

Hegel leitor de Goethe: Entre a física da luz e o colorido da arte

Márcia Cristina Ferreira Gonçalves¹

RESUMO: Neste trabalho, pretendo tratar de algumas teses hegelianas desenvolvidas tanto em sua filosofia da natureza quanto em sua filosofia da arte relacionadas ao fenômeno da luz e da cor. Em ambos os diferentes contextos, Goethe serve não apenas de inspiração teórica para Hegel – na medida em que teria oferecido uma doutrina das cores muito mais completa e rica do que a teoria newtoniana mais frequentemente aceita pela ciência –, mas também de exemplo prático, por que, enquanto artista e poeta, compreenderia o fenômeno da cor de modo muito mais apropriado à sua aplicação no campo da pintura e da arte da imaginação em geral, incluído a poesia.

Palavras-chave: Hegel, Goethe, Arte, Cores, Luz.

ZUSAMMENFASSUNG: Im Rahmen dieser Arbeit beabsichtige ich, einige der Hegelschen Thesen zu behandeln, die sowohl in seiner Naturphilosophie als auch in seiner Kunstphilosophie entwickelt wurden und auf die Licht- und Farbphänomene bezogen sind. In verschiedenen Zusammenhängen dient Goethe nicht nur der theoretischen Inspiration Hegels – in dem Maße, dass er eine Farbenlehre präsentiert, die reicher als die Newtonsche Theorie ist, die öfter in der Wissenschaft akzeptiert wurde –, sondern auch als praktisches Beispiel, weil er als Künstler und Dichter das Phänomen der Farbe in einer adäquateren Weise begriff, um es auf dem Gebiet der Malerei und der Kunst der Einbildungskraft (einschliesslich der Dichtkunst) zu verwenden.

Schlüssel-Worte: Hegel, Goethe, Kunst, Farben, Licht.

Neste ensaio, pretendo demonstrar a influência de Goethe sobre Hegel não apenas na formulação de uma filosofia da natureza, mas também em sua filosofia da arte. O primeiro aspecto que pretendo destacar para defender esta dupla influência está no fato de que as principais teses goethianas sobre a natureza perpassam também o domínio da arte. Sem dúvida a maior parte das referências que Hegel faz ao pensamento teórico de Goethe se encontram em sua *Filosofia da Natureza*, publicada em 1830 como parte da obra intitulada *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Nos *Cursos de Estética*, o nome de Goethe é bastante citado, mas em geral como exemplo da boa arte, do excelente poeta, enfim, como parâmetro da poesia universal que Hegel tanto elogia. Na *Filosofia da Natureza*, Goethe também serve como parâmetro: aquele que poderá um dia finalmente superar uma forma inadequada de se fazer ciência, fundada nas práticas abstratas da empiria e da análise, típicas do chamado entendimento. Contudo, uma das teorias de Goethe sobre a natureza que mais ocupam o autor da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* consiste em sua doutrina das cores. Meu objetivo neste ensaio é ao menos indicar como a leitura de Hegel da *Doutrina das Cores* de Goethe foi fundamental não apenas para sua própria concepção de uma física especulativa, capaz de superar uma visão mecanicista da natureza, mas também para sua concepção estética sobre o fenômeno das artes plásticas,

1. Doutora em Filosofia pela *Freie Universität Berlin* e professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UERJ. Submetido em 5 de fevereiro e aprovado para publicação em 15 de março de 2008.

em especial da arte da pintura. Pretendo por fim demonstrar como este diálogo entre o ensaísta da natureza e poeta classicista e o idealista absoluto – que concebeu além de uma filosofia do espírito, uma filosofia da natureza e uma filosofia da arte – se constrói em função da idéia de que tanto o fenômeno da luz quanto o fenômeno da cor transitam e fluem da esfera da natureza para a esfera da arte.

Quando no § 246 da Introdução de sua *Filosofia da Natureza* Hegel cita Goethe pela primeira vez nesta obra, sua intenção é provar como a ciência de cunho analítico e mecanicista, predominante em sua época, acabava por realizar uma cisão aparentemente inconciliável entre o aspecto universal de sua teoria sobre a natureza e a particularização ou finitização de sua prática empírica. A passagem de Goethe citada por Hegel não pertence a nenhum de seus ensaios de filosofia da natureza, mas sim à sua mais famosa obra poética: *Fausto*. Esse fato curioso revela já de antemão a conscientização que Hegel parece querer despertar em seus leitores sobre a relação intrínseca entre a filosofia da natureza, praticada no início do século XIX por pensadores como Goethe e Schelling, e uma concepção estética ou, mais precisamente, poética da mesma. Uma conscientização que eu pretendo também resgatar com este ensaio.

Essa primeira passagem de Goethe citada por Hegel é retirada de um diálogo, ambientado no gabinete de Fausto, entre Mefistófeles e um jovem estudante. Disfarçado no mestre, o demônio passa a aconselhar o estudante ainda indeciso sobre o objeto de seu estudo. Deveria inicialmente estudar a lógica, pois depois deste inicial “adestramento”, estaria pronto para a ciência, fundada, segundo ele, em duas práticas fundamentais: a redução e a classificação. Comparando o ensino da ciência com uma “fábrica de idéias”, Mefistófeles pronuncia então o trecho citado em parte por Hegel:

*Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist heraus zu treiben,
Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt, leider! nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.* (GOETHE, 1986, p. 54)

Quem quer conhecer e descrever algo vivo
Busca primeiro expulsar-lhe o espírito
Então tem na mão todas as partes
Falta-lhe – infelizmente! – o laço espiritual.
*Encheiresin naturae*² chama-o a química,
Zomba de si mesma e não sabe como (HEGEL, 1993, p. 21; 1997, p. 23)³

2. A palavra grega *Encheiresin* significa “ter em mãos”, dominar. A expressão inteira, formada também com a palavra em latim *naturae* significa “o domínio da natureza”. *Encheiresin naturae* é uma expressão alquímica que se refere à suposta ligação entre corpo e alma, ou seja, ao chamado “laço espiritual”. Os alquimistas esperavam encontrar na natureza uma força análoga a esta ligação e com a sua ajuda, produzir a chamada “pedra dos sábios” ou “pedra filosofal”. Mefistófeles ironiza esta pretensão de “saber” presente também, segundo ele, nas ciências da natureza modernas. Cf. PAUL BRIAN. Study Guide for Goethe's *Faust*. In: http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/faust.html.

3. Os quatro últimos versos são citados por Hegel (em ordem invertida) no § 246 de sua

Ilustrando esta passagem do *Fausto*, Hegel apresenta (quem diria!) uma imagem bastante romântica: a de uma flor, que analisada pela ciência da química, perderia o chamado “laço espiritual” (*geistigen Band*), transformando-se em partes sem vida, ou em um agregado de substâncias: “ácidos cítricos, óleo etérico, carbono, hidrogênio, etc”. A solução para tal problema, que Hegel diagnostica como uma tentativa “da reflexão do entendimento” de se impor sobre o espírito, surge quase que “naturalmente”, já que segundo o próprio Hegel “o espírito não pode (*kann nicht*) permanecer neste modo da (chamada) *Verstandensreflexion*”. Entretanto, a saída que o espírito encontra para libertar-se dessa finitude do entendimento se bifurca, segundo o filósofo, em duas vias distintas – uma mais correta que a outra. Ambas podem começar (e em geral começam) com uma apreensão imediata do fenômeno da natureza, ou com a chamada “intuição” (*Anschauung*). Em Goethe, essa intuição recebe um significado muito mais espiritual e (podemos mesmo afirmar) muito mais poético do que propriamente sensível. Segundo Hegel, Goethe apresenta como condição fundamental para o surgimento da filosofia da natureza uma espécie de “pressentimento” (*Ahnung*)⁴ de que o universo consiste em um “todo orgânico” (*ein organisches Ganze*) ou numa “totalidade racional” (*eine vernünftige Totalität*). Esse pressentimento é complementado pelo “sentimento” (tanto no sentido sensível, quanto no sentido espiritual) de que há uma unidade própria em cada um dos indivíduos que habitam este universo – o que aqui poderíamos interpretar como uma certa evidência da individuação. A primeira via de libertação do espírito de seu aprisionamento pela reflexão do entendimento – que é capaz de cindir analiticamente a evidente unidade dos seres vivos individuais, arrebatando-lhe seu laço espiritual – seguiria com a tentativa de aplicar a intuição relativamente imediata da natureza de novo à esfera da reflexão. Como se fosse então possível reagrupar as várias partes cindidas pelo entendimento novamente em um único todo ou – voltando à imagem poética de Hegel – reconstruir ou sintetizar novamente a totalidade de uma flor a partir dos fragmentos resultantes da análise promovida pela química do entendimento. A segunda via, ao contrário, retorna da intuição para o conceito ou para a razão. Este retorno da intuição à via do conceito teria sido alcançado justamente pelo maior poeta do classicismo alemão, a quem Hegel novamente cita, ainda no § 245 da *Enciclopédia*, só que agora com uma passagem de seu ensaio *Sobre a Morfologia*, de 1820. Neste ensaio, Goethe expressa de forma poética a idéia de uma totalidade orgânica da natureza:

*Alles gibt sie reichlich und gern;
Natur hat weder Kern
Noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male;
Dich prüfe du nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist.* (GOETHE, 1820, p. 304; HEGEL, 1993, p. 22)⁵
A natureza ricamente e de bom grado tudo dá;
Ela não tem núcleo
Nem casca.

Filosofia da Natureza.

4. Já que não se pode “ver” imediatamente na natureza isto que Goethe quer afirmar.

5. Este poema de Goethe foi reeditado na coletânea *Gott und Welt* com o título „Allerdings“ e subtítulo „Dem Physiker“.

Hegel leitor de Goethe: Entre a física...

Ela é tudo de uma vez;
Experimenta-te a ti sobretudo
[E apenas vê] se tu és [só] núcleo ou [só] casca. (HEGEL, 1997, p. 24)

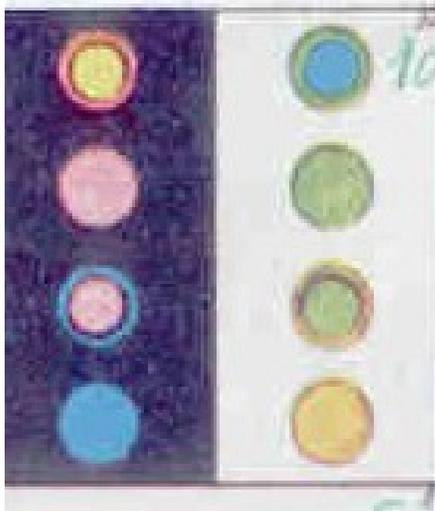
A elevação da intuição ao conceito, traçada então por esta segunda via, dá-se assim como reconhecimento de que a totalidade orgânica que confere aos seres da natureza sua vitalidade necessária ou sua alma universal é a mesma que em nós possibilita a “experiência” de que somos um e o mesmo, no interior e no exterior de nossa existência no mundo.

Essa parece ser a maior lição aprendida por Hegel de toda a teoria da natureza de Goethe: superar a aparente oposição entre interior e exterior, entre objetivo e subjetivo em relação aos fenômenos da natureza que preenchem não apenas o mundo que nos cerca, mas também e principalmente o nosso mundo interior. No fundo só existe um único mundo, uma totalidade absoluta e complexa que serve de palco, ao mesmo tempo em que é o ator principal, deste grande teatro que é a natureza.

Neste sentido, Goethe se empenha por revelar que não apenas o pensamento conceitual e racional é capaz de operar em harmonia com a ordem do universo, desvendando e compreendendo os antigos mistérios do mundo, mas também a intuição, se bem compreendida, é capaz de demonstrar uma série de conexões antes desconhecidas. O maior e mais complexo trabalho de Goethe neste sentido consiste em sua doutrina das cores, elaborada entre 1790 e 1810. Longe de tentar resumir as linhas fundamentais deste tratado, importa-me apontar alguns aspectos desta teoria de Goethe que mais do que provocar uma influência sobre a ciência da ótica e da cromatografia, representa uma interessante alternativa teórica para se compreender o fenômeno da pintura.

Logo na Introdução desta obra, Goethe chama atenção para o fato de que ela também incluirá o “lado da pintura”, ou ainda, o “lado da coloração estética das superfícies”, e que principalmente a sexta seção, intitulada *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe* (algo como “O efeito ético-sensível das cores”) deverá interessar em especial aos pintores. A relação do fenômeno das cores com a subjetividade é de fato uma espécie de eixo axial da doutrina de Goethe. Por mais que as cores sejam apresentadas em seu aspecto material, como fenômeno físico e químico, passível de ser reproduzido e controlado, Goethe concebe este fenômeno a partir da ação da luz não propriamente sobre um corpo, mas principalmente sobre o olho humano, apontando, surpreendentemente, a semelhança ou o “parentesco” (*Verwandschaft*) entre o órgão da visão e própria luz. De modo que – observa o próprio Goethe – somos capazes de “ver” claramente uma imagem mesmo estando de olhos fechados e mais ainda quando estamos sonhando graças à chamada “força da imaginação” (*Einbildungskraft*) (Goethe, 1992a, p.57). Já na primeira seção de sua *Doutrina das Cores* Goethe descreve uma série de experimentos a fim de demonstrar o aspecto subjetivo da percepção da cores.

Um deles, por exemplo, consiste em preparar uma pequena placa escura com um orifício de 3 polegadas, o qual pode ser aberto e fechado. Através deste orifício, deixa-se que a luz do sol passe e incida sobre uma superfície branca. À certa distância, ver-se-á, projetado sobre esta superfície, um círculo luminoso. Em seguida, deve-se fechar o orifício da placa e voltar o olhar para o lado escuro do quarto. O resultado é que surgirá uma aparição circular flutuante diante do observador. Esse fenômeno aparece inicialmente sem cor, apenas como um círculo claro. Pouco a pouco, torna-se amarelo com um aro púrpura em sua borda. Este aro vai então se alargando e penetrando o círculo que se torna inteiramente púrpura. Imediatamente, a borda do círculo começa a tornar-se azul e este azul passa a penetrar no círculo púrpura até que este se torne totalmente azul. Em seguida surge uma borda escura e sem cor que vai penetrando no interior do círculo azul, até que este se torne inteiramente sem cor.



Esse experimento demonstra a existência de uma categoria de cores que não são nem físicas nem químicas, mas fisiológicas, como indica o título da primeira seção da *Doutrina das Cores*.

Não devemos, entretanto, confundir a constatação de Goethe do aspecto fisiológico envolvido no fenômeno das cores, com sua descoberta do aspecto subjetivo na apreensão deste fenômeno. O primeiro aspecto pode e deve ser considerado como objetivo, e mesmo como intersubjetivo, ou seja, aplicável a todo o olho humano "saudável". Já o aspecto subjetivo das cores, diz respeito ao fenômeno das cores físicas, como se pode, por exemplo, comprovar através de um simples experimento, descrito na segunda seção da *Doutrina das Cores* sob o título *Subjektive Versuche* (Experimentos subjetivos). Trata-se de um disco preto posto sobre um fundo branco e de um disco branco posto sobre um fundo preto. A impressão que se tem é que o disco preto é muito menor do que o branco.

A impressão que se tem é que ela é mais escura no primeiro caso e mais clara no segundo.

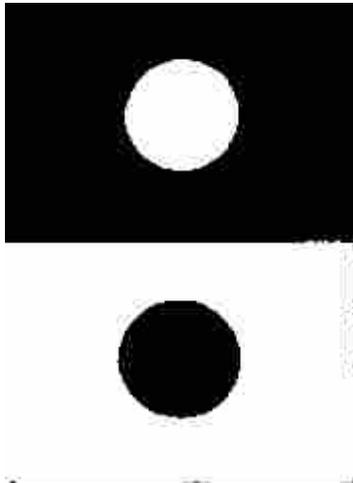


Figura 2

Certamente, a constatação do fator subjetivo na apreensão das cores é fundamental inclusive para que Goethe possa, na última parte de sua obra, sustentar os efeitos “ético-sensíveis” das cores sobre os seres humanos. E esta teoria é também fundamental para uma aplicação estética das mesmas. Contudo, há uma outra tese fundamental defendida e demonstrada por Goethe neste seu tratado que irá igualmente influenciar a concepção estética sobre as cores, especialmente a concepção hegeliana. Trata-se da tese de que o fenômeno das cores, pensado em sua totalidade, como fenômeno físico, químico e fisiológico, surge a partir de uma espécie de jogo entre o claro e o escuro ou entre a luz e a sombra.

Goethe demonstra esta tese novamente através de um experimento, no qual ele utiliza duas substâncias químicas, para obter duas cores básicas, e uma forma tridimensional, que realiza o efeito de uma escala em degradê. O experimento consiste no seguinte: Uma pequena escada branca é pintada com uma solução azul de sulfato de cobre ou com uma solução amarela de dicromato de potássio. Em cada um dos degraus inferiores, aparece um tom mais forte de azul ou de amarelo.

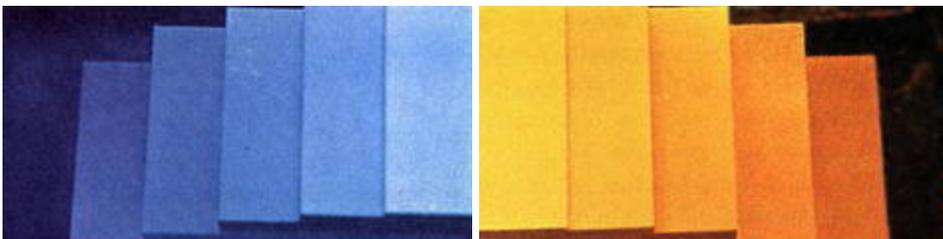


Figura 3

Este experimento serve para demonstrar que as cores surgem não da decomposição da luz (como afirmava a teoria de Newton), mas “no claro

e escuro" (*am Hellen und am Dunkeln*). Na verdade, Goethe vai ainda mais longe quando afirma que tudo o que se vê surge exatamente deste jogo entre o claro e o escuro. No parágrafo 849 de sua *Farbenlehre*, ele afirma:

Chamamos de claro-escuro (*Helldunkel*), Clair-obscur, a aparição (*Erscheinung*) dos objetos corpóreos, quando apenas o efeito da luz e da sombra são neles observados. (...) A separação do claro-escuro de todas as aparições das cores é possível e necessário. O artista só irá solucionar o enigma da exposição (*Darstellung*) quando pensar o claro-escuro independente das cores e conhecê-lo em sua total extensão (GOETHE, 1992a, p.295).⁶

Este é um ótimo exemplo de como a doutrina das cores de Goethe está muito mais voltada para um uso prático das cores pela arte do que propriamente para uma consideração meramente teórica da ciência. Hegel observa muito bem esta diferença e a comenta de modo enfático em sua *Filosofia da Natureza*: "Nenhum pintor é tão louco a ponto de ser newtoniano", ironiza ele no § 320, após reconhecer o "mérito de Goethe" em ter "derrubado" a teoria de Newton – deduzida a partir do suposto experimento com o prisma – de que a luz seria composta por sete cores básicas (índigo, azul, verde, amarelo, alaranjado e vermelho). Segundo Hegel, "qualquer criança sabe" que o verde não é uma cor primitiva e se origina da mistura do amarelo e do azul.

Uma teoria das cores que leva em conta a complexidade do olho humano; que discute a percepção de cada cor em função de sua contextualização no espaço em que está sendo percebida⁷; que leva em conta o princípio do claro-escuro, e que, principalmente, observa o efeito psicológico de cada cor sobre a subjetividade humana é obviamente a mais adequada ao uso das cores pela arte da pintura.

A explicação de Hegel para esta aplicabilidade da teoria de Goethe à arte não se baseia no argumento, freqüentemente utilizado pelos físicos newtonianos, de sua pouca cientificidade, mas – muito pelo contrário – no reconhecimento de sua superioridade conceitual. Hegel chega a chamar esses físicos newtonianos de "cegos", por permanecerem presos à "reflexão" e a "ossificação da representação". Ao contrário, a descrição das cores de Goethe é, segundo ele, *adaptada ao conceito*. É essa capacidade que Goethe teve de, saindo da intuição, retornar ao conceito, superando assim a fixidez e a limitação da reflexão do entendimento, que o possibilita também unificar uma ciência da natureza com uma ciência da arte.

Em sua *Doutrina das Cores* Goethe apresenta uma espécie de história do *Kolorit*, ou seja, do uso das cores nas artes plásticas. Como momento inicial desta história, Goethe discute a hipótese levantada por Plinius de que

6. No original: "Das Helldunkel, Clair-obscur, nennen wir die Erscheinung körperlicher Gegenstände, wenn na denselben nur die Wirkung des Lichtes und Schattens betrachtet wird" (...) Die Trennung des Helldunkels von aller Farbenercheinung ist möglich und nötig. Der Künstler wird das Rätsel der Darstellung eher lösen, wenn er sich zuerst das Helldunkel unabhängig von Farben denkt und dasselbe in seinem ganzen Umfange kennen lernt".

7. Ou seja: em como a percepção de um objeto de determinada cor depende da cor e da luminosidade do fundo em que ele se encontra.

Hegel leitor de Goethe: Entre a física...

a pintura teria sua origem no esboço traçado em torno da sombra de um corpo humano, o qual por sua vez teria sido motivado não propriamente pela idéia de fazer uma silhueta, mas sim pela tentativa de desenhar pela primeira vez uma figura (*Gestalt*) sobre uma superfície. Com esta hipótese Plínio descreve não apenas a origem histórica da pintura, mas também a técnica inicial utilizada pelos primeiros pintores gregos, ainda sem a utilização das cores. A aplicação destas últimas teria surgido da necessidade de imitar, por exemplo, a cor da pele humana, provavelmente através do uso de caco de cerâmica ou lascas de determinadas rochas, como forma primitiva de lápis de cor (Cf. GOETHE, 1992d, p. 72s).

Um dos primeiros indícios da arte da pintura se encontra nas figuras em preto sobre os antigos vasos gregos. Essas figuras, que em geral retratam corpos humanos, já envolvem (principalmente se comparadas às pinturas egípcias) uma noção inicial sobre a perspectiva, o que poderia demonstrar a hipótese de Plinius sobre a origem da pintura a partir da técnica de projeção de sombras.



Figura 4

Por mais hipotética que seja esta origem do ponto de vista histórico, Goethe considera-a em sua conceitualidade, ou seja, para ele todo o fenômeno das cores, não apenas na pintura, mas em toda a esfera da intuição humana, baseia-se no jogo de luz e sombra, ou na dialética entre claro e escuro. Por isso, segundo ele, a evolução da arte da pintura se dá, não com o acréscimo de diferentes cores, mas sim com o refinamento do próprio desenho a fim ampliar o campo de perspectivas e conferir maior volume às figuras inicialmente pintadas em preto.

Esse objetivo é alcançado, por exemplo, nos vasos pintados com figuras alaranjadas sobre um fundo negro e através do desenvolvimento da técnica do degradé, onde as partes mais claras refletem mais a luz,

enquanto as mais escuras concentram mais a sombra.



Figura 5

A partir deste hipotético começo, Goethe descreve o desenvolvimento da técnica da pintura ao longo da história a partir do uso de diferentes materiais. Entretanto esta pequena história narra de fato a aplicação da sua própria teoria de que o fenômeno das cores surge do jogo entre o claro e o escuro. As bases desta teoria já tinham sido fundadas por Johan Kepler (1571- 1630), como esclarece o próprio Goethe na *Parte Histórica* de sua *Doutrina das Cores*. “*Color est lux in potentia*”, expressa a máxima de Kepler que Goethe traduz para o alemão como “*Farbe ist Licht in Wirksamkeit*” (“Cor é luz em sua eficácia”). A partir desta concepção, Kepler teria explicado a diferença das cores a partir dos diferentes níveis de claridade, à qual a matéria está submetida, ou ainda devido à maior densidade ou maior porosidade de sua própria matéria e, conseqüentemente, devido à sua maior transparência ou opacidade. Neste sentido – interpreta Goethe –, segundo Kepler, a cor surgiria exatamente do limite entre a luz e a sombra (Cf. GOETHE, 1992d, p.194).

Em sua *Estética*, Hegel também compreende o jogo do claro e escuro presente na pintura como proveniente de sua própria “matéria” – ou seja, da cor aplicada à superfície da tela – e interpreta este fenômeno como o responsável pela criação da forma neste tipo de arte – uma forma obviamente apenas “aparente” ou ainda “supérflua” (*überflüssig*), ou seja, criada da

aparência de tridimensionalidade em uma superfície plana. Para explicar este fenômeno, Hegel provoca um jogo semântico e poético envolvendo a palavra "Schein", que significa ao mesmo tempo "aparência" e "brilho".

Na pintura, o claro e escuro pertencem, eles mesmos, com todas as suas gradações e transições as mais sutis, ao princípio do *material* artístico e apenas produzem a *aparência intencional* daquilo que a escultura e a arquitetura configuram para si mesmas *de modo real*. A luz e a sombra, o aparecer dos objetos em sua iluminação, são provocados pela arte e não por meio da luz natural, a qual por isso apenas torna *visível* aquele claro e escuro e a iluminação que aqui é produzida pela pintura. Este é o fundamento positivo que provém do próprio material mesmo, motivo pelo qual a pintura não necessita das três dimensões. A forma é feita por meio da luz e da sombra e como forma real é por si supérflua (HEGEL, 2002, p.206).

Nesta passagem, Hegel deixa clara a idéia de que a luz responsável pelo fenômeno da pintura não é de fato a mesma luz que se pode considerar natural, aquela, por exemplo, que incide sobre uma folha de árvore deixando-se refletir o verde que comumente vemos. A luz que gera a pintura é muito mais uma luz espiritual, pois ela é capaz não apenas de refletir as cores e as formas dos objetos, mas de criar objetos em uma superfície onde antes nada mais existia além da mera superfície. A superficialidade das formas então criadas contrasta com a sua profundidade aparente ou com a aparência de sua profundidade. A capacidade de gerar formas através do jogo de luz e sombras e, conseqüentemente, através do uso correto das cores assemelha-se ao próprio processo de individuação presente na natureza. No âmbito da pintura, entretanto, o domínio das cores estende este processo de criação das formas para uma singularização cada vez mais subjetiva. Esta tese sobre o processo de subjetivação através da arte da pintura tinha sido de certo modo antecipada por Goethe em sua *Doutrina das Cores*. Um de seus principais interesses nesta obra é constatar que os pintores que dominaram a técnica do claro e escuro e conseqüentemente que alcançaram uma exposição perfeita da luz através do uso das cores, atingiram também o nível da singularidade na apresentação de suas figuras. Em sua breve história da pintura, Raffael ganha um importante destaque, especialmente porque a singularidade da qual Goethe fala, se expressa também na individualidade e personalidade das figuras deste importante pintor renascentista.

Tomo aqui como exemplo um quadro produzido entre 1505 e 1506, intitulado *Retrato de uma jovem mulher com unicórnio*. Aqui a história da pintura parece alcançar finalmente a sua verdadeira profundidade. Cada prega do vestido da donzela, cada cacho de seus fios de cabelo, a delicada marca em sua pele alva deixada pelo peso da pedra que lhe pende do pescoço, a mistura de brilho e de sobriedade de um olhar um tanto rígido, talvez distante e alheio, sequer contrastam com o exótico e improvável animal que se acomoda confortável entre os braços dessa virgem – única capaz, segundo o mito medieval, de domesticar este selvagem. O filhote de unicórnio se mostra manso, de pêlos rebeldes porém macios ao tato,

as patas se entrelaçam às mãos da donzela em sinal de aliança, e o chifre afiado parece não servir de qualquer ameaça. Esta harmonia completa só é conquistada graças ao uso correto das cores, ao equilíbrio do azul contraposto ao vermelho e mediados por um tom de terra esverdeado. Tudo se fecha em um círculo seguro e calmo de uma luz tenra e tranqüila, própria de uma subjetividade espiritual que começa a interiorizar-se.



Figura 6

Em sua *Estética* Hegel observa a importância da luz na arte da pintura para a construção desta interioridade:

Mas na arte o Conteúdo espiritual não pode ser separado do modo da exposição. Se a este respeito questionamos por que a pintura foi alcançada à sua peculiar altura apenas por meio do conteúdo da Forma de arte romântica, então são justamente a intimidade (*Innigkeit*) do sentimento, a beatitude e a dor do ânimo este Conteúdo mais profundo que exige uma animação espiritual, o qual abriu o caminho para a perfeição artística pictórica mais elevada e a tornou necessária (HEGEL, 2002, p.198).

Em seguida, Hegel propõe uma comparação interessante, na qual em um dos lados encontramos novamente Raffael. Trata-se da famosa imagem da madona com o menino Jesus. No outro lado da comparação Hegel põe uma obra de arte que se insere, segundo sua própria designação, na forma de arte simbólica: A rainha Isis segurando o filho Hórus.



Figuras 7-8

Embora se trate aparentemente do mesmo *sujeito*, ou seja, do mesmo motivo, as duas diferentes obras se distinguem não apenas pela forma de exposição, mas principalmente, segundo Hegel pela sua profundidade e interioridade na exposição do sentimento materno: “A Isis egípcia (diz Hegel) (...) não tem nada de materno, nenhuma ternura, nenhum traço da alma do sentimento” (HEGEL, 2002, p.198).

Já em relação à Madona de Raffael, Hegel exclama com entusiasmo:

Que profundidade do sentimento, que vida espiritual, que intimidade e plenitude, que majestade ou graça, que ânimo humano e todavia inteiramente penetrado pelo espírito divino nos dizem em cada traço! (HEGEL, 2002, p.198).

O mágico enriquecimento das figuras da pintura romântica em relação à escultura simbólica deve-se certamente ao poder do uso das cores e ao domínio por parte dos pintores a partir da época renascentista da técnica do claro e escuro. Como observará ainda Hegel, o “elemento físico do qual se serve a pintura” é de fato “a luz como aquilo que torna universalmente visível a objetualidade em geral” (HEGEL, 2002, p. 205). Seguindo uma dialética que lembra em parte aquela expressa por Schelling em sua filosofia da natureza, Hegel descreve o “princípio da luz” como oposto ao princípio denominado “matéria pesada” (*schwere Materie*) – o mesmo princípio que servia de base para a arte simbólica, especialmente para a arquitetura. Enquanto para Schelling matéria e luz são a primeira e a segunda potências da natureza, de cuja síntese surge o organismo enquanto terceira e mais elevada potência do mundo real, Hegel considera em seus *Cursos de Estética* a matéria pesada como um princípio ideal da arte, inferior ao princípio da luz, simplesmente porque possuiria o seu centro ou o ponto de sua unidade fora de si. A luz, ao contrário, é para Hegel absolutamente leve e não oferece resistência, é

“pura identidade consigo mesma”, pura relação consigo mesma”, consistindo assim na “primeira idealidade da natureza”, ou no seu “primeiro Si” (*Selbst*) (HEGEL, 2002, p. 205). Isso explicaria a tese de que quando a arte passa a ter como princípio a luz e sua leveza e não mais a matéria e sua gravidade, iniciar-se-ia um ciclo de subjetividade na história da arte, característico da chamada forma de arte romântica:

Na luz a natureza começa pela primeira vez a ser subjetiva e é, pois, o eu universal físico, que certamente não se impeliu nem para a particularidade nem se contraiu para a singularidade e para o fechamento pontual em si mesmo, mas para isso supera a mera objetividade e exterioridade da matéria pesada e pode abstrair da totalidade sensível, espacial, dela (HEGEL, 2002, p. 205).

Quando em sua *Doutrina das Cores*, Goethe trata do efeito ético do uso das cores na arte, ele enfatiza exatamente a importância do domínio da técnica de luz e sombra para o êxito da pintura: “Apenas por meio da concordância de luz e sombra, da atitude, da verdadeira e característica aplicação das cores, a pintura pode aparecer (...) como completa” (GOETHE, 1992a, p.306)⁸. O interesse e admiração de Goethe pelos pintores holandeses, compartilhada também por Hegel, está exatamente no reconhecimento do domínio desta técnica do claro e escuro.

Vejamos como exemplo a obra de um famoso pintor holandês do século XVII citado por Goethe e muito respeitado também por Hegel. Em seu quadro intitulado *Lição sobre Anatomia*, de 1632, Rembrandt supera o que segundo Goethe é um dos maiores desafios da pintura: expressar a carne humana. Aqui se nota claramente o contraste entre a cor da pele dos curiosos e aplicados estudantes de medicina com a palidez exacerbada da carne morta sobre a mesa de exame autopsial. De fato, as faces dos estudantes recebem um gradiente de cores, que vai do esverdeado do provável choque diante da carne exposta, ao púrpura da indisfarçável excitação com a nova descoberta. Estando no centro das atenções, ainda que sobre ele não repouse nenhum dos vários olhares que ali circulam, o cadáver recebe um foco extra de luz, com exceção da região de seus próprios olhos, que, duplamente mortos, se recolhem murchos na interioridade profunda de uma alma alienada de si.

8. No original: “Nur durch die Einstimmung des Lichtes und Schattens, der Haltung, der wahren und charakteristischen Farbgebung kann das Gemälde von der Seite, von der wir es gegenwärtig betrachten, als vollendet erscheinen”. (*Farbenlehre*, Letzter Zweck § 901).



Figura 9

Outro exemplo do uso adequado da luz e conseqüentemente do equilíbrio perfeito das cores podemos encontrar nas obras de um não menos famoso pintor italiano do mesmo século.

Na impressionante pintura de 1601-1603, intitulada *A Incredibilidade de São Tomé*, Caravaggio expõe também o corpo humano sob um fascinante jogo de luz e sombra, sendo que no grupo dos quatro homens o mais exposto é o corpo do cristo ressuscitado. De uma vitalidade misteriosa, ele emana luz mais intensamente que os outros e ainda mais clara do que a refletida pelo manto branco que o envolve. Todo entorno do mundo, responsável definitivamente pela morte do salvador, se encontra, entretanto, mergulhado em trevas profundas.



Figura 10

Essa aparência de vida, uma vida espiritual, mais poderosa e brilhante do que a vida natural ou corpórea, é conquistada pela pintura dita romântica exatamente através de um estágio elevado de subjetividade interior. Hegel afirma repetidas vezes em sua *Estética* a importância do domínio da utilização da cor na pintura, que segundo ele “leva a plenitude da alma à sua aparição propriamente viva” (HEGEL, 2002, p.232):

(...) o objeto da pintura (...) é apenas um parecer / brilhar [*Scheinen*] do interior espiritual que a arte expõe para o espírito, a autonomia se separa da existência efetiva, espacialmente dada, e alcança uma relação muito mais estreita com o espectador do que na obra da escultura (HEGEL, 2002, p. 203).

Contudo, a interioridade subjetiva que marca o início espiritual da forma de arte romântica, representada de modo paradigmático pela pintura renascentista italiana, teve que “evoluir” dialeticamente para o extremo da exterioridade do particular, no qual, ao contrário de ser penetrada e maculada pela não-liberdade da chamada “prosa do mundo”, afirmou ainda mais a sua autonomia e liberdade. É assim que Hegel explica a evolução da pintura como apresentando desde a natureza mais interior, com suas imagens religiosas de martírio e amor espiritual (Figura 11) até a natureza mais exterior, com a apresentação de paisagens (Figura 12); da apresentação do “humano” mais subjetivo (Figura 13), “até o que é mais fugaz nas situações e nos caracteres” (Figura 14). Podemos ilustrar estes momentos de evolução da pintura através dos seguintes quadros:



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

A pintura permite-se assim apresentar o que é mais contingente, mais cotidiano, mais prosaico, sem, no entanto, perder a liberdade subjetiva por ela conquistada. A aparência na liberdade se revela assim como o desdobramento e a multiplicação dos “brilhos” na pintura:

Com suprema arte vemos serem fixados os brilhos [*die Scheinen*] mais fugazes do céu, das horas do dia, da iluminação da floresta, a aparência e o reflexo [*Scheine und Widerscheine*] das nuvens, das ondas, dos lagos, dos rios, o cintilar e reluzir do vinho no copo, o brilho do olho, o aspecto momentâneo do olhar, do sorriso etc (GOETHE, 1992a, p. 201).

Este último momento da pintura descrito por Hegel revela-se em especial através dos pintores holandeses a partir do século XVII. Considerados também por Goethe como os mestres no uso da cor, por dominarem o conceito do claro e escuro, eles alcançaram este domínio, segundo Hegel, em parte por viverem em um ambiente geográfico privilegiado, “próximos ao mar, numa terra baixa, cortada por pântanos, águas e canais” (HEGEL, 2002, p. 232). Em parte, entretanto, o desempenho excepcional dos holandeses se explica para Hegel por meio de sua história política. Este povo desenvolvera um tal senso de liberdade, de modo que a expressão das cenas mais prosaicas de sua pintura e a aparência mais fugaz de seus objetos exteriores provocam no espectador aquela mesma intimidade já plenamente desenvolvida e cultivada pelo espírito. A pintura agora se permite inclusive apresentar como tema a própria objetivação da vida pela ciência moderna.

Hegel leitor de Goethe: Entre a física...

O quadro de Rembrandt de 1632, aqui já citado, expõe um dos mais radicais exemplos desta prática analítica da ciência. A objetivação e alienação total do ser humano se expressa através do fascinante contraste entre luz e sombra, sublinhado pelo sugestivo jogo dos olhares em fuga. Mas o olhar do espectador – podemos aqui interpretar seguindo o ensinamento de Hegel – não se deixa alienar por essa ciência reducionista. Através de um pacto secreto com a própria subjetividade livre do pintor, ele consegue penetrar no mágico jogo de luz, reatando assim o laço espiritual anteriormente perdido. Com a pintura moderna, a arte atinge assim o seu lugar de autonomia diante das práticas alienantes do mundo. Isso graças ao fortalecimento de um sujeito espiritualmente autoconsciente:

Na pintura (...), cujo conteúdo constitui a subjetividade e, na verdade, a interioridade ao mesmo tempo particularizada em si mesma, este lado da coisa tem igualmente também de aparecer na obra de arte como objeto e espectador, mas imediatamente se dissolve de modo que a obra, expondo o subjetivo, também apresente a determinação, segundo todo o seu modo de exposição, de existir essencialmente apenas para o sujeito, para o espectador e não autonomamente para si. O espectador, por assim dizer, participa desde o início, é levado em consideração, e a obra de arte apenas é para este ponto firme do sujeito (HEGEL, 2002, p.203).



Figura 15

Essa consideração da subjetividade do outro, ou da possibilidade da intersubjetividade através do fenômeno da pintura corrobora para a principal tese da estética de Hegel, a de que a arte promove o reconhecimento do espírito pelo espírito. Mas este mesmo processo de espiritualização por meio da arte, iniciado com a pintura renascentista, serviu de base para um processo dialeticamente contrário: o da secularização e do prosaísmo da arte. E foi este processo que possibilitou que a arte ousasse lançar-se em abismos cada vez mais profundos, em cisões cada vez mais graves, a ponto de dissolver-se no radicalismo de uma prática inteiramente livre de fixações

de objetos determinados. Faz parte desta contradição dialética, entretanto, um movimento reflexivo contrário, que muitas vezes é interpretado como um sinal de grande crise na esfera das artes. Devemos nos perguntar se nossa atual cultura do espetáculo, com seus brilhos demasiadamente fugazes, sua formas cada vez mais estetizadas e seu excesso de cores, não nos deve obrigar a um novo mergulho em uma nova interioridade, a fim de purificarmos o nosso olhar dessa multiplicidade enlouquecida dos objetos do mundo.

Índice das Imagens:

1 – Recorte do Quadro de número 1 (Tafel 1) impresso na edição citada da *Doutrina das Cores* de Goethe: Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner*. Editores: Gerhard Ott und Heirich O. Proskauer. Stuttgart 1992 (ISBN 3-7725-0702-6). Imagens digitais dos quadros da *Doutrina das Cores* de Goethe podem ser encontrados no site: http://www.farben-welten.de/farbenlehre/tafeln/tafeln_zur_farbenlehre.htm.

2 – Recorte do Quadro de número 2a (Tafel 2a), impresso na edição citada da *Doutrina das Cores* de Goethe: Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner*. Editores: Gerhard Ott und Heirich O. Proskauer. Stuttgart 1992 (ISBN 3-7725-0702-6). Imagens digitais dos quadros da *Doutrina das Cores* de Goethe podem ser encontrados no site: http://www.farben-welten.de/farbenlehre/tafeln/tafeln_zur_farbenlehre.htm.

3 – Fonte: <http://www.seilnacht.com/Lexikon/goethe2.htm>

4 - Guerreiros. Detalhe de Ânfora com black-figure da Ática, ca. 570-565 a.C. Departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas do Museu do Louvre, Paris. (Imagem de domínio público) Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Amphora_warriors_Louvre_E866.jpg.

5 – Red-figure: Hydria (jarro de água) com Hércules menino e Hera the infant Herakles strangling snakes sent by the goddess Hera), ca. 460-450 a.C., atribuída a Nausicaä (pintura). Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: Site do Museu: http://www.metmuseum.org/toah/hd/hera/ho_25.28.htm#.

6 – Rafael: Retrato de uma jovem com unicórnio (1505-1506). Galeria Borghese, Roma. Fonte: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Raffael%3A+Portr%C3%A4t+einer+jungen+Frau+mit+dem+Einhorn>.

7 – Ísis amamentando Hórus. Estátua de Bronze da Era Ptolomaica. Encontra-se no Museum Egyptisches Museum (Domínio Público). Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/15/MaryAndHorus.JPG>.

Hegel leitor de Goethe: Entre a física...

8 – Raffael (Raffaello Santi, 1483-1520): Madona Sixtina (Madonna di San Sisto) (1512-1514) - Gemälde Galerie Alte Meister, Dresden. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Raffael%2C_Sixtinska_madonna.jpg.

9 – Rembrandt: Lições de Anatomia (The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp, 1632). The Hague, Mauritshuis. Fonte: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Rembrandt+Harmensz.+van+Rijn%3A+Anatomie+des+Dr.+Tulp>.

10 – Caravaggio: A incredulidade de São Tomé (The Incredulity of Saint Thomas) (1601-02). Neues Palais, Postdam. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Caravaggio_incredulity.jpg.

11– Ludovico Carracci (1555-1619): “A lamentação” (ca. 1582). Metropolitan Museum of Art, New York. In Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/ho/08/eustn/ho_2000.68.htm. (October 2006).

12 - Caspar David Friedrich (1774-1840): “O Verão” (1807). Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Caspar_David_Friedrich_010.jpg.

13 – Johannes Gumpff (1626-?): Auto-retrato (Self-portrait) (1646). Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Johannes_gumpff.jpg.

14 – Jan Vermeer van Delft (1632-1675): The Milkmaid (Het melkmeisje) (1658-1660). The National Art Centre. Fonte: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jan_Vermeer_van_Delft_021.jpg.

Bibliografia:

Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner*. Editores: Gerhard Ott und Heirich O. Proskauer. Stuttgart 1992.

_____: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Philipp Reclam: Stuttgart, 1986.

_____: *Zur Morphologie*, 1 Bd., 3. Heft, Stuttgart u. Tübingen 1820.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyклопәdie der philosophischen Wissenschaften* 1830. Zweiter Teil. *Die Naturphilosophie*. In: Werke in 20 Bänden. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1993.

_____: *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio* (1830). Volume II: *A Filosofia da Natureza*. Trad. J. Noqueira Machado. São Paulo: Loyola, 1997.

_____: *Cursos de Estética*. Volume IV. Trad. M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2002.