinista ao fazer triunfar a história mundial sobre os homens, apostando inteiramente no princípio da razão na história, Goethe no *Fausto* teve mais percepção, segundo Mayer, para a práxis humana e o trabalho concreto dos homens. Goethe não procuraria salvar a negatividade humana, inerente à vida, por intermédio da religião, como teria feito Hegel em seu sistema, nem seria avesso ao papel do feio, do mal e do diabo na arte, ao contrário dos *Cursos de estética*, que apostam no ideal grego de beleza. Mayer considera que Goethe no fim de sua vida sentiu-se atraído por idéias semelhantes às de Hegel; entretanto, nesta aproximação do filósofo foi além dele aproveitando-se de suas idéias. Isso teria ocorrido a partir de 1820, e um exemplo dessa tendência se deu quando Goethe, no dia 13 de abril de 1821, enviou de presente a Hegel dois objetos que seriam a prova da exatidão da doutrina das cores, a qual na época tinha sido acolhida por Hegel de modo positivo. Os objetos eram um copo para tomar leite, que deixava transparecer a luz na cor amarela, e um pedaço de seda preta, demonstradora de que uma tal escuridão, clareada pela luz, aparece azul. Goethe manda para Hegel uma mensagem junto com estes presentes dizendo: “Ao absoluto se recomenda de modo mais belo, para uma acolhida amigável, o fenômeno primordial”. Outro momento alto da relação entre Hegel e Goethe citado por Mayer ocorre no encontro entre ambos em

Weimar no ano de 1827, documentado por Eckermann na obra *Conversas com Eckermann*. Neste encontro, Hegel, instado por Goethe, dá uma definição da dialética como o espírito de contradição que vive em todo ser humano. Por meio destes encontros Goethe se familiariza com o pensamento de Hegel e o desenvolve, segundo Mayer, enriquecendo-o e livrando-o de sua rigidez sistemática. Testemunho disso seria o texto *Imitação simples da natureza, maneira e estilo* (*Einfache Nachhamung der Natur, Manier und Stil*), em que poderíamos notar uma dialética viva, aberta e atuante, na medida em que a imitação da natureza, a maneira e o estilo são etapas dialéticas pelas quais passa o artista e o poeta. A estas aproximações indicadas por Mayer falta, porém, uma análise mais precisa da dialética em Hegel, questão que por si mesma permite uma série de interpretações, de modo que também o seu ponto de partida de comparação entre Hegel e Goethe revela-se de difícil execução.

Se tomarmos, porém, o caso de outros dois estudos, o de Karl Löwith, no começo de sua clássica obra intitulada *De Hegel a Nietzsche. A fratura revolucionária no pensamento do século XIX*, e o de Ernst Bloch, sobre o motivo do Fausto na *Fenomenologia do espírito*, texto de 1961, publicado no primeiro número dos *Hegel-Studien*, veremos que eles igualmente comparam Hegel e Goethe a partir de pontos de vista mais livres (Löwith 23 e Bloch 2). Entretanto, embora passem por cima de aspectos particulares, é preciso reconhecer que ambos apresentam méritos que de longe compensam qualquer escrúpulo formalista proveniente de uma timidez filológica. Ernst Bloch assume que não pretende fazer uma mera comparação entre Hegel e Goethe (*id., ibid.*, p. 156). De fato, seu ensaio procura realizar uma interpretação tanto do *Fausto* quanto da *Fenomenologia* que ultrapassa o contexto particular e remete a conseqüências mais amplas que se podem extrair delas, principalmente para o desenvolvimento da cultura dos séculos XIX e XX. E, ao contrário de Bubner, Bloch vê grandes coincidências entre o projeto de Goethe e o de Hegel: o solo da *Fenomenologia do espírito* seria o mesmo do *Fausto*, marcado por uma inquietação do sujeito emancipado do Iluminismo, que não se demora numa única instância, não se detém no conhecimento uma vez alcançado, mas quer ir sempre além, embora para tanto

se enrede numa série constante de contradições (Bloch 2, p. 164). As duas obras testemunhariam um percurso nunca passível de ser concluído e capaz de ser satisfeito, estabelecendo a verdade do sujeito que se experimenta a si no objeto, reunindo ao mesmo tempo teoria e prática. Certamente Bloch pode ser criticado em seu empreendimento – como o fez Bubner, ao considerar que Bloch desconhece que na *Fenomenologia do espírito* processa-se uma transformação da consciência numa série de figuras sempre distintas, ao passo que na obra *Fausto*, o personagem principal Fausto é o mesmo do começo ao fim da tragédia. Mas, contra Bubner e defendendo Bloch, pode-se perguntar: será que não se pode ler nestas diferentes figuras da consciência uma espécie de *pathos* persistente e inalterável do começo ao fim da *Fenomenologia do espírito*, uma certa repetição constante de uma mesma e idêntica aspiração, tal como enuncia aquela expressão do Senhor a Mefisto no Prólogo do Céu, a saber, “Enquanto vive sobre a terra, durante este tempo nada lhe é proibido. Enquanto aspira, o homem continua errando”?(4)

Já Karl Löwith vê em Hegel e Goethe os últimos representantes de um tipo de pensamento que na primeira metade do século XIX ainda acreditava e defendia uma ordem de mundo regulada desde a religião. Certamente não há nada em comum entre a intuição de Goethe e o conceito de Hegel, considera Löwith, mas entre ambos existe uma postura concordante em relação à história, na medida em que ambos acreditavam, no fim de suas vidas – Hegel morreu em 1831 e Goethe em 1832 –, num certo tipo de pensamento que, a partir de 1830, começa a desmoronar. Daí ambos se irritarem com a atitude engajada dos escritos de Saint-Just, que começa a se impor a partir de 1830, multiplicando as discórdias e exaltando os ânimos revolucionários. O equilíbrio alcançado por Goethe e Hegel rompe-se no século XIX em dois lados separados: a exterioridade de Marx e a interioridade de Kierkegaard (Löwith 23, p. 43).

2. O motivo do Fausto

Quando se menciona o motivo do Fausto em Hegel, toca-se no tema que mais despertou interesse entre os pesquisadores, em se tratando da relação entre Hegel e Goethe. Entretanto, embora fascinante, este tema também é de difícil resolução. Os comentadores anteriormente citados dão um exemplo disso: se Bloch vê grandes coincidências entre Hegel e Goethe, Bubner justamente dedica um item de seu ensaio a criticar o pressuposto de Bloch. O argumento mais forte que Bubner apresenta, já referido algumas linhas atrás, é que no Fausto a consciência permanece sempre num mesmo estágio, não há mudanças substanciais entre o Fausto que renuncia ao saber e se entrega ao prazer do início da obra e o Fausto do fim, pelo menos não no sentido que se pode ver nas figuras da consciência hegelianas, que passam de um estágio de não-saber da consciência sensível para o espírito absoluto, num processo constante de formação (*Bildung*). A isso Bubner une o argumento de que Hegel não conhecia a segunda parte do *Fausto* quando publicou a obra *Fenomenologia do espírito*, em 1807, de modo que o Fausto de Hegel não podia ser o de Goethe em sua versão completa⁽⁵⁾. E, para agravar a questão da recepção da tragédia do Fausto por Hegel, recentemente as estudiosas da estética de Hegel, A. Gethmann-Siefert e B. Stemrich-Köhler, em um artigo intitulado “Fausto e o divã oriental-ocidental”, colocaram dificuldades ainda maiores para tratar do tema, ao mostrar, mediante uma análise dos cadernos de alunos que assistiram aos cursos de estética de Hegel em Berlim, que a famosa expressão dos *Cursos de estética* na qual é atribuída ao *Fausto* de Goethe a denominação de “tragédia filosófica absoluta”, não seria de Hegel mesmo, mas do seu aluno Hotho, que foi justamente quem editou esta obra de Hegel, depois de sua morte em 1831 (Gethmann-Siefert & Stemrich-Köhler 7). Hotho teria introduzido, à revelia de Hegel, esta afirmação na edição final dos *Cursos de estética* de Hegel. Este ponto levantado por Gethmann-Siefert é, porém, delicado, pois envolve o problema das fontes dos cursos de estética de Hegel, ponto que não será possível desenvolver no âmbito deste estudo.

Independentemente disso, o tema do Fausto em Hegel encontra-se mais presente na *Fenomenologia do espírito* do que nos *Cursos de estética*. Na verdade, para situá-lo é preciso atentar sobretudo para o contexto em que é referido, pois Hegel cita em dois momentos decisivos de sua obra, uma vez na *Fenomenologia do espírito* e outra vez no prefácio às *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, uma mesma passagem da primeira parte do *Fausto* de Goethe, quando Mefisto expressa a Fausto, no quarto de trabalho (*Studierzimmer*), o destino do homem que despreza o saber e se entrega ao demônio. Mais precisamente, trata-se da cena em que Fausto faz o pacto com Mefisto, e Mefisto, vestindo os trajes compridos de Fausto, pronuncia para si as seguintes palavras:

“Despreza somente razão (o gênio) e ciência,
Do ser humano a máxima potência!
Deixa que em cega e feiticeira gira
Te embale o demo da mentira,
E já te prendo em meu enlace.
Deu-lhe o destino um *espírito* (gênio),
Que invicto, aspira para a frente
E, em precipitação fugace,
Da terra a *alegria* (o Bom) transpõe fremente.
Arrasto-o, em seu afã falace,
Pela vida impetuosa e nula;
Lute, esperneie, se espedace
Veja sua insaciável gula
O alimento a flutuar-lhe ante a sedenta face:
Debalde implore alívio refrescante,
E, se antes ao demônio já não se entregasse,
Pereceria não obstante!”⁽⁶⁾

A primeira vez em que Hegel cita *parte* desta passagem ocorre na *Fenomenologia do espírito*, no item: “O prazer e a necessidade”, da Seção C, intitulada “A razão”. A passagem citada por Hegel é a seguinte:

“Ele despreza entendimento e ciência
Os mais elevados dons do homem –
Ele se entregou ao demônio
E deve sucumbir” (Hegel 13, Vol. 3, p. 271).

Se compararmos esta passagem com a que se encontra na obra de Goethe, veremos algumas diferenças, a começar pelo fato de Hegel citar apenas o começo e o fim da passagem. Além disso, Hegel muda termos da citação, por exemplo, em vez de “razão” diz “entendimento” e em vez de “força” diz “dons”. Estas mudanças refletem a leitura de Hegel, não significando apenas erros de cópia. Para Hegel, por exemplo, o estágio em que o Fausto se encontra não é o da razão, mas do entendimento, pois este conceito expressa, na terminologia hegeliana, o princípio da ciência no sentido moderno da palavra. Ao lado do termo ciência só pode pois figurar o termo entendimento. O sentido geral desta passagem na qual é citado o *Fausto* na *Fenomenologia do espírito* define-se pela análise da individualidade moderna que ocorre neste momento da obra de Hegel, em que se expressa o destino da autoconsciência que, atingindo o momento do “para si” (*Fürsich*) na teoria e na ciência mediante a observação (*Beobachtung*), justamente a seguir sente a necessidade de abandonar violentamente esta teoria e a universalidade alcançada, pois a consciência pensa que esta teoria não corresponde aos verdadeiros interesses a que ela chegou na autoconsciência. A consciência não consegue ver a amplitude do fato de ter chegado ao conhecimento teórico, e se engana quanto ao resultado de ter atingido este estágio, pois ela não se reconhece a si neste saber teórico e pensa que, para se realizar a si, ela que é a origem deste saber teórico alcançado, deve abandoná-lo radicalmente. E assim, a consciência entrega-se ao espírito terreno, ao prazer, lança-se à vida, que a consciência pensa estar além desta satisfação teórica na ciência. A consciência quer abandonar o que para ela são “os frutos cinzentos” da teoria para colher “os frutos verdes” da vida, segundo o que diz Mefisto ao aluno no fim da cena do quarto de trabalho (Goethe 9, p. 80). Hegel interpreta este gesto do seguinte modo: “A consciência se lança, portanto, à vida e leva a pura individualidade, na qual ela emerge, para a realização, ao tomá-la de modo imedia-

to e desfrutá-la” (Hegel 13, Vol. 3, p. 271). O resultado deste movimento da consciência só pode ser a destruição dela mesma enquanto consciência que deseja de *modo imediato* o resultado de sua própria realização, não respeitando a paciência do conceito. A contradição que nela reside está no fato de que, por um lado, torna efetivo o aspecto positivo de se realizar a si, a partir de uma experiência que tem de sua força, adquirida por um longo labor científico – isso, portanto, a consciência percebe –, mas, por outro lado, desconhece que a essência mesma da universalidade que ela nega está na origem do prazer que busca. Ou seja, a mesma força individual que permite realizar a consciência também implica uma suspensão de sua *natureza particular* de realização, pois o que a consciência busca no prazer nada mais é do que a universalidade, mas isso *para* a universalidade é algo que meramente não tem vida (*leblos*). A singularidade torna-se pó diante da efetividade que persiste, ela é aniquilada pelo poder da universalidade (*id., ibid.*, p. 273 e 274). A consciência pensa tomar a vida, mas o que ela toma é a morte, diz Hegel (*id., ibid.*, p. 274). A busca pelo prazer, segundo Hegel, acaba em morte, na lei da necessidade (*id., ibid.*, p. 173). Por isso, esta figura (*Gestalt*) é a mais pobre efetivação da individualidade, que há pouco saiu do campo do saber teórico. A experiência nova que a consciência faz de ter alcançado o fruto do saber, ela imediatamente aniquila, pois o que ela busca é a pura individualidade presente neste processo de saber, e isso por uma *via imediata*.

Quanto a essa leitura do destino de Fausto, é necessário notar que Hegel não está preocupado em realizar uma interpretação filologicamente exata da obra de Goethe. Podemos observar isso na citação e no comentário que faz em relação ao conceito de morte, pois, na tragédia de Goethe, Fausto não sucumbe e morre no fim do drama. Ou será que Hegel estaria se referindo de modo geral ao destino de Margarete? Por outro lado, o tema de Fausto constitui em Hegel uma etapa da individualidade moderna, que demarca um estágio bem preciso e específico da experiência da consciência em relação ao saber teórico. Esta experiência, todavia, é apenas um momento do processo de realização da individualidade, e justamente o primeiro de uma série que ainda apresenta a figura da lei do coração (alusão a Shakespeare) e a figura da virtude e do curso do mundo (referência a Don Quixote). Talvez a

melhor designação do estágio de Fausto na cultura moderna possamos encontrar numa passagem dos *Cursos de estética*, em que é citada a velha Baubo, montada numa porca, da Noite de Walpurgo (segunda parte do *Fausto*). Seu aspecto bárbaro e primitivo levou Hegel a considerá-la uma figura do “crepúsculo da consciência” (Hegel 13, Vol. 14, p. 63), ou seja, ela se encontra numa esfera pré-racional e simbólica, ainda aquém da verdadeira autoconsciência do espírito. O mesmo vale para o poema recitado por Margarete, na cena Ao Anoitecer, em que é mencionado o destino do Rei de Tule. O Rei de Tule é uma figura que não consegue exteriorizar sua força do ânimo e da interioridade, e sim se fecha em si mesmo até o fim de sua vida, ou seja, não consegue dar vazão à subjetividade no mundo (conferir a análise deste poema lírico mais adiante).

Hegel cita novamente essa mesma passagem do *Fausto*, exatamente do mesmo modo que na *Fenomenologia do espírito*, nas *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, e justamente em seu polêmico prefácio, no qual se encontra aquela famosa expressão: “O que é racional é real, o que é real é racional” (*id., ibid.*, Vol. 5, p. 24). Neste contexto do prefácio, a expressão de Mefisto é citada para sustentar a tese de que a concepção do Estado não pode se basear em princípios não racionais, como o mero sentimento ou mesmo o princípio somente religioso. Para Hegel, Mefisto teria razão ao dizer que aquele que abandona o pressuposto do saber e da ciência deve sucumbir mesmo, ou seja, quem abandona a razão ao considerar a natureza do Estado, este certamente irá fracassar em seu empreendimento crítico. É interessante notar neste contexto que Hegel extrai da obra de Goethe um argumento para afirmar justamente o que não parece ser o pressuposto central dela, já que o *Fausto* não faz uma apologia da racionalidade, e sim da experiência mundana. Aliás, se considerarmos estas duas referências de Hegel ao *Fausto*, tanto a da *Fenomenologia do espírito* quanto a das *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, veremos que para Hegel o aspecto mais forte presente no *Fausto* reside no fato de que o abandono de princípios racionais e a decisão por uma vida que busca a satisfação pessoal e individual tendem a não dar em nada, ou seja, tendem a sucumbir. O “*zugrunde gehen*” é o que mais chama a atenção de Hegel neste propósito do *Fausto*.

ser simplesmente classificadas sob a rubrica dos “juízos”, como se Hegel estivesse emitindo juízos pessoais sobre Goethe⁽⁷⁾. Na verdade, na estética de Hegel não se trata em nenhum momento de *juízos*, muito menos temos nela o exercício da *crítica literária*. A tarefa de uma *filosofia da arte* ou de uma estética, tal como este tipo de discurso sobre arte proposto por Hegel e Schelling se define, é antes compreender a arte no horizonte da vida do espírito. O filósofo da arte não reflete (*reflektiert*) sobre a arte, mas a considera (*betrachten*) segundo o desenvolvimento do Ideal na efetividade⁽⁸⁾. Neste sentido, pode-se dizer que a estética hegeliana busca sobretudo localizar as obras de arte ou literárias segundo um determinado percurso do espírito na história, tendo em vista uma expressão ou manifestação sensível (*sinnliche Darstellung*). A relação de Hegel com Goethe é marcada por este traço peculiar de sua estética. Se tomarmos, por exemplo, o caso dos dramas de Goethe, temos de pressupor o que Hegel pensa sobre a história e a realização mais elevada do conceito do gênero dramático em geral.

O drama, a saber, atingiu sua realização histórica plena no mundo grego, com a tragédia. A *Antígone* de Sófocles é a obra de arte mais completa de todos os tempos, diz Hegel, ou seja, supera todas as obras de arte, desde as de arquitetura, escultura, pintura, até as de música e poesia. Na *Antígone* realiza-se o sentido do drama, que consiste em conciliar os domínios do objetivo da épica e do subjetivo da lírica, e expor uma ação em que se encontram em conflito as potências éticas que exprimem as forças mais elevadas do espírito no mundo. Este conflito, por sua vez, para ser artístico e concordar com o ideal da arte, deve levar a uma reconciliação das potências éticas, reconciliação esta que não é necessário realizar-se com os indivíduos, e sim respeitando o equilíbrio ético originário das potências. Dois indivíduos, Antígone e Creonte, assumem cada um, na *Antígone*, as potências mais elevadas da vida ética como suas: o direito da família, a força oculta e subterrânea (assumida por Antígone), e o direito do Estado, a potência clara da luz (encarnada por Creonte). Neste confronto, o desenlace consiste numa reconciliação (*Versöhnung*) das potências, segundo a qual os indivíduos têm de sucumbir para que a reconciliação seja de fato impessoal e ressaltada em vista dos grandes domínios éticos que regem a vida dos homens. Os indivíduos

devem ser sacrificados para afirmar, com ênfase, que se trata da reconciliação das potências éticas.

O drama moderno não consegue mais alcançar esse ponto alto da tragédia antiga, pelo fato de que o equilíbrio que havia no mundo grego heróico foi rompido. No mundo moderno domina o princípio da subjetividade interior livre, a valorização do domínio subjetivo em contraposição à submissão ou harmonia do sujeito com uma potência ética que havia no mundo antigo. O mundo moderno, o Estado moderno, com seu aparato administrativo, as profissões dos homens delimitadas, a divisão dos estamentos ou das classes, não é governado apenas por potências éticas objetivas, mas por princípios racionais, pela subjetividade que se separou em maior ou menor grau do terreno sensível, fazendo-se, todavia, espelhar nele enquanto reflexo. As potências éticas não têm mais a mesma vigência que no mundo antigo, pois o mundo moderno é regido ele mesmo pelo princípio da subjetividade. Neste contexto, um indivíduo não tem como se destacar para além dos círculos estreitos de sua vida condicionada a um estamento, não tem condições de ser o representante sozinho de uma força ética ou política importante. Por isso, a saída típica para o drama moderno foi constituir-se como um drama do caráter, por intermédio de uma afirmação do princípio da interioridade no sujeito em sua particularidade.

O exemplo maior desse tipo de drama é Shakespeare, cujos personagens não se interessam por uma potência ética objetiva, mas fazem valer suas paixões. Em *Macbeth* apresenta-se a ambição, em *Romeu e Julieta*, o amor. Já Goethe e Schiller distinguem-se no mundo artístico moderno por procurarem ampliar o sentido do drama do caráter instalando-o num contexto mais amplo de relações mundanas concretas. Ambos tentaram reconstituir a individualidade orientada para um compromisso com o mundo, tal como isso ocorria na tragédia antiga. O quadro geral, portanto, da poesia de Goethe, e também na de Schiller, é o de buscarem “reconstruir a autonomia individual” (título de um dos itens da primeira parte da *Estética* de Hegel): trata-se de afirmar a possibilidade de surgir em cena um indivíduo que não esteja apenas entregue cegamente às paixões ou à subjetividade, como os personagens de Shakespeare, e ao mesmo tempo tenha um compromisso com a ética, si-

tue-se numa posição de destaque como indivíduo no mundo e não seja apenas ofuscado pela esfera das estreitas relações burguesas. Entretanto, a idealização de um tal drama não deixa de oferecer grandes dificuldades, uma vez que é difícil encontrar situações legítimas em que se torne possível ressaltar a subjetividade moderna e ao mesmo tempo manter sua concretude e caráter sensível.

Goethe teria tentado inicialmente realizar, segundo Hegel, um drama moderno mais concreto no *Götz von Berlichingen*. Götz e Sickingen são heróis que se pautam por uma ordem de mundo em que é valorizada a personalidade individual, o sentido de coragem e justiça, ou seja, trata-se neste drama de enfatizar o fato de que o indivíduo ainda tem um papel no mundo. O problema é que Götz vive no mundo moderno e por isso seu intento fracassa, pois este mundo tende a ter leis e preceitos aos quais todos têm de se submeter. Desse modo, a acolhida por parte de Hegel do *Götz* é positiva e negativa ao mesmo tempo. Um ponto valorizado é a intuitibilidade presente nela, presente no ambiente familiar no qual se movem os personagens. Mas este ponto também é, por sua vez, sinal de estreiteza, pois o drama fica demasiadamente preso a um terreno prosaico e trivial, a situações forçadas de naturalidade, como nas cenas de matança, na fundição da calha para obter munição, etc. Este drama, por isso, é também inadequado para o teatro, pois não há nele nenhuma idealidade, nenhuma matéria que valha a pena ser levada ao palco. Nesta direção, também é criticado no *Götz* o recurso às idéias pedagógicas imperantes na época, provenientes do pedagogo Basedow, como, por exemplo, na cena em que o filho de Götz narra uma série de nomes geográficos e históricos, mas desconhece a natureza de seu pai diante de si.

Essas restrições ao *Götz* inscrevem-se no campo mais amplo da crítica de Hegel às obras de juventude de Goethe e Schiller, que ainda seriam muito cruas e rudes, além de primarem por exageros sentimentais, como é o caso também de *Os sofrimentos do jovem Werther* e de *Os bandidos*, obra de Schiller. Por terem tido a intenção de romper com as teorias tradicionais da arte, estas obras foram forçadas a criar situações artificiais para a resolução da relação entre o ser humano e a sociedade. No caso de *Os sofrimentos do*

jovem Werther, que sempre recebe menções desfavoráveis em Hegel, seu problema está em colocar, de modo errôneo, o sentimento acima de relações éticas efetivas, esquecendo que “o sentimento é a região nebulosa e indeterminada do espírito” (Hegel 13, Vol. 13, p. 53). Na seção sobre a Forma de arte romântica, em que trata do amor romântico, Hegel afirma que a idéia de que cada pessoa só pode amar uma única pessoa e, se não for esta única, ela será infeliz, e igualmente a idéia de que a amada é a mais bela do mundo, de que estas concepções são contraditórias em si mesmas, pois se todo o mundo pensa deste modo, em sua particularidade, logo a sua amada ou o seu amado não pode ser ao mesmo tempo o melhor ou a melhor, já que o outro também reivindica a mesma idéia para si. Portanto, colocar o tema do amor acima de qualquer relação mundana é simplesmente uma abstração individual (*id., ibid.*, Vol. 14, p. 188-9). Além disso, segundo a filosofia do direito de Hegel, o suicídio, cometido por Werther no fim do romance, também é um ato completamente não ético, pois supõe que o ser humano possa, de modo egoísta, dispor sozinho de sua existência, passando por cima das relações com os outros homens no mundo e fazendo valer apenas a sua subjetividade abstrata (nas *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, o ser humano não tem o direito sobre a sua vida, de dispor dela como se ela apenas pertencesse à sua subjetividade (*id., ibid.*, Vol. 7, p. 151, § 70). E para completar, a atitude de Werther ao longo do romance nada mais significa do que a apologia da bela alma (*schöne Seele*), que se isola em sua subjetividade e não assume um compromisso de ação com a vida⁽⁹⁾.

Já a obra épica *Hermann e Dorotéia* situa-se aos olhos de Hegel acima do *Götz* pelo fato de localizar a trama no círculo mais amplo dos interesses substanciais de uma época. Embora a trama desta obra desenrole-se numa cidadezinha campestre, num ambiente familiar e idílico, seu pano de fundo é a agitação da Revolução Francesa, além de estarem presentes outros interesses como a defesa da pátria e a solidariedade humana. Hermann mostra-se como o representante da família que acolhe Dorotéia, a qual se encontrava junto a um grupo de pessoas fugindo das conseqüências da guerra. Pode-se imaginar por que esta obra agradou a Hegel, pois o seu final expressa claramente uma posição reconciliadora de Goethe diante da Revolução

Francesa, posição compartilhada por Hegel. Por outro lado, a solicitude com a qual Hermann acolhe a estrangeira Dorotéia, os valores familiares que preza e a dignidade humana de Dorotéia, de, estando numa situação desesperadora, ainda assim se manter íntegra, já contemplam por si só uma resposta ao radicalismo da Revolução Francesa, uma resposta de uma Alemanha reformista. E no *Hermann e Dorotéia* se vê justamente Goethe tentando reservar um papel de ação para a autonomia humana diante dos interesses maiores de uma época. Temos nesta obra ao mesmo tempo garantida a individualidade humana, o estabelecimento do ser humano num ambiente familiar, em que o ser humano possui um papel no mundo, ou seja, o ser humano encontra-se reconciliado com seu meio ambiente, bem como, por outro lado, estes seres humanos estão sintonizados com os acontecimentos que agitam o mundo naquele momento, como é o caso de Dorotéia, que representa a “fuga” da revolução. As duas coisas estão contempladas: indivíduos que têm um papel em seu mundo e indivíduos que desempenham um papel diante dos interesses mais amplos que movem o mundo naquele momento (cf. a citação desta obra em Hegel 13, Vol. 13, p. 339-40).

Ao lado de *Hermann e Dorotéia*, pode-se ainda mencionar a epopéia animal ou fábula intitulada *Reineke Fuchs*, que Hegel cita em pelo menos dois momentos dos *Cursos de estética* (*id.*, *ibid.*, p. 245 e 500): uma vez é ressaltada nesta obra a conservação da individualidade autônoma, no fato de os indivíduos agentes, que são os seres do reino animal, apresentarem uma organização em que há um rei, o leão, portanto, o chefe, e mesmo assim cada indivíduo desse reino ainda constitui uma individualidade que não está submetida ao rei e pode seguir suas inclinações pessoais (note-se que *Reineke Fuchs* inspira-se na organização feudal da Idade Média, na qual há o rei e os cavaleiros do rei autônomos)⁽¹⁰⁾. Noutra vez, assumindo o caráter de fábula desta composição, Hegel nela aprecia a sátira que Goethe faz da Revolução Francesa: da mesma forma que neste evento histórico o mundo estava em completo caos e desordem, também no mundo animal todos procuram enganar a todos e tirar proveito para si, e o exemplo maior disso é justamente o astuto Reineke, o raposo, que acaba se tornando o rei dos animais por causa de sua ardileza.

Mas o drama de Goethe mais amplamente referido por Hegel é a *Ifigênia em Táurida*, e justamente porque cumpre a tarefa que cabe ao drama moderno. Esta obra seria admirável sob vários aspectos: pelo fato de Goethe ter evitado o *deus ex machina* que se encontra em Eurípedes, na peça deste que o inspirou. Eurípedes faz intervir um deus em cena para perseguir Orestes; Goethe, pelo contrário, aposta no poder de convencimento subjetivo de Ifigênia, investe na grandeza de ânimo dela para que esta faça com que Toas volte atrás em sua decisão de punir Orestes. Ifigênia torna-se a própria deusa que Orestes deve trazer para a Grécia, a fim de que cesse a desgraça na casa de Agamenão. Enfim, neste drama vemos mais uma vez Goethe procedendo segundo as possibilidades do drama moderno, e estando em conformidade com os traços centrais do drama antigo, que consiste na ênfase do subjetivo e objetivo ao mesmo tempo, bem como ao ressaltar o princípio moderno da subjetividade, do qual nenhum poeta moderno pode furtar-se.

Seja como for, o drama moderno encontra, na visão de Hegel, sua realização principal não em Goethe, mas na obra poética de Shakespeare, no drama do caráter, e, por mais que Goethe e Schiller tenham procurado situações dramáticas nas quais a individualidade ainda tivesse algum espaço, esta individualidade, em determinado momento terá que ceder ao curso do mundo, como no caso de *Wallenstein*, de Schiller, de cujo drama Hegel disse em 1801, numa resenha: “Não se pode sair do teatro com o peito aliviado” (Hegel 13, Vol. 2, p. 620). O drama moderno permanece, pois, problemático, apesar das tentativas de reconstrução da individualidade e da autonomia. E, assim, também a recepção hegeliana de Goethe não é totalmente favorável.

4. Goethe como poeta lírico

Um âmbito no qual encontramos talvez um dos melhores pontos de apoio para a abordagem da relação entre Hegel e Goethe é o campo da poesia lírica (Jöns 20; Schüssler 28, p. 113; Hegel 13, Vol. 15, p. 442). E isso porque este gênero encontrou, segundo Hegel, sua melhor realização no mundo moderno romântico e justamente na forma lírica denominada *Lied*,

na qual Goethe e Schiller foram os maiores mestres. Embora Hegel considere que o *Das Lied von der Glocke* de Schiller contém um *páthos* mais elevado que os *Lieder* de Goethe, pois Goethe ficaria por vezes muito preso a aspectos exteriores sensíveis, ao passo que Schiller sabe se elevar ao nível do ideal, é na poesia de Goethe que inversamente se espelha todo o processo de consolidação do conceito da poesia lírica. Nos *Lieder* de Goethe, desde os da juventude até os da maturidade, podemos ler uma espécie de história das possibilidades da poesia lírica, uma vez que a lírica consiste em dar expressão primeiramente ao sentimento subjetivo (*Empfindung*, não ao *Gefühl*) e a seguir se desenvolve em direção a uma espécie de dimensão intimista intersubjetiva. Seu tema se define pela dimensão subjetiva, a interioridade, e a dificuldade colocada é justamente saber qual é precisamente a amplitude e a natureza desta dimensão subjetiva da lírica e como o poeta deve operar com ela.

A posição da subjetividade lírica no horizonte dos gêneros define-se por uma posição intermediária, situada entre a épica e o drama: a lírica nasce da épica, mas ainda não se desenvolve para o drama. Nela ocorre uma primeira emancipação do domínio subjetivo, o cantor épico se autonomiza, deixa de apenas cantar o exterior, tornando-se cantor lírico, embora este domínio subjetivo ainda não venha para fora como ação dramática. A lírica surge para os povos como a expressão do desenvolvimento privado interior, no horizonte de uma consolidação das relações civis ou burguesas, ou seja, é a exploração da *Empfindung*, do sentimento, que na *Enciclopédia das ciências filosóficas* situa-se entre a intuição e a representação. A dimensão subjetiva da lírica nasce essencialmente nesta nova atitude do ser humano, que se volta para o seu interior desde o âmbito de uma situação, por assim dizer, épica. A lírica grega originou-se, segundo Hegel, da épica, o cantor lírico é nela o cantor (*Sänger*) épico que se autonomizou, que se singularizou e “domesticou” o mundo exterior. Em termos comparativos, podemos dizer que na lírica o poeta dá expressão à efusão (*Erguß*), na épica à narração (*Erzählung*) e no drama à ação (*Handlung*). Mas a tarefa do poeta lírico não é libertar a consciência dos sentimentos, ou permanecer preso à linguagem dos sentimentos, mas mostrar como *neles* se atinge um estágio da liber-

dade subjetiva, em que se dá *expressão* aos sentimentos e se alcança uma objetividade (Hegel 13, Vol. 15, p. 417).

A poesia de Goethe e o procedimento de Goethe ao longo de sua vida fornecem, aos olhos de Hegel, o exemplo mais acabado do que seria a tarefa do poeta lírico, e pode-se dizer que a maior parte das referências de Hegel a Goethe tem em vista justamente ressaltar este procedimento goethiano que define a tarefa do poeta no campo romântico das relações burguesas já estabelecidas. No poema *Saudação das flores*, de 1810, no *Rei dos elfos*⁽¹¹⁾, de 1782, e no *Lamento do pastor*, de fevereiro de 1802, Hegel reconhece este traço da poesia de Goethe, basicamente a partir da distância que Goethe soube tomar diante do *Volkslied* (canto popular), o qual constitui, como se sabe, fonte de inspiração de inúmeros *Lieder* de Goethe (*id.*, *ibid.*, Vol. 13, p. 375). A peculiaridade de Goethe reside em não permanecer preso meramente ao chão trivial e fechado em si mesmo dos *Volkslieder*, mas reconhecer e ressaltar na situação prosaica e exterior uma subjetividade dominante⁽¹²⁾. Nos poemas de Goethe acena-se para a interioridade de modo mais concentrado, por exemplo, no ato de colher um ramalhete e seu símbolo de saudação para a amada em *Saudação das flores*:

“Der Straub, den ich gepflücket,/Grübe dich vieltausendmal!/Ich habe mich oft gebücket,/Ach, wohl eintausendmal,/Und ihn ans Herz gedrückt/Wie hunderttausendmal! –”⁽¹³⁾.

Mas mesmo assim este poema não alcançaria ainda aquela expressão clara do domínio do sentimento requerida pelo autêntico *Lied*, sentimento que não deve ficar embotado como nos *Volkslieder*, mas aflorar em poucos traços exteriores, perpassar o exterior ressoando levemente. O que se destaca nos cantos de juventude de Goethe seria uma conjugação entre interioridade e espontaneidade (*id.*, *ibid.*, Vol. 13, p. 368), em cantos como *Mailed*, *Wilkommen und Abschied*, *Heidenröslein*, etc. Goethe opera nestas obras, por um lado, não mais no domínio objetivamente mal delimitado dos *Volkslieder*, ou seja, seria lírico precisamente no movimento de interiorização a partir de uma situação quase épica, por outro lado, esta interioridade que

aflores em traços exteriores ainda não é aquela desejada para o autêntico *Lied*, embora apresente aspectos que apontem para isso, justamente na leveza da condução poética. As baladas de Goethe podem ser lidas também nesta direção, pois a balada é este gênero que expressa, por um lado, uma totalidade de um evento em si mesmo fechado, em que, por outro lado, alcançam projeção os momentos mais importantes e significativos. Isso ocorre na balada *Canção de Maomé (Mahomets-Gesang)*, referida por Hegel junto à Forma de arte simbólica, ao analisar a forma de arte comparativa denominada “imagem” (*Bild*) (citado por Hegel em Hegel 14, p. 524). Esta balada é de 1772-3 e trata da imagem de um rio que, em sua rápida e poderosa expansão, significa a rápida expansão e divulgação da doutrina de Maomé. E Goethe neste poema não se refere em nenhum momento à doutrina de Maomé, apenas à imagem do rio. Assim, permanece nas baladas ao mesmo tempo com uma intuitibilidade clara e uma alma interior, que perpassa o todo de modo lírico. É o que Hegel diz também da balada *O rei de Tule (Der König in Thule)*:

“Desta espécie é, por exemplo, o *Rei de Tule*⁽¹⁴⁾, que pertence às coisas mais belas que Goethe compôs; o rei não revela por nada o seu amor, a não ser por seu cálice, o qual este velho resguardava de sua amada. Ao morrer, o velho bebedor se encontra no grande salão real, em torno dele estão os cavaleiros; seu reino, seus tesouros ele oferece a seus herdeiros, mas o cálice ele joga no rio, ninguém deve possuí-lo. *‘Er sah ihn stürzen, trinken/Und sinken tief ins Meer, /Die Augen täten ihm sinken, /Trank nie einen Tropfen mehr’*⁽¹⁵⁾. Mas um tal ânimo profundo, silencioso, que mantém a energia do espírito fechada tal como a fâsca no seixo, que não se configurou, não desenvolveu sua existência e sua reflexão sobre ela, também não se libertou, pois, por meio desta formação. Ele permanece exposto à mais cruel contradição, quando a dissonância do infortúnio ressoa em sua vida, por não ter nenhuma habilidade, nenhuma ponte para mediar seu coração e a efetividade, e igualmente repelir de si as relações exteriores, ser contido contra elas e conter-se a si”⁽¹⁶⁾.

O processo da poesia lírica de Goethe, que parte do solo do *Volklied* e se autonomiza, pode ser acompanhado de modo exemplar a partir do caso do poema *Schäfers Klagelied*⁽¹⁷⁾, que Hegel copiou para citar em seus cursos de estética, e que também acompanhou em sua gênese de constituição, pois Hegel estava junto com Goethe no ano de 1801, quando ambos ouviram um recital de *Volklieder* em Jena. Goethe escreve um poema a partir do canto ouvido no recital, do qual Hegel fez uma cópia. Nesta cópia do poema de Goethe, Hegel ressalta justamente aqueles pontos que, segundo a sua concepção, dão uma expressão mais clara à dimensão subjetiva, aos temas centrais como a dor e a nostalgia. Mediante o exame deste processo de comentário do próprio poema, e das sugestões de alteração feitas por Hegel, pode-se perceber como Hegel compreende o gênero lírico e a poesia de Goethe, em seu processo de constituição⁽¹⁸⁾.

Esse aspecto de uma poesia que depende de uma postura do sujeito que dá expressão à dimensão subjetiva – a qual provém por assim dizer de uma vivência própria do poeta ou, em todos os casos, implica uma demora junto a um objeto que servirá de ocasião para a expressão lírica, de modo que é o caráter do próprio poeta que desempenha um papel fundamental – esta característica é a mais acentuada por Hegel quando se refere a Goethe em sua estética. Hegel, por exemplo, diz que Goethe não ficava preso ao sentimento em seus *Lieder*, mas tornava o sentimento como que objetivo, dava uma expressão para este sentimento, o que remete à idéia de que a poesia lírica é uma espécie de processo de autocatarse. Podemos ver essa autocatarse na referência de Hegel ao *Reineke Fuchs*, que, na Forma de arte simbólica, é considerado sob a ótica do subgênero fábula, bem como no *Empañada de gato (Katzenpastete)*, apresentado como exemplo de parábola. Nestas duas obras, Goethe teria procurado tornar objetivo o elemento fastidioso da vida tanto em relação à Revolução Francesa quanto em relação à teoria física de Newton, o adversário da doutrina das cores de Goethe. Newton seria semelhante a um cozinheiro inexperiente ao considerar a natureza apenas por conceitos, e não valorizar a intuição viva. Ocorre a este cozinheiro, quando precisa ele mesmo ir caçar o seu prato, que ele serve gato por lebre, ou seja, não conhece a verdadeira natureza. A postura de Goethe seria

neste caso a de tornar objetivo algo que acompanhava ou atormentava o seu ânimo:

“Estas parábolas de Goethe, assim como o que ele poetizou na espécie da fábula, têm com freqüência um tom divertido, por meio de que ele lança para fora da alma o fastidioso da vida” (Hegel 13, Vol. 13, p. 503).

Hegel também diz que a maior parte das poesias de Goethe era de ocasião, ou seja, expressa como Goethe soube sempre ao longo de sua vida tomar algum objeto que o acompanhava e transformá-lo em poesia (*id., ibid.*, Vol. 15, p. 425). Interessante é notar que Hegel, neste ponto, concorda com o que o próprio Goethe diz em *Dichtung und Wahrheit* de sua produção poética, ou seja, o fato de ter sempre vivenciado ou maturado internamente determinado tema poético que veio então a se cristalizar em obra. A essa idéia da poesia de Goethe associa-se uma outra, muito próxima do âmbito lírico, a saber, o fato de Hegel tomar Goethe muito mais enquanto figura poética do que propriamente por suas obras. Hegel em vários momentos se refere a Goethe no sentido de seu modo de produção, independentemente do objeto ao qual ele se dedicava. Na Forma de arte simbólica (*id., ibid.*, Vol. 13, p. 477), em que Hegel se refere ao *Divan oriental-ocidental* e a vários outros poemas de Goethe, como *O Deus e a Bajadera (Der Gott und die Bajadere)*, o já citado *Empanada de gato, O ladrador (Klätfler)*, *O caçador de tesouros (Schatzgräber)*, os *Ditos (Sinnsprüche)*, etc., sempre é ressaltada essa capacidade da configuração imediata de Goethe, e que se espelha ao mesmo tempo numa sintonia com o objeto poetizado, no sentido de que o poeta faz confluir conteúdo e forma não apenas externamente, mas articulados de modo imanente.

Por fim, o ciclo da poesia lírica em Goethe alcança na leitura hegeliana um ápice no *Divan oriental-ocidental*, obra que pode ser considerada ainda como lírica, mas que ultrapassa em muito os *Lieder* da juventude de Goethe e os do começo do século XIX. No *Divan*, a lírica torna-se uma dimensão subjetiva por assim dizer histórica, pois nele se encontram o Oci-

dente e o Oriente reunidos, uma vez que Goethe baseou-se, nestes cantos que compõem o *Divan*, no poeta persa Firdusi. Hegel cita em dois momentos centrais esta obra de Goethe, um deles no fim da Forma de arte romântica, justamente em contraste com o *Lied* “Boas-vindas e adeus” (*Wilkommen und Abschied*). O *Divan* apresenta uma dimensão mais ampla da poesia lírica, em relação aos *Lieder* de Goethe do começo do século XIX e os da juventude, pois aqui a subjetividade torna-se quase como uma intersubjetividade, um princípio formal artístico que permite acolher um conteúdo simbólico, como é o caso do mundo oriental persa, embora a forma seja moderna, romântica. Goethe, precisamente no término da Forma de arte romântica, dá um exemplo do princípio moderno da arte, que Hegel chama de “formação formal” (*formelle Bildung*)⁽¹⁹⁾.

5. A importância de Goethe para os Cursos de estética

Se após essa passagem pelos principais momentos da leitura hegeliana da obra poética de Goethe nos perguntarmos em que medida ela apresenta uma contribuição para a compreensão da relação entre ambos, então podemos responder que, pelo menos para a obra estética de Hegel, a poesia de Goethe tem uma importância central, já que há uma ampla recepção de sua produção poética. No horizonte da poesia, que foi o domínio aqui ressaltado, mas que não é o único ponto de contato estético entre ambos⁽²⁰⁾, vemos que a recepção da obra de Goethe implica ao mesmo tempo a definição das principais determinações da poesia, principalmente os contornos do gênero lírico, bem como influi na discussão dos problemas que envolvem a efetivação da arte no mundo moderno.

Com isso, o que se pretendeu mostrar, entre outras coisas, por meio desta relação entre Hegel e Goethe, é que a estética de Hegel, ao contrário de ser um receituário abstrato sobre a arte, se revela como um discurso que tenta conciliar o domínio da realidade com o do conceito e isso em contato com a realidade viva da poesia de sua época. A abordagem da estética de Hegel a partir de um acompanhamento de sua leitura da personalidade poé-

tica mais marcante de sua época permite, assim, ler este discurso a partir de um ângulo menos abstruso e ressaltar como este edifício sistemático na verdade se orienta pelo fenômeno concreto da arte, dando-lhe, entretanto, uma orientação lógica e uma definição no horizonte da vida espiritual.

No que se refere, por sua vez, à relação entre Hegel e Goethe enquanto tal, assunto já muito debatido desde o século XIX, o modo pelo qual se abordou aqui um ponto de contato sem dúvida restrito talvez possa contribuir para mostrar que há uma série de mediações e aspectos particulares que iluminam mutuamente suas obras – pelo menos isso é visível na influência de Goethe sobre a estética de Hegel. O que aproxima e afasta ambos tem de ser visto, neste sentido, menos na chave de uma rivalidade, ou ser resolvido com base em uma posição geral e definitiva de comparação, mas exige abordagens diferenciadas e que atentem para os diversos casos particulares. A questão não se resolve a partir de um ângulo único de comparação, e sim vale notar como a relação de ambos é decisiva para o desenvolvimento e a verdade interna da obra tanto de um quanto de outro. Principalmente para Hegel interessa avaliar a magnitude do fenômeno poético de Goethe e seu limite no mundo moderno, desfavorável à arte. Igualmente pode-se dizer que Hegel em vários momentos de seu sistema estético incorpora reflexões de Goethe sobre a arte. Com isso, a recepção hegeliana de Goethe nos mostra mais uma vez que sua estética apresenta dois pontos de sustentação básicos que devem orientar a leitura: de um lado está o sistema de pensamento, do outro lado o mundo artístico e estético, que neste caso é determinado principalmente pelas reflexões e produções poéticas realizadas em uma certa época, a chamada estética da época de Goethe (*Goethezeit*), que se estende de meados do século XVIII até o início do XIX.

Abstract: This article focuses on Hegel's *Lectures on Aesthetics* interpretation of Goethe's poetry. It is intended here to tell a way of approaching the philosopher-poet relation from some other studies on it, which are mostly based on quite a direct comparison, concerned primarily on the theoretical differences and similitudes between the two authors. It is meant that this kind of operation blurs the real scope of their works, which are best characterizable as mutually illuminating and mediating, in such a way that they become inaccessible by means of a definite and single sketch of interpretation.

Key-words: Hegel – Goethe – idealist aesthetics – poetry

Notas

(1) *Esse motivo do desnível entre o ponto de vista da filosofia e o da arte é consolidado no pensamento de Hegel da época de Jena, justamente quando reconhece que no mundo moderno cristão o pensamento sobrepujou a bela arte. Cf. para tanto o aforismo do Wastebook: "A completude ... está em não reunir o filosofar com o poetizar" (Hegel 13, Vol. 2, p. 559). Esta constatação também está no cerne de sua crítica ao romantismo e do projeto de realizar na Fenomenologia do espírito uma "exposição do saber que aparece" a partir do conceito (Begriff). Leia-se a seguinte passagem do fim do "Prefácio" desta obra: "A genialidade, assim como grassa agora na filosofia, grassou igualmente outrora, como é sabido, na poesia. No entanto, quando a produção de tal genialidade tinha um sentido, em lugar de poesia dava à luz uma prosa trivial, e quando saía dos limites dessa prosa engendrava discursos descabelados. Assim, agora um filosofar natural, que se julga excelente demais para usar do conceito e, em razão da falta do conceito, se considera um pensar intuitivo e poético, lança no mercado combinações*

arbitrárias de um poder de imaginação que é tão-somente desorganizado por meio dos pensamentos. Trata-se de imagens que não são nem carne nem peixe, nem poesia nem filosofia” (Hegel 12, p. 37).

(2) *Esta relação é explicitada por Hegel no fim da Forma de arte romântica, portanto, como algo que vale de modo essencial para o artista moderno: “Pois o artista em sua produção é ao mesmo tempo um ser natural, sua habilidade é um talento natural, seu atuar não é a atividade pura do conceito, que se coloca completamente contra sua matéria e se une com ela em pensamentos livres, no puro pensar, e sim seu atuar, ainda não liberado do lado natural, está unido imediatamente ao objeto, crendo nele e com ele idêntico, segundo o mais próprio si mesmo [Selbst]. Então a subjetividade reside inteiramente no objeto, a obra de arte é produzida igualmente de modo completo a partir da interioridade indivisa e da força do gênio, a produção é firme, não vacilante, e a intensidade plena tem nela consistência. Esta é a relação fundamental para o fato de que a arte existe segundo o seu caráter total [Ganzheit]” (idem 13, Vol. 14, p. 233).*

(3) *No “Prefácio” às Linhas fundamentais da filosofia do direito, Hegel diz: “Cada indivíduo é um filho de sua época; assim a filosofia é também a apreensão de sua época em pensamentos” (id., ibid., Vol. 7, p. 26). Esta separação necessária que deve haver entre filosofia e poesia não exclui, porém, que um poeta também possa ser filósofo ou pensador, se bem que isso será raro; ele apenas não pode ser as duas coisas ao mesmo tempo. No caso de Goethe, Hegel até mesmo o considera um grande conhecedor de arte (id., ibid., Vol. 13, p. 38) e se apóia inteiramente sobre princípios da doutrina das cores de Goethe em seu capítulo sobre a pintura. Mas então se trata do Goethe crítico de arte, e não do poeta.*

(4) *“Solange er auf der Erde lebt./Solange sei dirs nicht verboten:/Es irrt der Mensch, solange er strebt” (Goethe 9, p. 39).*

(5) *Certamente Hegel, ao se referir ao Fausto, tem em mente não apenas a obra de Goethe, mas o mito moderno do Fausto, que ele situa ocupando um lugar bem determinado no mundo moderno, surgindo no momento posterior à forma, em que há uma separação radical entre o interior e o temporal, entre o divino e o temporal. Fausto vende sua alma ao demônio, ou seja, re-*

nuncia ao divino, em troca do prazer temporal (Hegel 14, p. 352). Desse modo, o mito do Fausto significa na Filosofia da história o primeiro estágio do mundo moderno alcançado pelo princípio da subjetividade, mas que ainda não realizou a mediação com o mundo, com o temporal, tal como isso será feito pelo luteranismo.

(6) Citado segundo a tradução de Jenny Klabin Segall com algumas modificações, feitas a partir do original e que se encontram em *itálico* (Goethe 8, p. 88).

(7) Aqui é preciso fazer um reparo ao estudo, de resto bastante instrutivo, de Walter Dietrich Jöns, que já no título se revela comprometedor (Jöns 20).

(8) Na estética vale, portanto, também a perspectiva do *para-nós* (Für-uns), do “puro observar” (reines Zusehen) (Introdução à Fenomenologia do espírito), como tarefa que cabe ao filósofo que considera a arte.

(9) Na verdade, pode-se dizer que as restrições de Hegel recaem sobre o próprio gênero do romance, e que por isso também aponta problemas no romance de Goethe intitulado Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Da personagem Mignon afirma: “O caráter de Mignon é pura e simplesmente poético. O que a torna interessante é seu passado, a dureza do destino exterior e interior, o antagonismo da paixão italiana, em si mesma impetuosamente excitada, em um ânimo que nisso não se torna claro, a quem falta toda finalidade e resolução e que, sendo em si mesmo um mistério, não se sabe ajudar misteriosa e intencionalmente; este exteriorizar-se [Sichäußern] inteiramente quebrado, voltado em si mesmo, que apenas deixa notar o que lhe sucede em irrupções singulares, desconectadas, é o aspecto terrível do interesse que devemos ter nele” (Hegel 13, Vol. 15, p. 92).

(10) Reineke Fuchs também pode ser tomada como um exemplo do Reino animal do espírito, item da Fenomenologia do espírito dedicado ao destino da individualidade no mundo moderno (cf. para tanto a passagem dos Cursos de estética que aponta para esse ponto, Hegel 13, Vol. 13, p. 500-1).

(11) Erlkönig é uma balada que se refere a um pai que cavalga com seu filho, o qual, por sua vez, vê a assombração do rei dos elfos. O pai não acredita no filho, e busca consolá-lo dizendo que são apenas imagens da natu-

reza que o filho está confundindo. O rei dos elfos ameaça raptar o menino, e o desenlace consiste justamente na morte do menino, o pai assustado pon-do-se em fuga.

(12) *Note-se que as duas referências básicas de Hegel, em se tratando de Volkslieder são o Des Knaben Wunderhorn (coletânea organizada por Brentano e admirada por Goethe, embora sempre criticada por Hegel) e o Nibelungenlied. Estes dois exemplos de canto popular ou canção popular são sempre considerados por Hegel como obras de arte incompletas.*

(13) *“O ramallete por mim colhido,/Saúda você milhares de vezes!/Algumas vezes me inclinei,/Ah, mil vezes,/E o apertei ao coração/Cem mil vezes! –” Blumengruß é um poema breve de 1810, publicado em 1815. O poema é citado todo ele, pois apenas contém uma estrofe (cf. Gedichte I, p. 58, ed. Zürich. O poema Mailied também se insere neste contexto).*

(14) *Breve balada, cantada por Margarete no Fausto, primeira parte. Este canto foi escrito pela primeira vez em 1774, publicado em 1800, com a primeira versão e uma modificada.*

(15) *“Ele viu [o cálice] cair, se encher/Se afundar no fundo do mar,/Seus olhos pareciam se afundar,/Nunca mais bebeu uma só gota.” A passagem constitui a última estrofe do poema em sua segunda versão.*

(16) *A passagem citada por Hegel em Hegel 13, Vol. 14, p. 207, constitui a última estrofe do poema em sua segunda versão. Esta citação se situa na Forma de arte romântica, na análise do “Caráter enquanto totalidade interior, mas não desenvolvida”, ou seja, temos aqui, à semelhança dos personagens de Shakespeare, o caráter de um rei que se mantém fechado em si mesmo e não consegue sair de si para a ação (no fundo o problema também é comum ao Volkslied).*

(17) *O lamento do pastor que desce o vale sem o seu rebanho e depara com a casa vazia, onde outrora morava a amada. Ela não está mais lá, o que provoca o lamento do pastor, que colhe flores no campo para ninguém, etc.*

(18) *Remeto aqui ao texto de Helmut Schneider que reproduz o manuscrito da cópia feita por Hegel (Schneider 26).*

(19) *Este ponto do Divan e da leitura de Hegel foi explorado por A. Gethmann-Siefert e B. Stemrich-Köhler no texto conjunto de ambas (Gethmann-Siefert & Stemrich-Köhler 7).*

(20) *O tema da pintura, na acomodação histórica que Hegel opera da doutrina das cores de Goethe no exemplo da pintura holandesa, seria um outro tema central para debater a relação entre ambos. Do mesmo modo, Hegel opera largamente com o conceito de característico no capítulo que dedica à pintura, conceito este que remonta a Goethe, Meyer e Hirt (cf. sobre isso a "Introdução" aos Cursos de estética, Hegel 13, Vol. 13, p. 33-7).*

Referências Bibliográficas

1. BERTHELOT, R. "Goethe et Hegel". In: *Revue de Métaphysique et de Morale* 38, 1931.
2. BLOCH, E. "Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes". In: *Hegel-Studien*, 1, 1961.
3. BUBNER, R. *Hegel und Goethe*. Heidelberg, Winter, 1978.
4. CASSIRER, E. *Idee und Gestalt*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
5. DILTHEY, W. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig, Teubner, 1907, 2ª ed.
6. FISCHER, J. "Die Hegelsche Logik und der Goethesche Faust, eine vergleichende Studie". In: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 14, 1909.
7. GETHMANN-SIEFERT, A. & STEMRICH-KÖHLER, B. "Faust und West-Östlichen Divan". In: *Hegel-Studien*, 1983.

8. GOETHE. *Fausto*. Trad. de J.K. Segall. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Vila Rica, 1991, 3ª ed.
9. _____. *Faust, der Tragödie erster und zweiter Teil*. Munique, Swan, 1994.
10. GÖSCHEL, K. *Hegel und seine Zeit. Mit Rücksicht auf Göthe*. Berlin, Dunker und Humblot, 1832.
11. HAYM, R. *Hegel und seine Zeit*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962 (reedição da ed. original de 1857).
12. HEGEL, G.W.F. *A fenomenologia do espírito* (Prefácio, Introdução, Cap. I e Cap. II). Trad. De H.C. de L. Vaz. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
13. _____. *Werke* (em 20 vols.). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
14. _____. *Filosofia da história*. Trad. de M. Rodrigues e H. Harden. Brasília, Editora da UnB, 1995.
15. _____. *Vorlesung über Ästhetik*. Ed. de H. Schneider, "Hegelianas 3". Frankfurt am Main, Lang, 1995.
16. _____. *Vorlesung über die Philosophie der Kunst* (1823). Reconst. de H.G. Hotho, ed. de A. Gethmann-Siefert (Col. Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte). Hamburgo, Meiner, 1998.
17. _____. *Cursos de estética I*. Trad. de M.A. Werle, rev. téc. de M. Seligmann-Silva, cons. de V. Knoll e O. Tolle. São Paulo, Edusp, 1999.
18. _____. *Cursos de estética II*. Trad. de M.A. Werle e O. Tolle, cons. de V. Knoll. São Paulo, Edusp, 2000.
19. _____. *Cursos de estética III*. Trad. de M.A. Werle e O. Tolle, cons. de V. Knoll. São Paulo, Edusp, 2002 (no prelo).
20. JÖNS, W.D. "Dichtungen Goethes im Urteil von Hegels *Ästhetik*". In: *Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag* (suplementos de *Euphorion* 18). Ed. de Mähl, H.J. & Mannack, E. Heidelberg, Winter, 1981.

21. *Kunsterfahrung und Kulturpolitik in Berlin Hegels*. In: *Hegel-Studien*, Supplemento 22, 1983.
22. LITT, T. "Goethe und Hegel". In: *Studium Generale* 2, 1949.
23. LÖWITH, K. *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*. Hamburgo, Meiner, 1978, 7ª ed. (1ª ed., 1941).
24. MAYER, H. *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*. Pfullingen, Neske, 1959.
25. REIMAN, P. "Die Überwindung der idealistischen Ästhetik Hegels durch Goethe". In: *ZdL (Zeitschrift der deutschen Literatur)*, 1960, p. 1040-54.
26. SCHNEIDER, H. "Hegels Abschrift von Goethes Gedicht 'Schäfers Klagelied'". In: *Hegel-Studien* 13, 1978.
27. SCHULTZ, W. "Die Bedeutung des Tragischen für das Verstehen der Geschichte bei Hegel und Goethe". In: *AKG (Archiv für Kulturgeschichte)* 38, 1956, p. 92-115.
28. SCHÜSSLER, I. *Hegels Kritik an der deutschen Literatur seiner Zeit*. Freiburg im Breisgau, 1963 (Dissertação de doutorado).
29. STEMMRICH-KÖHLER, B. "Die Rezeption von Goethes West-Östlichem Divan im Umkreis Hegels". In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik in Berlin Hegels*. In: *Hegel-Studien*, Supplemento 22, 1983.
30. _____. *Zur Funktion der orientalischen Poesie bei Goethe, Herder, Hegel*. Frankfurt am Main, Lang, 1992.
31. SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen. Vol. 2, ed. de S. Metz & H.-H. Hildebrandt. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
32. _____. "Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik". In: Szondi, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie II*.
33. *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Ed. de A. Gethmann-Siefert & O. Pöggeler. In: *Hegel-Studien*, Supplemento 27, 1985.