

# HEGEL E O "FIM DA ARTE"

## PINTURA E CINEMA MODERNOS

Marcos Gabriel Faria<sup>1</sup>

**RESUMO:** o artigo busca discutir os conceitos de arte e fim da arte para o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, relacionando-os às práticas artísticas ditas modernas na pintura e, posteriormente, no cinema. Discutindo a filosofia hegeliana à luz de diversos outros teóricos, o texto faz um breve apanhado de diversas correntes artísticas e de que forma elas se relacionam com o mundo e o pensamento de suas respectivas épocas: "arte pela arte", intervenção direta no mundo e a problemática e prejudicial oposição "arte erudita" versus "arte comercial". A partir daí, surge o convite para pensarmos quais as possibilidades para o futuro da prática artística.

---

<sup>1</sup>> Sobre o autor: Marcos Gabriel Faria é graduando de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, sua principal área de interesse sendo estética. Além disso, é produtor de conteúdo audiovisual. E-mail: mgfc25@gmail.com

## HEGEL

Para pensarmos a arte a partir de Hegel, e, por conseguinte, seu fim, devemos ter em mente que, para ele, o que caracteriza a modernidade é a separação da vida humana em diferentes esferas, e que cabe à filosofia pensar justamente essa cisão. Assim, é seu papel entender como a razão alcança o absoluto quando sai dessas diferentes esferas. (WERLE, 2011, p.21) A totalidade ou absoluto representa a “esfera da vida humana que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos”.(WERLE, 2011, p.29)

A arte enquanto expressão do espírito absoluto está destinada a ser superada pela religião e pela filosofia, respectivamente. Isso porque a arte é dependente do material e do sensível, enquanto as outras duas são mais puramente espirituais. (DUARTE, 2006, p. 382) Werle coloca a questão nos seguintes termos:

Todas as formas artísticas são obrigadas a recorrer a um suporte sensível, seja ele imagético (arquitetura, escultura e pintura), sonoro (música) ou representativo-linguístico (poesia). Já a religião opera exclusivamente no domínio da representação, pois a fé se realiza na esfera da interioridade e na intimidade do culto religioso. E, por último, surge a filosofia como o campo do pensamento puro, que possui tanto um elemento de exterioridade quanto de interioridade. A filosofia pertence a um tempo ou época (para si), mas traduz essa época em categorias lógicas (para si), sendo, portanto, a síntese da religião e da arte, da interioridade e da exterioridade.  
(WERLE, 2011, p. 29-30).

O próprio Hegel diz que *“por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos.”* (HEGEL, 2011, p. 118) O fim da arte não

representa necessariamente a “morte” da arte, nem que a arte deixará de ter seu caráter poético. Trata-se mais de uma questão conceitual. O conceito de arte em Hegel, em que esta aparece intrínseca ao modo de ser de uma sociedade, uma arte totalizante e que procura espelhar um povo, pressupõe sua própria superação dentro do horizonte de transformações numa sociedade moderna cindida e diante do curso natural da história. (Nesse sentido, Marx apontaria, posteriormente, para a impossibilidade de uma arte como a grega em um contexto moderno de extrema racionalização do mundo e constantes avanços tecnológicos, que minam por completo qualquer função social e o caráter elucidativo que uma mitologia poderia ter. (DUARTE, 2006, p. 384)) Já está nessa noção de arte em Hegel a cisão entre arte e público (Werle diz, em relação ao surgimento dos museus: “[...] são inúmeras as páginas de Hegel que alertam para um empobrecimento e estreitamento de uma apreensão e prática meramente ‘eruditas’ da arte” (WERLE, 2011, p. 45); este, por sua vez, é cindido entre os “entendidos” e os “não entendidos”. Retornaremos em breve a essa questão.

A arte moderna é caracterizada pela sua autonomia. Na verdade, uma certa autonomia da obra se fazia presente desde muito antes se levarmos em conta que, seja na idade Antiga, seja na Moderna, a arte nunca emergiu diretamente da vida objetiva dos homens (WERLE, 2011, p. 58). De fato, Werle (2011, p.57) diz que *“o ‘conteúdo’ da arte não pode ser outro senão a objetividade e a subjetividade humanas, mas tratadas por sua essência e universalidade, tanto no processo de memorização cultural quanto de interiorização [...]”*. Portanto, o que está em jogo aqui é o fato de que a arte deixa de possuir o sentido de “obra”, não de

um ponto de vista material, mas sob a ótica de uma expressão histórica e de coletividade; deixa de ser uma arte de referencial de sentido elevado, como coloca Werle (2011, p.10). Nesse caminho em direção às suas próprias profundezas, podemos falar, já em um momento contemporâneo, de uma arte “pós-histórica”, como coloca Danto (1997, p. 2), ou seja, uma arte que ultrapassou a história, que se encerra em si mesma, que não responde a nenhum movimento artístico anterior mas sim a uma apropriação de estilos que se encerra a cada obra na arte contemporânea. Cabe ao filósofo, então, elucidar essas relações estéticas enquanto o artista usufrui de toda sua liberdade. Duarte, ao comentar Danto, diz sobre a arte moderna que, para o filósofo, ela é um momento de “consciência artística de que a reflexão é mais importante que a representação mimética”. (DUARTE, 2006, p. 407).

## A PINTURA MODERNA

Como se desenvolveu essa autonomia da arte prevista em Hegel e como o aspecto totalizante da arte hegeliana pode ser encontrado na arte moderna – por mais que a partir de uma perspectiva de parcialidade e subjetividade? A arte que busca mostrar qual pode ser a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno e definir qual o sentido de uma existência humana pautada pela sucessão de sensações e pela contingência é

intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criado ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores. [...] Não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos ou morais, a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea. (ARGAN, 1987, p. 50).

Essa fala ecoa o conceito hegeliano de fim da arte; por outro lado, para Argan a arte não deixou de exercer uma função dentro de uma coletividade humana, pelo contrário, tornou-se mais do que nunca um fato social, afirmação que discutiremos mais tarde.

Hegel aponta como agentes precursores da subjetividade acentuada na arte as tragédias de Shakespeare e a pintura holandesa do século XVII. No Bardo, encontra as paixões subjetivas que determinam toda a ação dos personagens. Já nas pinturas de Rembrandt, Ostade, entre outros, Hegel enxerga um salto em direção às cenas prosaicas (Rembrandt retratando uma ronda noturna, Ostade pintando uma vendedora de peixes) que servem de reflexo do interior no exterior, interioridade que aparece

através do tratamento dado à cor, além de indicar um movimento rumo ao prosaico e na direção oposta aos “grandes temas” da arte. (WERLE, 2011, p.79-94).

Podemos então relacionar a pintura holandesa do século XVII ao Impressionismo: a predileção pelas cenas prosaicas, não mais os grandes quadros míticos, as grandes imagens bíblicas e a representação histórica. Por outro lado, o pintor impressionista não recria o mundo dentro do atelier, ele leva seu cavalete para as margens do Sena e pinta não só o que vê, mas como vê.

O impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar. [...] Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se trata da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 84).

Assim, a cor impressionista, embora dentro de um contexto de percepção subjetiva, afasta-se da cor de um Rembrandt, por exemplo, a partir do momento em que expressa menos uma interioridade autoral do que a preocupação com um estudo científico sobre a percepção da cor na natureza.

Avançando para o pós-impressionismo de Cézanne, sua pintura está preocupada não só em representar a *percepção* do objeto, mas o *próprio objeto* também; procurar retirá-lo da atmosfera perceptiva que o engole é a tarefa de Cézanne. É como se ele propusesse, paradoxalmente, o retorno ao objeto através de uma estética impressio-

nista. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 84-85) O que o pintor busca é apreender a totalidade da natureza através de uma percepção imediata. Essa percepção se dá antes que a natureza tenha se cristalizado em nossa visão, na verdade, trata-se justamente disso, uma “pré-visão”. A natureza passa a ter algo de primitivo, de estranho aos nossos olhos, por ainda não ter sido tocada ainda ciência humana. Daí a distorção da perspectiva em seus quadros. Ou seja, ainda que com heranças impressionistas, Cézanne se distancia de seus antecessores pelo impulso totalizante que guia seu pincel, que tenta capturar através dessa percepção “primitiva” e imediata a totalidade da natureza em si. A obra de Cézanne é consequência (no impulso de apreensão da natureza) e contraponto (na representação dessa natureza a partir da “pré-visão”) ao racionalismo. Por isso Argan afirma que com Cézanne “o impressionismo se torna verdadeiramente clássico”, de modo que a imagem passa a ser, ao mesmo tempo, “imagem de si e do mundo”. (ARGAN, 1987, p. 52) Entretanto, justamente por ser apenas parcial, por se dar através da sensação, a busca pela totalidade da natureza em Cézanne reflete a impossibilidade de uma totalidade harmoniosa no mundo moderno da qual falava Hegel.

Para Paul Klee, a arte abstrata era correlato perfeito de um mundo instável e em guerra, enquanto durante os tempos de paz produziram uma arte realista (PEDROSA, 2009, p. 124); assim, segundo Pedrosa (2009, p.130), o expressionismo foi um “verdadeiro prelúdio da Arte Abstrata”. O expressionismo alemão, que parte de uma noção romântica do “eu” como impulso para a obra, é uma corrente artística em que a culpa, a repressão e os “antigos terrores” se fazem bastante presentes. (ARGAN, 1987, p. 55) Assim, não é de se estranhar que Kandinsky esteja atrelado ao expressionismo num primeiro

momento de sua carreira. Em se tratando do pintor russo, devemos levar em conta a luta entre o espiritual e o material que está por trás de todos os tormentos de sua época e que permeia toda sua obra. Nesse sentido, a figura do cavaleiro que aparece, inclusive, no nome do seu grupo expressionista "O Cavaleiro Azul", representa uma aproximação ao mito cristão de São Jorge e a vitória do espiritual sobre o material. (DÜTCHING, 2007, p. 42) Logo, quando parte para o abstracionismo, a tarefa de Kandinsky será, a partir da cor e da forma pura, expressar a totalidade de um mundo espiritual que ainda assim é concreto mas que está posto ao lado da nossa realidade material confusa, um mundo outro no qual a totalidade é possível a partir da elementaridade da cor e da forma. Mais que uma atualização do platonismo, trata-se de uma tentativa de representação da totalidade no mundo moderno. A totalidade só se torna possível, diante do caos e da fragmentação do mundo moderno, se inaugurarmos um outro mundo.

Por fim, se pensarmos então no que representa Pollock dentro desse contexto hegeliano, podemos chegar à conclusão de que o americano terminou um processo iniciado pelo Impressionismo, no qual a arte foi se destacando cada vez mais da realidade em direção a uma autonomia completa. Em Pollock temos, portanto, a inauguração de um espaço que não diz respeito a nada que possamos encontrar no mundo. É um espaço que se dá única e exclusivamente no "aqui e agora" através da materialidade da obra, isto é, através do próprio ato do artista de jogar a tinta sobre a tela. É, enfim, a expressão máxima na pintura

da contingência e da subjetividade das quais falava Hegel. Ora, se a arte se dobrou sobre si mesma, se a arte encerra em si mesma a própria história (WERLE, 2011, p.63), se, com o surgimento do museu, surge uma noção de prática erudita da arte, se a arte foi dominada pela subjetividade, então ela perdeu justamente esse caráter social, no sentido de se comunicar com a sociedade enquanto um todo. Nada impede que, com a liberdade que o mergulho na subjetividade lhe proporciona, a arte vá em direção à política, por exemplo. Agora, qual a relevância que ela terá dentro da sociedade já é uma outra discussão. Um exemplo claro disso é o nosso Cinema Novo. Temos dentro desse movimento filmes feitos segundo uma orientação política clara, com a proposta de trazer o esclarecimento para as massas alienadas, de conscientizar o povo. Entretanto, o Cinema Novo falhou em se comunicar justamente com esse mesmo povo que procurava "catequizar", se tornou cinema para os "entendidos". (Não à toa Sganzerla chama o Cinema Novo de uma "igrejinha", de um cinema "aristocrático"<sup>1</sup>)

(Não é que a "arte política" não "funcione"; é que essa tentativa do artista de se impor sobre o público geralmente é infrutífera. O novo regime artístico na modernidade liberta não só o artista como também o público, livre para experimentar a arte - e o mundo - por si só)

<sup>1</sup>> Cf. suas mais variadas entrevistas disponíveis em *Rogério Sganzerla – Encontros*. Org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

Adorno aponta para uma certa impotência da arte no mundo contemporâneo diante da manipulação das massas pelas classes dominantes. Com o surgimento das vanguardas artísticas na passagem do século XIX para o XX e com a dificuldade de compreensão que essas vanguardas trouxeram para o público em geral, ficou estabelecido o cenário perfeito para que a "indústria cultural" se apropriasse dos meios de comunicação, satisfazendo a demanda das massas por entretenimento e, ao mesmo tempo, mantendo-as nos eixos. (DUARTE, 2006, p. 401).

Adorno coloca o cinema como importante instrumento dessa indústria cultural alienante. No livro *Dialética do esclarecimento*, descreve-se de que modo a "padronização dos filmes" - tal qual automóveis de marcas diferentes que na verdade, salvo um ou outro *gadget*, são o mesmo veículo - ocorre através de fórmulas e gêneros; assim, diferenças entre os filmes da Warner Bros. e da Metro-Goldwin-Mayer seriam puramente superficiais, por exemplo, os astros contratados de uma companhia e não da outra. (ADORNO, HORKHEIMER, 2014, p. 101-102)

(Não entrarei aqui no mérito dessa tolice adorniana que institui o espectador como completamente passivo e alienado. Apenas desejo apontar que Rancière, em *O espectador emancipado*, trata da questão brilhantemente)

Podemos pensar o cinema moderno como uma tomada de posição frente a esse cinema clássico convencional, dito alienante. Na busca pela autenticidade, busca inaugurada pelo neorrealismo, o *happy ending* hollywoodiano é posto de lado. Surge a tentativa de fazer um cinema em resposta ao convencional, mas sem se esquecer da história do filme clássico. Luís Alberto Rocha Melo diz que, para Sganzerla, o que constrói o olhar moderno é "a incerteza, a distância crítica entre a câmera e o personagem, a substituição do ideal pelo possível [...]" (MELO,

2007, p 102). Ou seja, o cinema passa a questionar os próprios métodos. Tudo isso culmina na noção de autoria, na "política dos autores" dos franceses da Nouvelle Vague, que trata o filme como expressão exclusiva da visão do seu diretor. Começa a se delimitar a cisão entre o "cinema culto" e o "cinema comercial".

É dentro dessa noção de cinema moderno que podemos compreender a falha do Cinema Novo em sair dos círculos intelectuais e se comunicar com o povo. É a partir daí que devemos entender alguns aspectos do Cinema Marginal que se mostram particularmente fortes na figura e na obra de Rogério Sganzerla, cineasta que procura o confronto com esse cinema culto feito pela geração imediatamente anterior à dos marginais, e que, portanto, abraça as noções de gênero cinematográfico, inclusive tomando a chanchada para si, como forma de dizer que seus filmes não são de autor, e sim de gênero. Ao mesmo tempo, por mais que o diálogo com o popular ocorra e filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todo* (1969), ambos de Sganzerla, façam enorme sucesso, o Cinema Marginal não deixa de ser um cinema intelectualizado, que expressa sua intelectualidade muitas vezes pela via popular e que possui, sim, um "autor" por trás de cada filme. (Claro que devemos ter cuidado com generalizações em se tratando de uma produção tão heterogênea quanto a dos nossos "marginais").

Em suma: ao contrário do que houve com a pintura, o cinema, ao entrar na sua modernidade, manteve um cinema popular em paralelo a um cinema intelectualizado. Assim, uma produção como a do Cinema Marginal surge como movimento de apropriação desse popular através de uma ótica moderna e culta.

## CONCLUSÕES

Se a arte mantém seu caráter poético por um lado, mas deixa de ser a elevada referência de sentido de outrora por outro, qual seu papel nos dias de hoje? Se pensarmos que nos encontramos hoje diante de uma arte pós-histórica, como coloca Danto, e mantivermos em mente a questão da cisão entre público e obra, o problema toma outra dimensão: se a obra de arte pode ser tudo, inclusive meras indicações em um pedaço de papel (e Pollock, na sua dissolução completa do espaço e da forma, já apontava para uma arte puramente conceitual), como trazer a dimensão totalizante de volta à obra?

## E PRECISAMOS MESMO DISSO?

Parece-me, em todos os casos, que Kandinsky propôs um caminho interessante. Ao longo de sua obra encontramos preocupações de cunho hegeliano, seja pela dimensão mítica e simbólica que aparece, por exemplo, na figura do cavaleiro em um primeiro momento, seja pela instauração de uma totalidade de um mundo elementar que, como a cisão entre as diversas esferas da vida humana na modernidade é irreversível, é posto ao lado do real. A tarefa de Kandinsky nos remete ao que propuseram Cézanne e os fauvistas. Porém, trata-se, em Kandinsky, não apenas de uma percepção subjetiva, de um impulso totalizante (nos fauvistas, impulso totalizante inclusive da história a partir da assimilação das formas artísticas primitivas, como diz Argan (1987, p. 55)) através da subjetividade, mas sim de uma interioridade tão poderosa que é capaz de trazer à tona um novo mundo concreto possível. Talvez seja esse o principal ganho da arte com seu fim hegeliano. O próximo passo é romper com esse quê platônico e inaugurar outros mundos possíveis, outras disposições de mundo dentro da nossa imanência. O cinema, privilegiado por ter como matéria-prima a própria realidade que é filmada, e por ter conseguido manter sua dimensão popular mesmo após o cinema moderno (claro que precisaríamos de um cineasta extremamente hábil para operar de modo definitivo a união entre os dois), pode muito bem filmar esses outros possíveis, fazê-los colidir com o nosso mundo, filmar inclusive a síntese resultante (algo que, parece-me, Apichatpong Weerasethakul procurou realizar em seu *Síndromes e um Século* (2006)). Realizar essa tarefa e romper com a noção equivocada de "cinema de arte" é o nosso grande desafio.

E assim a arte segue.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

DUARTE, Rodrigo. "O tema do fim da arte na estética contemporânea". In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento contemporâneo*. Vila Velha: Museu do Vale, 2006, p. 376-414.

HEGEL, G. F. W. "Alguns trechos dos 'Cursos de Estética' (1820-30) sobre o fim da arte". In: WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

DANTO, A. C. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 18, setembro de 1987, p. 49-56.

MERLEAU-PONTY, M. A Dúvida de Cézanne. In: *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 82-97.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. São Paulo: Senac, 2009.

DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky*. Köln: Taschen, 2007.

CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MELO, Luís Alberto Rocha. A construção do filme marginal. In: Rafael de Luna, Rodrigo Bouillet; Gustavo Bragança. (Org.). *A Invenção do Cinema Marginal*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis; Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 2007, v. 1, p. 94-104.