

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
CURSO DE FILOSOFIA

BRENDON HENRIQUE NOGUEIRA DE SOUSA

O ABSOLUTO TRÁGICO: o lugar da tragédia na estética hegeliana

São Luís
2025

BRENDON HENRIQUE NOGUEIRA DE SOUSA

O ABSOLUTO TRÁGICO: o lugar da tragédia na estética hegeliana

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do grau de Licenciatura Plena em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Filho

São Luís
2025

BRENDON HENRIQUE NOGUEIRA DE SOUSA

O ABSOLUTO TRÁGICO: o lugar da tragédia na estética hegeliana

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do grau de Licenciatura Plena em Filosofia.


Aprovado em: 24 / 01 /2025

BANCA EXAMINADORA

 Documento assinado digitalmente
DAVI GALHARDO OLIVEIRA FILHO
Data: 04/02/2025 13:01:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Filho (Orientador)

Universidade Estadual do Maranhão

 Documento assinado digitalmente
ALMIR FERREIRA DA SILVA JUNIOR
Data: 06/02/2025 09:47:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Almir Ferreira da Silva Júnior

Universidade Federal do Maranhão

 Documento assinado digitalmente
LUIS MAGNO VERAS OLIVEIRA
Data: 05/02/2025 10:31:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Luis Magno Veras Oliveira

Universidade Estadual do Maranhão

Sousa, Brendon Henrique Nogueira de .

O absoluto trágico: o lugar da tragédia na estética Hegeliana. / Brendon Henrique Nogueira de Sousa . – São Luís (MA), 2025.

55p.

Monografia (Curso de Filosofia Licenciatura) Universidade Estadual do Maranhão - 2025.

Orientador: Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Filho.

1. Arte. 2. Tragédia. 3. Espírito Absoluta. 4. Estética. 5. Poder. I.Título.

CDU 82-21

Elaborado por Luciana de Araújo - CRB 13/445

À minha tia, Sandra Moraes de Sousa Veloso,
que me apoiou na decisão de estudar mesmo
com todas as dificuldades financeiras que a
minha realidade possui.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Edilene Pereira Nogueira, por todos os esforços e sacrifícios dedicados a cuidar de mim e da minha irmã. Sem o seu amor, carinho e cuidado, jamais teria alcançado os resultados desta monografia.

À Valéria Carvalho, por todos os conselhos, puxões de orelha e pelo companheirismo ao longo desses seis anos de amizade.

Aos meus companheiros de curso Otávio Augusto, Bruno Varejão, Augusto César e Milena Pires, pelos conselhos, contribuições e pela amizade que, durante anos difíceis, foram os pilares que me sustentaram.

Ao meu orientador e amigo, Davi Galhardo Oliveira Filho, pelas orientações, observações e paciência durante a condução da pesquisa que culminou nos resultados desta monografia.

À minha amada Lauana Vitória, por todo o apoio, companheirismo, carinho e por ceder, em diversos momentos, o notebook para que eu pudesse escrever esta monografia.

Por fim, agradeço aos meus professores e a todas as pessoas que contribuíram, de maneira direta ou indireta, para a elaboração deste trabalho e para a minha formação plena durante a graduação.

*“Eu sou a continuação de um sonho
Da minha mãe, do meu pai
De todos que vieram antes de mim
Eu sou a continuação de um sonho
Da minha vó, do meu vô
Quem sangrou pra gente poder sorrir”*

Abebe Bikila

RESUMO

Este estudo investiga a importância da arte e da tragédia no sistema filosófico de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, destacando sua relevância para o desenvolvimento do "Espírito Absoluto". A arte, analisada como manifestação sensível do Absoluto, é apresentada como uma etapa essencial do desenvolvimento progressivo da autoconsciência do Espírito humano, articulando-se nas formas simbólica, clássica e romântica. Cada uma dessas formas reflete momentos históricos e culturais específicos, concretizando-se em artes particulares que lhe são mais caras, a saber, arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. A tragédia, por sua vez, é examinada como uma manifestação artística que expressa as contradições éticas e existenciais, diferenciando-se em sua abordagem na antiguidade e na modernidade. Por fim, destacamos ainda a recepção contemporânea da tragédia, com destaque para Judith Butler, que reinterpreta a obra Antígona de Sófocles a partir de questões de gênero e poder. Assim, concluímos que a filosofia hegeliana oferece uma compreensão dialética da arte e da tragédia, enquanto as releituras contemporâneas ampliam suas aplicações para os desafios éticos e sociais hodiernas.

Palavras-chave: Arte; Tragédia; Espírito Absoluto; Estética; Poder.

ABSTRACT

This study investigates the importance of art and tragedy in Georg Wilhelm Friedrich Hegel's philosophical system, highlighting their relevance for the development of the "Absolute Spirit". Art, analyzed as a sensitive manifestation of the Absolute, is presented as an essential stage in the progressive development of the self-awareness of the human Spirit, articulating itself in symbolic, classical and romantic forms. Each of these forms reflects specific historical and cultural moments, taking shape in particular arts that are most dear to it, namely architecture, sculpture, painting, music and poetry. Tragedy, in turn, is examined as an artistic manifestation that expresses ethical and existential contradictions, differing in its approach in antiquity and modernity. Finally, we also highlight the contemporary reception of the tragedy, with emphasis on Judith Butler, who reinterprets Sophocles' work *Antigone* based on issues of gender and power. Thus, we conclude that Hegelian philosophy offers a dialectical understanding of art and tragedy, while contemporary reinterpretations expand its applications to today's ethical and social challenges.

Keywords: Art; Tragedy; Absolute Spirit; Aesthetics; Power.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A ARTE COMO MANIFESTAÇÃO DO ESPÍRITO ABSOLUTO	13
2.1 O Lugar da Arte no Sistema Hegeliano	14
2.2 Formas Artísticas e Artes Particulares.....	22
3 A TRAGÉDIA NO HORIZONTE HEGELIANO E SUA CONTEMPORANEIDADE	32
3.1 A Tragédia Antiga e Moderna no Horizonte Hegeliano	33
3.2 A Recepção Contemporânea da Tragédia Hegeliana.....	42
4 CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS.....	54

1 INTRODUÇÃO

Não constitui novidade que **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770-1831) foi um dos mais proeminentes filósofos da modernidade, não apenas pelo alcance de seu conhecimento teórico em diversos campos da ciência, mas, também, por sua análise profunda e sistemática no campo da arte. Para Hegel, a arte desempenha um papel essencial na vida humana e no seu sistema filosófico, sendo uma das manifestações do espírito humano em sua busca pelo "Saber Absoluto". Antes da religião e da filosofia, a arte surge como meio de compreender e expressar a realidade ética e histórica, embora sua capacidade de explicá-la seja conceitualmente limitada. Ainda assim, nas trilhas do pensamento hegeliano, a arte se mantém como uma poderosa forma de conhecer o Espírito de um povo nas mais variadas épocas.

Com efeito, nesse contexto da análise hegeliana da arte, a tragédia ocupa uma posição privilegiada. Esta forma de expressão artística, especialmente a tragédia grega, é vista por Hegel como uma das manifestações mais elevadas do espírito humano. Ela reflete a luta dialética entre o individual e o universal, entre a liberdade e a necessidade, apresentando personagens cujas ações revelam tensões fundamentais entre as forças humanas e as leis universais. A tragédia vai ser classificada como a forma de unificação entre a poesia lírica e a poesia épica, logo a objetividade, que é elemento marcante da epopeia, e a subjetividade lírica "que supera completamente os fatos objetivos" (Gonçalves, 2001, p. 262). Para Hegel, a tragédia grega sintetiza um momento de reconciliação entre essas polaridades, representando um avanço significativo na cultura e sociedade da antiguidade.

No que tange à tragédia, é lícito dizer que essa é, nas próprias palavras de Hegel, "a Forma fundamental, por meio da qual se determina toda a sua organização e estrutura" (Hegel, 2004, p. 247), ou seja, ela tem uma dinâmica que "tem de ser procurada na proeminência do lado substancial, tanto dos fins e de seu conteúdo quanto dos indivíduos e sua luta e destino" (Hegel, 2004, p. 247). Em outros termos, a tragédia revela no seu horizonte o mais íntimo dos pensamentos e ações humanas desde a sua formatação na antiguidade.

Por outro lado, a tragédia moderna reflete as transformações históricas e dialéticas do espírito, perdendo a capacidade de representar a unidade entre indivíduo e universalidade. Na modernidade, portanto, a tragédia passa a focar nas

contradições psicológicas e sociais dos indivíduos, muitas vezes em oposição à sociedade, o que a distância do ideal ético-religioso da tragédia clássica.

Destarte, este trabalho busca explorar essa transição e as nuances da tragédia enquanto forma de arte no pensamento hegeliano. Para tanto, o método de pesquisa adotado é a própria dialética, na devida conotação instituída por Hegel (2003). Ademais, lançamos mão de um procedimento metodológico qualitativo, baseado na coleta de referências que abordam o tema com o máximo de profundidade possível. O objetivo não é enumerar ou medir eventos relacionados ao conteúdo, mas, sim, obter conhecimentos descritivos que expressem os sentidos dos fenômenos. Por uma análise dialética detalhada das obras de Hegel, com ênfase nos tomos dos *Cursos de Estética*, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*, na *Fenomenologia do Espírito* e no livro *O Clamor De Antígona* de Judith Butler, buscamos compreender como a tragédia antiga e a moderna se relacionam e como, para Hegel, ambas são expressões da evolução histórica do espírito em busca do Absoluto.

Para fins propedêuticos, visando demonstrar como essas afirmações podem se mostrar plausíveis, o presente trabalho está estruturado em dois capítulos fundamentais intitulados, respectivamente, i) A arte como manifestação do Espírito Absoluto e ii) A Tragédia No Horizonte Hegeliano e Sua Contemporaneidade.

Em linhas gerais, nosso primeiro capítulo, *A Arte Como Manifestação Do Espírito Absoluto*, discute a concepção hegeliana da arte como a forma inicial de compreensão sensível do Absoluto, na qual o espírito se manifesta por meio de formas materiais. Essa etapa, embora preliminar, prepara o caminho para realizações mais elevadas alcançadas na religião e na filosofia. A arte é apresentada assim como indispensável ao desenvolvimento da autoconsciência humana, possibilitando ao espírito vivenciar sua própria verdade em um nível sensível. Esse panorama, delineado pela filosofia de Hegel, oferece uma base abrangente para entender a arte não apenas como expressão cultural, mas como um elemento essencial do progresso humano.

De modo mais específico, na primeira seção do primeiro capítulo, intitulada *O Lugar da Arte no Sistema Hegeliano*, exploramos a posição da arte no contexto mais amplo do idealismo alemão, destacando sua relação com a dialética e o Espírito. A arte é apresentada como uma etapa essencial no processo de desenvolvimento da autoconsciência humana, permitindo que o espírito vivencie sua

verdade em um nível sensível. No entanto, essa fase não é definitiva; embora dotada de profundidade, a arte é superada pela religião, que traz a interioridade simbólica, e pela filosofia, que alcança a totalidade conceitual do absoluto. Mesmo assim, a arte permanece como um registro das transformações do Espírito ao longo da história, capturando de maneira única aspectos do Absoluto.

Ademais, na segunda seção do primeiro capítulo, assinada como *Formas Artísticas e Artes Particulares*, abordamos em detalhes a tripartição hegeliana das formas de arte, destacando como cada uma se relaciona com as diferentes épocas históricas e culturais que as produziram. A arte simbólica, característica das civilizações orientais, é contrastada com a arte clássica, associada à Grécia Antiga. Por fim, a arte romântica, surgida no contexto do cristianismo medieval e moderno, reflete a subjetividade e a complexidade do espírito humano. Além disso, a seção analisa a categorização das artes particulares, como arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, explicando o papel distinto de cada uma destas dentro do sistema hegeliano.

Grosso modo, o segundo capítulo, *A Tragédia No Horizonte Hegeliano e Sua Contemporaneidade*, examina a abordagem hegeliana da tragédia, destacando a tensão entre o indivíduo e as forças universais, como as leis éticas, sociais e divinas. Para Hegel, a tragédia grega clássica exemplifica um conflito dialético entre as leis humanas e divinas, buscando a reconciliação do indivíduo com a totalidade ética do universo. Com a modernidade, a tragédia muda, passando de um conflito entre forças universais para um foco nas questões internas do sujeito, revelando dilemas psicológicos e a alienação da modernidade. O herói moderno, como Hamlet¹, substitui a certeza ética por introspecção e dúvida. Em tempo, o capítulo também aborda a recepção contemporânea da tragédia hegeliana, com ênfase nas reflexões de Judith Butler, especialmente em *O Clamor de Antígona*², que revisita a tragédia por meio das questões de gênero e poder.

Por isso mesmo, na primeira seção do segundo capítulo, nomeada como *A Tragédia Antiga e Moderna no Horizonte Hegeliano*, abordaremos como a tragédia grega clássica, para Hegel, exemplifica um momento em que os conflitos entre as leis humanas e divinas são apresentados de maneira dialética, simbolizando uma

¹ SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução Nelson Jahr Garcia. 1. ed. São Paulo: Moderna, 1997

² BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

tentativa de reconciliação entre o indivíduo e a totalidade ética do universo. Com o advento da modernidade, Hegel identifica uma transformação crucial na forma como a tragédia expressa os dilemas humanos. A tragédia moderna se volta para o interior do sujeito, revelando dilemas psicológicos e a alienação característica do mundo moderno.

Em tempo, na segunda seção do segundo capítulo, nomeada como *A Recepção Contemporânea da Tragédia Hegeliana*, demonstraremos como o espírito do texto hegeliano avança para explorar a tragédia no horizonte do pensamento contemporâneo, com especial ênfase na interpretação de Judith Butler. De fato, a reflexão de Butler oferece uma releitura da tragédia a partir de questões de gênero e poder, tomando a obra *Antígona* como ponto de partida, em um diálogo crítico com Hegel. Para ela, a personagem de Sófocles³ ultrapassa a oposição tradicional entre leis divinas e humanas, desafiando as categorias normativas que estruturam o parentesco, a cidadania e o Estado. Nesse sentido, *Antígona* emerge como uma figura que questiona as normas hegemônicas e até mesmo expõe as limitações do pensamento hegeliano ao abordar questões de gênero e exclusão.

Por fim, cumpre destacar que a presente pesquisa se justifica pela relevância contemporânea das reflexões hegelianas sobre a tragédia. Em uma época em que os conflitos entre o indivíduo e a sociedade permanecem acirrados, revisitar as análises de Hegel pode oferecer insights valiosos sobre a condição humana e os dilemas da modernidade. Além disso, é fértil abordar a tragédia tanto em sua forma clássica quanto moderna, e sua dimensão normativa que é tão cara a autores e autoras, como é o caso da Judith Butler que reinterpreta a tragédia a partir de questões de gênero e poder, utilizando a obra *Antígona* como ponto de partida. Pois, a personagem desafia as categorias normativas que estruturam o parentesco, a cidadania e o Estado. Este estudo contribui para o debate sobre a relevância e a atualização do fenômeno trágico em nosso tempo.

³ SÓFOCLES. A trilogia tebana. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

2 A ARTE COMO MANIFESTAÇÃO DO ESPÍRITO ABSOLUTO

Hegel é extremamente reconhecido por seu sistema filosófico abrangente, que busca compreender a totalidade da realidade histórica por meio de uma lógica dialética. Nesse contexto, a arte ocupa um lugar fundamental, não apenas como manifestação estética propriamente dita, mas como um momento de desenvolvimento do "Espírito Absoluto". Ao lado da religião e da filosofia, a arte desempenha um papel essencial na progressiva autoconsciência do espírito humano no tempo. Presentemente, portanto, é mister situar as discussões que se desdobram nas reflexões sobre o lugar da arte no sistema hegeliano e suas formas específicas, explorando os fundamentos históricos e conceituais que moldam essas interações.

De fato, Hegel concebeu a arte como a primeira forma de compreensão sensível do absoluto, um estágio em que o espírito se expressa por meio de formas materiais, mas que também antecipa as realizações mais elevadas da religião e da filosofia. Para ele, a história da arte reflete o progresso do espírito em direção à reconciliação entre o sensível e o ideal. Assim, o pensamento estético hegeliano articula-se em torno de três formas principais: simbólica, clássica e romântica, cada uma correspondendo a momentos específicos da evolução da relação entre forma e conteúdo espiritual. Essas formas, por sua vez, são concretizadas em artes particulares, como arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, que traduzem as ideias do espírito em diferentes linguagens sensíveis.

Na seção inicial, intitulada *O Lugar da Arte no Sistema Hegeliano*, explora-se a posição da arte no contexto maior do idealismo alemão, enfatizando sua relação com a dialética e o espírito. A arte é apresentada como uma etapa necessária no desenvolvimento da autoconsciência humana, permitindo que o espírito experimente sua própria verdade em um nível sensível. Essa fase, no entanto, não é final; a arte, apesar de sua profundidade, é superada pela religião, que introduz a interioridade simbólica, e pela filosofia, que atinge a totalidade conceitual do absoluto. Ainda assim, a arte permanece como um testemunho das transformações do espírito ao longo da história, capturando vislumbres do absoluto de maneira única.

A segunda seção, *Formas Artísticas e Artes Particulares*, detalha a tripartição hegeliana das formas de arte, evidenciando como cada uma se relaciona

com as épocas históricas e as culturas que a produziram. A arte simbólica, típica das civilizações orientais, luta para articular de maneira adequada o conteúdo espiritual em formas sensíveis, enquanto a arte clássica, associada à Grécia Antiga, representa o auge da harmonia entre forma e conteúdo. Por fim, a arte romântica, emergente no cristianismo medieval e moderno, reflete a subjetividade e a abundância do espírito humano, marcando uma ruptura com a materialidade clássica e direcionando-se para a interioridade.

Além disso, a seção aborda a categorização das artes particulares, como arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, cada uma ocupando um espaço distinto no sistema hegeliano. A arquitetura, por exemplo, prepara o terreno para as manifestações espirituais, enquanto a escultura concretiza o ideal estético. A música e a poesia, especialmente no contexto da arte romântica, transcendem os limites do sensível para expressar a interioridade e a subjetividade do espírito de maneira mais direta.

Este panorama inicial destaca como a filosofia de Hegel fornece uma estrutura abrangente para entendermos a arte não apenas como produção cultural, mas como parte integrante do desenvolvimento humano. Ao situar a arte no sistema hegeliano e explorar suas formas e manifestações específicas, estas abrem um diálogo sobre a relação entre ética, estética e história, evidenciando o papel central da arte na busca pela verdade absoluta. Nos momentos que se seguem, aprofundaremos esses conceitos, ilustrando como Hegel integra a arte em sua visão abrangente da realidade e do espírito humano.

2.1 O Lugar da Arte no Sistema Hegeliano

Nascido em Stuttgart, na Alemanha, G. W. F. Hegel foi um filósofo de grande relevância para o pensamento ocidental. O filósofo alemão é considerado um dos grandes expoentes do Idealismo Alemão, ao lado de autores como Immanuel Kant (1724-1804), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854). Esses pensadores foram responsáveis por uma parcela significativa das ideias mais influentes da filosofia “clássica” alemã, em um movimento que tinha como cerne a concepção de que a realidade é fundamentada em processos mentais ou espirituais, ao invés de processos materiais.

Hegel, influenciado em parte pelos outros expoentes do Idealismo Alemão e pelas ideias da Revolução Francesa, acreditava que o mundo era estruturado pela

razão e o desenvolvimento do espírito humano ocorria em um processo dialético, em que ideias opostas se confrontavam e se reconciliavam, produzindo uma síntese nova e mais avançada. Esse caráter de progressão é evidente em todo o acervo de obras hegelianas. No prefácio da *Fenomenologia do Espírito*, por exemplo, Hegel escreve: “o botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor” (Hegel, 2003, p. 26). Nesse sentido, o próprio trabalho hegeliano pode ser visto como uma síntese das ideias do Idealismo Alemão e dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa. De fato, Hegel buscava uma sistematização da realidade em que vivia, e suas obras são o espelho disso, como a própria *Fenomenologia do Espírito* e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*. A dialética é o motor que faz as engrenagens do sistema hegeliano explicarem áreas como filosofia política, teologia, história e arte. É a razão levada aos seus limites, na tentativa de explicar toda a realidade.

O sistema hegeliano, conforme exposto na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*, é uma estrutura que se desenvolve de forma dialética, articulando-se nos momentos da Lógica, da Natureza e do Espírito. Na primeira parte, a Lógica trata dos conceitos fundamentais e das estruturas puras do pensamento, constituindo uma análise dos princípios universais e imprescindíveis do ser. A Lógica se desdobra e se dirige à Natureza. A segunda parte, a Natureza, é o estágio em que os conceitos assumem uma aparência externa e objetiva, manifestando-se no mundo material. Contudo, os conceitos aí presentes ainda possuem uma configuração limitada e não plenamente realizada. É somente na terceira parte, o Espírito, que ocorre a reconciliação entre as partes, alcançando-se, através de sua própria dialética, a liberdade. O Espírito passa então pelos estágios da subjetividade, da objetividade e da moralidade, até chegar ao Estado e à história. A arte da qual iremos tratar profundamente nesse primeiro momento, é fruto justamente desses estágios do Espírito (Hegel, 1995).

Os *Cursos de Estética* de Hegel, publicados apenas após sua morte (1831) e baseados nas suas aulas, constituem uma obra extensa em quatro volumes, onde o filósofo explora o papel da arte na expressão do espírito absoluto. Logo no primeiro tomo, Hegel aborda a estética como uma filosofia da arte, tratando da ideia de beleza e dos limites do ideal estético, enquanto conecta a arte às demais

formas de saber humano. Já no segundo tomo, ele se aprofunda nas formas de arte simbólica, clássica e romântica, mostrando como cada uma delas reflete períodos históricos e culturais distintos que, por sua vez, revelam as transformações do espírito. Por fim, o terceiro e o quarto volumes dedicam-se às diversas artes — arquitetura, escultura, pintura, música e poesia — analisando como cada uma, à sua maneira, busca realizar o ideal estético e aproximar-se da realização espiritual (Hegel, 2000; 2002; 2004; 2015).

A arte, no sistema filosófico do filósofo de Frankfurt de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ocupa uma posição de grande privilégio como uma das formas fundamentais de manifestação do "Espírito Absoluto". Para Hegel, a história do espírito humano se desenvolve em três grandes formas de expressão: a arte, a religião e a filosofia. Cada uma dessas formas representa um estágio no processo dialético da autoconsciência humana em direção ao saber absoluto. A arte, embora limitada em comparação à filosofia, tem um papel essencial, pois é através dela que o espírito se torna sensível e acessível à experiência imediata.

Araújo (2006. p. 34) afirma que “Arte e religião são os saberes que antecedem a Filosofia. A arte, saber exterior e sensível é supracumida pela religião, saber representativo e interior.” De fato, é necessário tomarmos como ponto de partida que a manifestação artística e a manifestação religiosa são saberes que precedem aquilo que Hegel entendia como ciência, isto é, a própria filosofia. Assim, a arte, como um saber exterior e sensível, é superada pela religião, posto que essa última representa um saber interior e simbólico. “O que distingue arte, religião e filosofia é a forma com que estes saberes se apresentam ao absoluto e não o conteúdo dos mesmos (Araújo, 2006. p. 34). Contudo, da união dessas duas dimensões — a objetividade da arte e a subjetividade da religião — resultará o pensamento consciente de si mesmo, que é a filosofia. Nessa conjuntura, portanto, o que distingue arte, religião e filosofia é a maneira como esses saberes se relacionam com o absoluto, e não o seu conteúdo propriamente dito.

Por isso mesmo, a arte, de acordo com Hegel, é o meio pelo qual o espírito humano expressa suas ideias, emoções e percepções por meio de formas sensíveis. Possibilitando a expressão do absoluto em formas que podem ser compreendidas através dos sentidos, o que torna a arte mais próxima da experiência cotidiana em comparação com a filosofia. No entanto, a arte não pode capturar o

absoluto de maneira conceitual, como a filosofia o faz. Sob o prisma hegeliano, pois, ela é apenas uma representação simbólica desse absoluto.

À figura desse saber enquanto imediata (o momento da finitude da arte) por um lado é um dissociar-se, em uma obra de ser-aí exterior comum, no sujeito que a produz e no sujeito que a contempla e venera; por outro lado, é a intuição e representação concretas do espírito em si absoluto como do ideal — da figura concreta nascida do espírito subjetivo, na qual a imediatez natural, que é apenas um signo da ideia, se transfigura em expressão desta, pelo espírito ficcional, de modo que a figura nela não mostre, aliás, nada de outro; [é] a figura da beleza (Hegel, 1995. p. 341).

No idealismo hegeliano, a arte une de maneira harmoniosa o abstrato e o fenômeno, a ponto de não percebermos mais nenhum dos dois isoladamente, mas, sim, o objeto artístico concreto, de modo que ambos os aspectos estão perfeitamente entrelaçados. Isso se justifica pelo fato de que a arte, como a primeira forma de apreensão do absoluto, oferece à consciência uma configuração sensível que, apesar de sua natureza estética, carrega um significado e um conteúdo profundo, uma vez que este se relaciona com a verdade. “A arte [...], apresenta à consciência uma configuração sensível que, não obstante, possui um significado e um conteúdo dos mais altos e profundos, pois diz respeito ao verdadeiro” (Oliveira, 2018. p. 11).

Nesta conjuntura, Hegel desenvolve uma leitura de que a arte é parte de um processo dialético que inclui também a religião e a filosofia. Esse processo visa à reconciliação do espírito humano com sua realidade. No caso, a arte funciona como uma etapa importante desse desenvolvimento, mas não a última. No final, a filosofia é que consegue alcançar o "Saber Absoluto", uma vez que esta forma é capaz de refletir conceitualmente sobre a verdade, algo que a arte faz de maneira limitada mediante símbolos e imagens sensíveis.

A arte é vista como a primeira forma em que o espírito tenta compreender-se e compreender o mundo ao seu redor. Como resultado, ela está situada no início do processo dialético, sendo o estágio em que o espírito continua imerso no sensível. Como propõe Galhardo (2017, p. 30) “Ao se objetivar a Ideia visa afirmar-se na finitude sensível de distintas maneiras sob a singularidade da beleza, nesta a Ideia se apresenta como Belo Artístico”. Nessa fase inicial, a arte atua no domínio do sensível, e a beleza artística se torna a forma específica em que a Ideia se apresenta como finita e concreta.

Hegel, na *Enciclopédia*⁴ das ciências em compêndio expõe que “A arte, para as intuições a serem produzidas por ela, necessita não só de um material exterior dado, a que também pertencem às imagens e representações subjetivas, mas, para a expressão do conteúdo espiritual” (Hegel, 1995. p. 442). Para realizar as intuições que deseja provocar, a arte, não se limita a um material externo qualquer — que inclui desde as imagens até as representações subjetivas —, mas também precisa das formas da própria natureza, reconhecendo nelas um significado mais profundo. Assim, ao buscar expressar um conteúdo espiritual, a arte não apenas capta essas formas naturais, mas as transforma, assimilando-as e imbuindo-as da ideia que quer comunicar.

Com isso, o sensível se torna meio para **o espírito se aproximar do absoluto**, e é justamente nesse jogo entre o sensível e o espiritual que o Belo se revela. Em seus *Cursos de Estética*, Hegel explora como a arte reflete o espírito de uma época e de um povo. Para o autor, a arte é tanto um produto do desenvolvimento histórico quanto uma força ativa que molda a consciência de uma cultura. De acordo com Galhardo (2017), o núcleo da filosofia da arte hegeliana é essencialmente histórico. Assim como o Ideal deve ser compreendido conceitualmente, ele também deve ser analisado por meio de seu caráter histórico. O que é representado artisticamente não é apenas uma reflexão das ideias de uma sociedade, mas uma participação ativa na formação dessas ideias.

Hegel afirma que, assim como todo ser humano, em suas atividades políticas, religiosas ou científicas, é filho de sua época, a arte também tem a tarefa de encontrar uma expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo: “assim também permanece como determinação da arte que ela encontre a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo” (Hegel, 2000, p. 338). Dessa forma, fica claro que Hegel não era partidário da ideia de que sujeitos/artistas estão **"à frente de seu tempo"**, uma noção comumente difundida tanto pelo senso comum quanto em alguns discursos filosóficos, que sugerem que certos indivíduos possuem ideias inovadoras e originais que transcendem sua época.

Seguindo essa linha de raciocínio, a arte desempenha um papel crucial na história do espírito, permitindo que indivíduos e comunidades se reconheçam em

⁴ Daqui por diante esta obra será sempre citada de forma reduzida.

suas produções culturais. Além disso, se a Ideia deve ser compreendida de maneira conceitual e histórica, é igualmente importante identificar as dimensões nas quais a arte se insere. Segundo Torrecilha (2021), para Hegel, a arte possui duas dimensões: uma espiritual, ligada ao conteúdo, e outra sensível, relacionada à forma.

Falaremos sobre as formas de arte mais adiante. Preliminarmente, cabe lembrar que Hegel é claro ao afirmar que a arte possui seus limites. A arte é essencialmente finita, pois depende da forma sensível para expressar o conteúdo espiritual. Por mais sofisticada que seja, a arte sempre será uma representação simbólica do absoluto e, portanto, nunca poderá capturá-lo integralmente. O que a arte oferece são fragmentos do espírito, vislumbres do absoluto que se manifestam por meio de formas materiais.

À medida que o espírito humano avança em seu desenvolvimento, busca formas mais adequadas e complexas para seu autoconhecimento. “Entre as configurações, a humana é a mais alta e a verdadeira, pois somente nela o espírito pode ter sua corporeidade e, assim, sua expressão contemplável” (Hegel, 1995. p. 342). Sendo a corporeidade a mais elevada expressão contemplável, rejeita-se a ideia de que a arte tem como princípio a imitação da natureza, pelo menos no contexto da estética hegeliana. O corpo humano, com o avanço da religião, ganha sua mais alta expressão e reconhecimento; por isso, na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel (2003) vê a arte como um momento fundamental da religião. Trata-se do homem se reconhecendo em Deus e de Deus se reconhecendo no homem.

Entretanto, ao falarmos de arte, devemos ter cuidado para compreender não apenas as formas de arte a que Hegel se refere (simbólica, clássica e romântica), mas também como, em diferentes períodos históricos, o ideal é a forma são superados por configurações mais complexas. Por exemplo, a arte clássica, que discutiremos posteriormente, representa o maior esplendor da corporeidade. Todavia, quando nos referimos à forma de arte que corresponde à modernidade, já não encontramos Deus na corporeidade, mas sim no espiritual. Nesse momento, Deus encontra-se apenas consigo mesmo, e essa é sua forma adequada. Trata-se de uma questão que exige mais detalhes e será abordada em outro momento.

Um fenômeno semelhante ocorre quando Hegel discute o início do fim da arte grega, no subcapítulo “Religião da Arte”, na *Fenomenologia do Espírito* (Hegel, 2003. p. 473). A arte grega começa a decair quando a linguagem poética se torna o

objeto artístico preponderante entre os gregos. Compreender esse processo é fundamental para entender o nascimento da tragédia, tanto na *Fenomenologia* quanto nos *Cursos de Estética*.

Com efeito, a posição da arte no sistema hegeliano reflete a própria estrutura dialética de sua filosofia. A história e o desenvolvimento do espírito são processos dinâmicos, em que cada etapa contém em si a superação de contradições internas. A arte, enquanto forma de expressão do espírito, reflete esse movimento dialético, pois representa a luta do espírito para se reconciliar com o mundo sensível, uma luta que só será plenamente resolvida na filosofia. “A arte é apenas um grau de libertação do espírito. O espírito puro só pode ser encontrado na religião revelada, na qual o conteúdo da ideia toma sua forma infinita e o saber imediato se mediatiza no revelar” (Araújo, 2006, p. 37). Isto é confirmado no capítulo da arte da enciclopédia das ciências em compêndio, quando Hegel afirma que:

A bela arte (como sua religião peculiar) tem seu futuro na religião verdadeira. O conteúdo limitado da ideia passa, em si e para si, para a universalidade idêntica a forma infinita; a intuição, o saber imediato ligado ao sensível, passa para o saber que se mediatiza a si mesmo, para um ser-á que é o saber, ele mesmo no revelar, de modo que o conteúdo da ideia tem por princípio a determinação da inteligência livre, é enquanto espírito absoluto (Hegel, 1995, p. 345).

Portanto, a concepção da arte como uma forma de conhecimento que, embora não seja capaz de expressar o absoluto de maneira conceitual, é essencial para o desenvolvimento do espírito. Através da arte, o espírito experimenta a reconciliação parcial entre o sensível e o ideal, um movimento que será progressivamente aprofundado na religião (principalmente na Religião Revelada) e culminará na filosofia.

De certo modo, a arte sendo exposta como primeiro estágio do Absoluto, faz parecer que ela esconde a forma de se conhecer o “saber efetivo”, mas, com a leitura dos *Cursos de estética*, a arte ganha um papel ou uma função tão importante quanto a religião e ciência; A arte, em muitos casos, é a única maneira de se conhecer o espírito de um determinado povo, ou seja, arte, assim como religião e ciência é uma chave de leitura fundamental para se conhecer a cultura de um povo na história.

Além disso, Hegel é tão preciso em suas colocações sobre a arte que, em determinados momentos dos *Cursos de Estética*, parece prever o futuro da arte ou,

mais especificamente, seu fim. A arte à qual Hegel se refere morreu na modernidade, no período do romantismo, embora não tenha deixado de existir enquanto produção humana. “O que chega ao fim e morre é a possibilidade de um tipo de produção artística” (Silva Junior, 2005, p. 186). Esse tipo de produção artística buscava apresentar o ideal do divino no elemento sensível. Por exemplo, enquanto em períodos anteriores tínhamos grandes composições musicais voltadas ao divino, como a célebre *Jesus bleibet meine Freude*⁵, de Johann Sebastian Bach, também conhecida no Brasil como “Jesus, Alegria dos Homens”, passamos a ter obras como *Also sprach Zarathustra*⁶, do alemão Richard Strauss. Assim, o que Hegel aponta é uma mudança definitiva no papel da arte, que deixa de ser o veículo privilegiado para expressar o ideal divino no sensível. Esse fim da arte, como Hegel o concebe, não significa o fim da produção artística, mas o fim de uma era em que a arte servia como fio condutor e manifestação do espírito absoluto. Aqui, o romantismo marca o ponto em que a criação artística começa a voltar-se para o humano, desvinculando-se da representação sagrada.

Embora a arte tenha superado essa configuração do divino no sensível, a produção artística continuou de maneira indiscriminada mesmo após a morte de Hegel. O que o filósofo alemão parece querer enfatizar é a existência de uma ruptura histórica e cultural: o Fim da arte também marca o nascimento de uma nova maneira de fazer arte. Com a superação do elemento divino, a forma artística ficou livre para ser moldada conforme a subjetividade de quem a produz e traz essa exterioridade. Isto fica claro com esta passagem dos *Cursos de Estética*:

Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre para que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo seja de que espécie ele for (Hegel, 2000. p. 340).

Essa mudança, ainda que radical, não implica que a arte tenha perdido seu valor. A arte permanece como uma atividade profundamente humana, capaz de traduzir o espírito e o contexto de sua época, mas já não pode alcançar a mesma posição de verdade absoluta que alcançava nas formas anteriores. A produção artística torna-se uma espécie de símbolo, um reflexo das ideias e do espírito que, na modernidade, encontra outro caminho para realizar-se plenamente. Na visão

⁵ Jesus permanece minha alegria (tradução nossa)

⁶ Assim Falou Zaratustra (tradução nossa)

hegeliana, a filosofia começa a preencher o espaço deixado pela arte, pois só ela pode apresentar o absoluto de forma conceitual e sistemática. A arte, agora, representa apenas uma das várias maneiras pelas quais o espírito se manifesta, já que o absoluto busca formas de expressão que superam o mundo sensível.

Portanto, o “fim da arte” é a compreensão de que a sua função, enquanto manifestação do espírito, se esgotou em determinado sentido. Com a transição do papel central para a filosofia ou a ciência, a arte torna-se mais voltada para o sensível e o particular do que para o universal. Nos *Cursos de Estética*, Hegel defende que a arte atinge, no seu desenvolvimento histórico, o ponto em que deixa de ser a portadora privilegiada do divino e do ideal. No entanto, isso não representa uma perda, mas uma transformação: o espírito avança para modos de expressão mais elevados, sem com isso negar a importância estética ou histórica da arte, mas reconhecendo que ela, como meio de apreensão do absoluto, atingiu o limite de sua forma.

2.2 Formas Artísticas e Artes Particulares

Nos *Cursos de Estética*, Hegel classifica a arte em três formas/paradigmas principais: a arte simbólica, a arte clássica e a arte romântica. Essas formas representam diferentes estágios no desenvolvimento da relação entre o sensível e o espiritual, cada uma delas reflete um momento distinto na história da arte e da consciência humana. Em outras palavras, elas três possuem características próprias e estão associadas a determinadas civilizações e períodos históricos.

Não se trata de um mesmo conteúdo sob diferentes formas, mas de conteúdos diferentes, que progressão do espírito, se manifestam a sua maneira em cada contexto histórico. Assim, o espírito encontra em cada arte particular, em cada material sensível, um meio para exteriorizar seu conteúdo particular. A forma decorre do conteúdo, o qual corresponde, por sua vez, às particularidades da Ideia em seus diferentes momentos, sendo que o tratamento com base nos conteúdos espirituais, que permeiam toda a estética é essencialmente histórico, pois, para Hegel, toda obra, assim como o espírito, é histórica, de modo que a estética enquanto ciência do belo não pode ser separada da filosofia da história (Torrecilha, 2021. p. 46).

Nessa linha argumentativa, **a arte simbólica** é a primeira forma de arte no sistema hegeliano. Ela está associada às culturas orientais, como as do Egito e da Babilônia, e é caracterizada por uma relação inadequada entre forma e conteúdo. “Assim, a tendência é que a balança penda mais para o lado da sensibilidade do que para o lado da espiritualidade” (Oliveira, 2018, p. 38). Na arte simbólica, a forma

sensível não é capaz de expressar de maneira clara e adequada o conteúdo espiritual que representa.

Por tudo isso, vale chamar a atenção para o fato de que a Arte Simbólica compreende a arte das religiões naturais e das religiões do sublime com isso fica evidente que suas principais manifestações se encontram nos tempos mais remotos da humanidade, como as Pirâmides dos Faraós Egípcios etc., mas, deve-se notar ainda que se estendem também até Ovídio (43 a. C – d. C 15) e mesmo à poesia muçulmana do Séc. XIV. Afinal, como já insistimos, o simbolismo tem por característica o excesso, o grotesco, a virilidade etc. em distintos graus (Galhardo, 2017, p. 37).

Ainda que não tenhamos a intenção de aprofundar tanto sobre esses aspectos mais gerais sobre as formas de arte, é fundamental pontuar a uma divisão da própria arte simbólica, sendo dividida em *Simbolismo inconsciente*⁷, onde é tratado como uma forma que antecede a arte e não pode ser propriamente considerado um símbolo. Sua unidade espiritual imediata ainda mantém uma ligação com o absoluto, mas não está separada de um significado e forma natural. Nessa perspectiva, é apenas no segundo estágio que surge o autêntico símbolo, à medida que o primeiro estágio começa a se dissolver e os significados universais começam a ganhar forma por si mesmos. No entanto, essa universalidade precisa se apresentar como um objeto concreto da natureza para a consciência. Segundo o texto hegeliano, a inadequação entre forma e conteúdo gera invenções poéticas e milagres, o que, contudo, não pode ser considerado uma obra de arte verdadeiramente bela. Finalmente, é no terceiro estágio, através da luta entre os significados e sua exposição sensível, que emerge a primeira obra de arte simbólica. Nesse ponto, a unidade espiritual recebe uma forma natural diante da consciência, e a autenticidade do símbolo surge, já tendo dissolvido o conflito entre as representações exageradas dos objetos particulares da natureza e a universalidade dos significados.

O *simbolismo do Sublime*⁸, por seu turno, dissolve a relação autenticamente simbólica, pois o significado absoluto é apreendido como substância universal. O que vemos agora é a arte da substancialidade. É necessário enfatizar que o que deve surgir na intuição é a alma universal e sua posição de destaque em

⁷ Fundamental destacar que Hegel, através de sua dialética, elabora de modo sistemático a divisão dos estágios de cada forma de arte. Desse modo, é atribuído um volume inteiro para explicar como funciona essa divisão, este volume é o de número dois. Começando com o Simbolismo inconsciente, que pode ser encontrado na página 47 do volume 2 do Curso de Estética.

⁸ O simbolismo sublime pode ser encontrado na página 87 do volume 2 do Curso de Estética.

relação à substância, e não seu significado particular ou sua forma. Essa relação pode ser vista tanto de maneira negativa quanto positiva. O primeiro estágio é apreendido de forma positiva, sendo reconhecido e apreciado como sujeito que renuncia a si mesmo por meio de uma submersão amorosa na essencialidade de todas as coisas. De acordo com Hegel, isso já pode ser encontrado na arte da Índia e alcança seu esplendor subjetivo mais profundo em alguns fenômenos místicos do cristianismo. O segundo estágio, que pode ser captado de forma negativa, encontra-se na poesia hebraica, na qual o culto aborda o sublime de maneira negativa, pois não consegue encontrar uma expressão adequada e positiva; o caráter positivo que a poesia hebraica contempla só é possível no nível do sentimento e no reconhecimento da própria indignidade.

O *Simbolismo consciente da Forma de Arte Comparativa*⁹ divide-se em três estágios. No primeiro, representado pela fábula, parábola e apólogo, ainda não há uma cisão explícita entre forma e significado; o lado subjetivo não é destacado, e predomina a exposição de fenômenos concretos e singulares. No segundo estágio, o significado universal passa a ser percebido como elemento esclarecedor, entendido apenas como um atributo arbitrário, o que introduz elementos como a metáfora, o símile e a alegria. Último estágio, a forma artística se apresenta exterior ao conteúdo, que se torna consciente de si mesmo. Com o desaparecimento da relação simbólica, a atenção se volta para a relação essencial entre forma e conteúdo, que constitui o verdadeiro cerne da arte. O conflito, entre um conteúdo e uma forma que não são os mais adequados “e uma forma sensível que sofre e faz sofrer pelo excesso, gera uma condição na Forma de arte simbólica de estar sempre em busca de uma adequação que, neste momento, é impossível de se atingir” (Oliveira, 2018, p. 39).

Como resultado, desse transitar dialético, as obras de arte dessa fase são frequentemente enigmáticas, grandiosas e até exageradas. Exemplos típicos da arte simbólica incluem as pirâmides egípcias e as esculturas colossais, que, embora impressionantes, não conseguem capturar plenamente o conteúdo espiritual que procuram representar.

E quando também a Idéia, que não se exprime em nenhuma outra efetividade, penetra em todas estas configurações, e em sua inquietação e

⁹ O simbolismo consciente da Forma de Arte Comparativa pode ser encontrado na página 105 do volume 2 do Curso de Estética.

desmesura se procura nelas, mas, no entanto, não as considera adequadas a si, ela eleva as configurações naturais e os fenômenos da efetividade à indeterminação e à desmedida (Hegel, 2001. p. 91).

Para Hegel, a arte simbólica é o estágio inicial da evolução da arte, onde o espírito ainda está em conflito com a forma sensível. “Por isso, a primeira Forma de arte é ainda um mero procurar o ato de figuração [*Verbildlichung*] do que uma capacidade de exposição verdadeira” (Hegel, 2001. p. 91). O conteúdo espiritual é grandioso e abstrato, mas a forma sensível disponível não é capaz de capturá-lo adequadamente. Essa dissonância entre forma e conteúdo é o que caracteriza a arte simbólica como imperfeita e, em última instância, transitória. Apesar disso, a arte simbólica desempenha um papel importante no desenvolvimento da arte, pois representa o primeiro esforço do espírito humano para se expressar artisticamente.

A arte clássica, por outro lado, representa a síntese ideal entre forma e conteúdo. Ela está associada à civilização grega, onde a harmonia entre o sensível e o espiritual é alcançada. As esculturas gregas clássicas, por exemplo, são expressões perfeitas da beleza idealizada do corpo humano, que, para Hegel, é a manifestação mais adequada do espírito em forma sensível. Na arte clássica, o conteúdo espiritual não é apenas representado de maneira adequada pela forma sensível, mas também encontra nela sua expressão mais perfeita.

É certo que frequentemente a personificação e a antropomorfização foram denegridas como se fossem uma degradação do espírito; mas, a arte, na medida em que necessita levar o espírito de um modo sensível à intuição, deve progredir para esta antropomorfização, já que o espírito apenas em seu corpo aparece satisfatoriamente sensível (Hegel, 2001. p. 93). Como foi citado anteriormente na forma de arte simbólica, há um percurso dialético entre a forma e o conteúdo, a arte clássica em seu caráter artístico e histórico também transita dialeticamente em busca de formas mais adequadas para sua explanação. De modo que, *O processo de Configuração da Forma de Arte Clássica*¹⁰ É marcado pela busca de uma unidade concreta entre forma e conteúdo. É nesse estágio que a arte encontra meios de traduzir o espírito absoluto em formas sensíveis, organizando a matéria de maneira precisa para expressar ideias universais. A escultura grega é o exemplo mais emblemático, pois alcança uma harmonia entre o significado espiritual e a perfeição material, moldando o mundo sensível para refletir o divino.

¹⁰ O processo de Configuração da Forma de Arte Clássica é encontrado na página 173 do volume dois do Cursos de Estética.

O Ideal da Forma de **Arte Clássica**¹¹ É o momento em que a unidade chega ao seu ponto máximo. A forma e o conteúdo se fundem de maneira tão harmônica que o espírito parece habitar naturalmente na matéria. O corpo humano, por exemplo, torna-se a manifestação mais pura e simbólica desse ideal, representando o divino de maneira concreta e sublime. Aqui, a beleza não é apenas visual, mas profundamente racional, revelando o equilíbrio perfeito entre espírito e forma.

*A Dissolução da Forma de Arte Clássica*¹² por sua vez, ocorre quando essa harmonia se rompe. A forma sensível, que até então servia ao conteúdo espiritual, já não é mais capaz de abarcar as complexidades internas do espírito. Surge um distanciamento entre forma e conteúdo, preparando o terreno para o advento da arte romântica. Nesse novo momento, a subjetividade assume o protagonismo, e a arte se torna mais abstrata, priorizando o símbolo em detrimento da unidade formal concreta. São os modos que o espírito clássico busca para trazer à tona um conteúdo e uma forma que é de uma infinidade bela tão frágil que só foi possível manter enquanto realidade até o período em que os gregos viveram a beleza de sua própria democracia. Mais a frente isso será retomado quando enfim falarmos sobre a tragédia clássica.

A arte clássica é considerada por Hegel como o ápice da expressão artística, pois nela o espírito encontra sua forma sensível ideal. Essa concepção hegeliana enfatiza a harmonia e a beleza estética, revelando uma busca pela perfeição que se manifesta em obras-primas da escultura. No entanto, essa perfeição formal também traz consigo certas limitações, pois, apesar da crescente valorização do humano, a arte clássica frequentemente se ancora em temas mitológicos e divinos. Isso se reflete na afirmação de Oliveira (2018)¹³, que observa que uma mitologia grega continua sendo sobre deuses, e não sobre homens. Assim, a valorização do homem e das ações humanas se insere de maneira complexa nessa tradição artística. Essa valorização pode ser claramente observada em dois aspectos dos deuses olímpicos: sua antropomorfização ao extremo e seu caráter ativo na dimensão humana. O primeiro é um tanto quanto literal, visto que os deuses olímpicos têm sempre formas antropomórficas nas suas representações plásticas e

¹¹ O Ideal da Forma de Arte Clássica está na página 207 do volume dois do Cursos de Estética.

¹² A Dissolução da Forma de Arte Clássica está na página 233 do volume dois do Cursos de Estética.

¹³ (Oliveira, 2018, p. 44)

que suas ações são claramente semelhantes às ações humanas. O segundo se dá enquanto o artista deve ser capaz de detectar a particularização dos acontecimentos naturais e humanos, interferências dos deuses, de modo que na sua produção artística seja sempre possível interpretar as ações e acontecimentos humanos.

A arte clássica é tão perfeita em sua forma que não consegue ir além dela, o que acaba limitando sua capacidade de expressar a infinidade do espírito. Essa limitação leva ao surgimento de uma nova forma de arte, a arte romântica, que busca expressar a subjetividade e a infinitude do espírito humano.

Desse modo, o espírito permanece aqui ao mesmo tempo determinado como mais particular, como mais humano, não como espírito puro simplesmente absoluto e eterno, na medida em que este somente é capaz de se anunciar e de expressar como a própria espiritualidade. (Hegel, 2001. p. 93)

A **arte romântica** representa a superação da arte clássica e o surgimento de uma nova forma de expressão artística. Ela está associada à Europa cristã medieval e moderna, onde o espírito humano começou a se afastar das representações sensíveis perfeitas da arte clássica e a explorar formas mais subjetivas e emocionais de expressão. Para Hegel, o cristianismo desempenha um papel central na arte romântica, “já que o Deus cristão tem, de fato, uma dimensão autenticamente humana” (Oliveira, 2018, p. 48) e traz consigo a ideia de um infinito que não pode ser completamente representado por formas sensíveis.

A arte romântica em seu avançar tem como seus momentos *O Círculo religioso da arte Romântica*¹⁴, em que marca o início dos estágios, onde o conteúdo espiritual ultrapassa a capacidade da forma sensível de representá-lo plenamente. Aqui, a arte se volta para o cristianismo, que introduz uma interioridade profunda, destacando o sofrimento, a redenção e a espiritualidade individual. A figura de Cristo crucificado, por exemplo, encarna essa tensão entre o divino e o humano, representando a inadequação da forma concreta para expressar a totalidade do espírito. Esse círculo religioso rompe com a harmonia clássica e coloca a ênfase na experiência subjetiva e transcendental.

A *Cavalaria*¹⁵ que representa um momento intermediário, em que o espírito romântico encontra um novo campo de expressão. Através das narrativas

¹⁴ O Círculo religioso da arte Romântica encontra-se na página 265 do volume dois do Cursos de Estética.

¹⁵ A Cavalaria encontra-se na página 287 do volume dois do Cursos de Estética.

cavaleirescas, a arte explora valores como honra, lealdade e amor cortês, que surgem em um contexto mais terreno e histórico. A figura do cavaleiro é simbólica: ele personifica a busca pelo ideal espiritual em um mundo fragmentado, onde as relações sociais e éticas já não possuem a mesma unidade. Essa fase é caracterizada pela exaltação do indivíduo, mas ainda carregada de uma profunda ligação com o sagrado e o transcendente.

Por fim, *A autonomia formal das Particularidades Individuais*¹⁶ revela o desenlace da arte romântica. Aqui, o individualismo alcança sua máxima expressão, e a forma artística se torna cada vez mais independente do conteúdo espiritual. Cada obra se afirma como um mundo próprio, onde as particularidades são exploradas sem a necessidade de uma relação direta com o universal. A arte agora celebra a subjetividade plena, muitas vezes priorizando o estético sobre o espiritual. Esse estágio antecipa a transição para a modernidade, onde o foco recai sobre o artista como criador singular e a arte se emancipa das grandes narrativas metafísicas.

Nesse ponto, a arte tem uma ligação bem mais íntima com a religião, semelhante ao conteúdo explanado por Hegel no subcapítulo *da Fenomenologia do Espírito*, chamado de *Religião Revelada*, pois aqui o que se encontra é a necessidade do espírito em desdobrar-se em busca do reconhecimento da verdade absoluta, de modo que esse conteúdo também se faz necessário na arte romântica. Todavia, não podemos nos perder em seu acervo bibliográfico, a religião revelada para Hegel já supressumiu o conteúdo da arte e principalmente da arte romântica, por essa e outras que é importante uma delimitação e análise. Se considerarmos só a *Fenomenologia*, por exemplo, teremos uma arte que em todo seu percurso histórico foi, de certa maneira, “Refém da religião”, ou seja, os *Cursos de Estética* são uma fonte mais leal para se tratar da arte e das formas de arte.

Mas voltando propriamente a explanação da arte romântica; a ênfase não está mais na harmonia entre o sensível e o espiritual, mas sim na separação entre ambos. A pintura, a música e a poesia são as principais formas de expressão da arte romântica, pois são mais adequadas para capturar a subjetividade e a interioridade do espírito humano. A arte romântica é marcada por uma tensão entre o finito e o infinito, entre o sensível e o espiritual, uma tensão que reflete a busca do espírito por

¹⁶ A autonomia formal das Particularidades Individuais encontra-se na página 309 do volume dois do *Cursos de Estética*.

uma forma de expressão que transcenda os limites do sensível. A respeito disso, o volume um dos *Cursos de Estética* fornece uma bela definição “Desse modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando [Hinausgehen] a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística” (Hegel, 2001, p. 95). Apesar do ultrapassar-se a si e ter seu valor na interioridade, a Forma ainda necessita da exterioridade para sua livre expressão. No entanto, a livre expressão da arte romântica não pode ser confundida com a abstração e inadequação da Forma de arte simbólica, se a arte romântica apresenta na sua exterioridade inadequação é pela vontade da ideia em si apresentar inadequada.

Além dessas formas gerais de arte, Hegel também faz distinções entre diferentes **artes particulares**, como a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia. Cada uma dessas artes possui suas próprias características e maneiras de expressar o espírito. A arquitetura, por exemplo, é a arte que mais se aproxima da natureza simbólica, pois trabalha com formas físicas que, muitas vezes, são inadequadas para expressar plenamente o conteúdo espiritual. Porém, a arquitetura tem como função preparar a própria natureza inorgânica para a adequação da arte ou do divino. “E, assim, ela aplanar o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que rodeia e constrói seu templo como espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito” (Hegel, 2001, p. 98). Já a escultura, especialmente na arte clássica, consegue capturar de maneira mais adequada a beleza ideal do corpo humano e, com isso, expressar o espírito de forma mais perfeita. Se antes tínhamos a construção do templo ou do que orna o divino, agora temos a própria divindade em formas corpóreas, pois a escultura traz consigo a forma sensível exterior do divino.

O espírito que a escultura expõe é em si mesmo sólido, e não multiplamente disperso no jogo das contingências e paixões; por isso, ela também não abandona a exterioridade a esta variedade do fenômeno, mas apreende ali unicamente este aspecto da espacialidade abstrata em sua totalidade de dimensões (Hegel, 2001, p. 99).

A pintura, por sua vez, é uma forma de arte que pertence à fase romântica, pois consegue expressar a subjetividade do espírito de maneira mais livre e criativa. A pintura em tela é a primeira das artes românticas apresentadas por Hegel, nela a uma ampla particularização, pois tudo que vem à mente do artista, desde a mais elevada conceituação até a mais particular e subjetiva das manifestações do espírito pode ser seu conteúdo.

A música, para Hegel, é uma das formas mais elevadas de arte, pois se aproxima da espiritualidade pura, já que não depende tanto da representação sensível. Haja vista que não depende necessariamente de uma representação sensível, a música passa a uma nova forma de idealidade, não sendo mais idealidade espacial, mas temporal, pois o som, assim como outrora a escultura, se fez ponto central entre as artes simbólicas e as subjetivas do período romântico, agora a música faz o papel de ser o centro das artes românticas por ser a sua mudança de paradigma o combustível para uma nova forma de arte mais espiritualizada.

Por fim, a *poesia* ocupa um lugar especial entre as artes particulares, pois é aquela que mais se aproxima da expressão pura do espírito humano. Ao contrário das artes plásticas, que dependem de formas sensíveis para se manifestar, a poesia utiliza a linguagem como seu meio principal, permitindo uma expressão mais direta do pensamento e da subjetividade. Por sua disposição mais universal a poesia, não configurando-se presa a nenhuma das formas de arte, “estando presente ao longo de toda a história humana, sua classificação como arte romântica diz mais respeito a uma questão conceitual do que histórica.” (Torrecilha, 2021, p. 49). Enquanto a escultura e a pintura necessitam de representações visuais, e a música de sons que evocam sentimentos e emoções, a poesia utiliza as palavras, os portadores mais imediatos do pensamento.

A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. (Hegel, 2001, p. 102).

A poesia, no contexto da modernidade, oferece uma flexibilidade única para expressar as profundezas da experiência humana. Isso se deve ao fato de que, na poesia, o meio sensível – a palavra – é muito mais adequado para transmitir o conteúdo espiritual. A linguagem poética, por sua natureza, não está presa a uma forma material concreta e pode, portanto, lidar com abstrações e sentimentos complexos de uma maneira que outras formas de arte não conseguem.

Além disso, a poesia moderna tem a capacidade de expressar a totalidade da vida humana, abrangendo desde as emoções mais intensas até as reflexões filosóficas mais profundas. A flexibilidade da linguagem permite ao poeta representar conflitos e reconciliações que ultrapassam o mundo sensível, o que é

particularmente importante para a arte romântica, na qual a subjetividade e a interioridade do espírito são centrais. O que a música faz com sons, a poesia faz com palavras: ela eleva a subjetividade e as emoções ao nível do universal, permitindo que o espírito se expresse em toda a sua complexidade.

Entretanto, mais adiante será abordada a poesia que esteve na base do surgimento da tragédia grega. Enquanto a poesia moderna reflete uma subjetividade mais individualizada e abstrata, a poesia que deu origem à tragédia grega será explorada em seu contexto específico, evidenciando sua função cultural e seu papel no desenvolvimento de uma forma de arte que une emoção, mito e ação.

3 A TRAGÉDIA NO HORIZONTE HEGELIANO E SUA CONTEMPORANEIDADE

A tragédia é um dos gêneros artísticos mais significativos para a estética hegeliana, sendo interpretada como uma forma de representação das contradições éticas e existenciais da humanidade. Este estudo tem como foco as seções que exploram, de um lado, a distinção entre a tragédia antiga e moderna no pensamento de Hegel e, de outro, as reflexões contemporâneas sobre sua recepção, com destaque para Judith Butler.

Na primeira seção, a abordagem hegeliana da tragédia se fundamenta na análise das tensões que permeiam a relação entre o indivíduo e as forças universais — sejam elas éticas, sociais ou divinas. A tragédia grega clássica, para Hegel, exemplifica um momento em que os conflitos entre as leis humanas e divinas são apresentados de maneira dialética, simbolizando uma tentativa de reconciliação entre o indivíduo e a totalidade ética do universo. Em obras como *Antígona* e *Édipo Rei*, os heróis trágicos se destacam por suas ações guiadas por princípios éticos que, ao mesmo tempo, os levam à destruição. Nesse contexto, a tragédia reflete tanto a grandeza quanto a fragilidade da condição humana. Com o advento da modernidade, Hegel identifica uma transformação crucial na forma como a tragédia expressa os dilemas humanos. Diferentemente da tragédia antiga, em que o conflito está enraizado na contraposição entre forças éticas universais, a tragédia moderna se volta para o interior do sujeito, revelando dilemas psicológicos e a alienação característica do mundo moderno. O herói moderno, como *Hamlet*, exemplifica essa mudança, onde a introspecção e a dúvida substituem a certeza ética que movia os heróis antigos.

A segunda seção do texto avança para a recepção da tragédia hegeliana no pensamento contemporâneo, com ênfase na leitura de Judith Butler. Butler reinterpreta a tragédia a partir de questões de gênero e poder, utilizando a obra *Antígona* como ponto de partida. Para ela, a personagem de Sófocles transcende a oposição tradicional entre leis divinas e humanas, desafiando as categorias normativas que estruturam o parentesco, a cidadania e o Estado. Antígona se torna, assim, uma figura que questiona as normas hegemônicas e expõe os limites do pensamento hegeliano em lidar com questões de gênero e exclusão.

Essa análise busca articular as contribuições de Hegel e Butler, mostrando como as discussões sobre tragédia continuam a ser um terreno fértil para

pensar as complexidades da condição humana e as transformações históricas e culturais que moldam a arte e a ética. Ao explorar a evolução do gênero trágico e sua recepção crítica, esperamos iluminar os desafios e possibilidades de uma nova compreensão da tragédia na modernidade.

3.1 A Tragédia Antiga e Moderna no Horizonte Hegeliano

A tragédia, enquanto forma de arte, ocupa um papel central no sistema filosófico de Hegel, sendo compreendida como a expressão mais intensa dos conflitos que permeiam a existência humana. Entre as formas artísticas, Hegel atribui especial importância à tragédia por enxergar nela a capacidade de revelar, de forma clara e profunda, as tensões entre o indivíduo e as forças universais, como as leis divinas e sociais.

Na tragédia grega essas tensões encontram sua síntese em personagens como Antígona e Édipo. Suas ações, motivadas por deveres éticos, familiares ou religiosos, colidem com as ordens do destino ou da sociedade, gerando uma tensão irreconciliável. Essa forma clássica de tragédia, ao mesmo tempo que reflete as condições da sociedade grega antiga, simboliza um momento de avanço cultural e espiritual: o herói trágico, mesmo em sua queda, aponta para uma ordem moral superior, expressando a busca do espírito humano por liberdade e reconciliação.

No entanto, nosso autor observa que, com o passar do tempo, a tragédia sofreu transformações significativas. A tragédia moderna se distancia de sua forma clássica, deslocando o foco do confronto entre o indivíduo e as forças universais para os dilemas internos do próprio sujeito. Obras como as de Shakespeare exemplificam esse novo paradigma, onde personagens como Hamlet e Macbeth enfrentam não apenas conflitos externos, mas, sobretudo, suas próprias fragilidades psicológicas. Essa mudança reflete a alienação do indivíduo moderno, incapaz de reconciliar-se com as forças maiores da sociedade ou da moralidade universal.

Nesta sessão, serão exploradas as reflexões de Hegel sobre essas duas formas de tragédia, destacando como a tragédia grega representava uma síntese entre o individual e o universal, enquanto a tragédia moderna enfatiza a desconexão e o isolamento. Por meio dos *Cursos de Estética e da Fenomenologia do Espírito*, investigaremos a evolução dessa forma artística, analisando como ela reflete as transformações históricas e culturais do espírito humano. Além disso, discutiremos a possibilidade, sugerida pelo autor alemão, de uma nova tragédia capaz de lidar com

as complexidades da modernidade, reconciliando novamente o indivíduo com as forças universais. Tal análise não apenas ilumina o papel da tragédia na estética hegeliana, mas também convida a uma reflexão mais ampla sobre a arte como meio de representar as tensões e dilemas da condição humana.

Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel aponta que, à medida que o espírito avança no capítulo da *Religião da Arte*, ele vai se aproximando do autoconhecimento. Essa jornada culmina na obra de arte espiritual, que representa uma transformação profunda tanto na linguagem quanto na arte. É aqui que se observa uma superação das formas anteriores de expressão, como o Oráculo, cuja linguagem era enigmática e cheia de subterfúgios, e o frenesi báquico, marcado pelo caos e pela confusão. Com a obra de arte espiritual, essas manifestações dão lugar a uma linguagem clara e universal, sinalizando um novo patamar na consciência do espírito.

O primeiro estágio desse processo é a epopeia, um momento essencial para compreender as cisões existentes na eticidade do mundo grego. Nessa fase, a eticidade está alicerçada na confiança dos indivíduos na totalidade de seu povo, bem como nas ações dos líderes, que agem em nome de uma coalizão entre as nações. O Aedo, figura central nesse cenário, é quem assume a tarefa de narrar poeticamente os feitos dos deuses e dos homens, sendo o mediador entre os extremos da particularidade e da universalidade. Ele é a voz que dá forma a essa relação: de um lado, narra os deuses (símbolo do universal absoluto), e de outro, os homens, que ocupam um lugar intermediário nessa equação.

O herói épico, por sua vez, é o elemento que move esse mundo, mas seu destino é sempre trágico. No auge de sua força e beleza, ele sucumbe, vítima das disputas entre as nações. Esses conflitos, frequentemente legitimados pelas ações questionáveis dos deuses imortais, levam a uma morte prematura que, mais do que um fim, evidencia a fragilidade da harmonia do mundo épico. É importante não confundir o herói épico com o herói trágico, já que o contexto em que ambos se inserem é distinto. Como Hegel afirma, "Na extremidade, a singularidade firme e efetiva é excluída e fragmentada em seus momentos, que ainda não se encontraram nem se unificaram" (Hegel, 2003, p. 493). Para que esses extremos possam se aproximar, é necessário que o Aedo se insira no conteúdo, preenchendo a necessidade com um significado. Esse movimento marca o fim do mundo épico, embora a verdadeira unificação dos extremos só se realize na tragédia. É neste

ponto que o mundo épico se dissolve e o espírito avança, preparando-se para as complexidades da tragédia, onde as contradições éticas serão finalmente enfrentadas e expostas.

A oposição interna, causada pela expansão do espírito, que, no movimento histórico de luta e conquista de outras terras e outros povos, precisou deixar sua própria terra e povo, é responsável, segundo Hegel, pelo movimento dialético que dá origem, no campo da arte, a uma nova forma de expressão artística (Gonçalves, 2001, p. 264).

A tragédia, como etapa essencial do desenvolvimento da obra de arte espiritual, representa uma transformação significativa em relação à epopeia, especialmente no que diz respeito à linguagem. Na epopeia, a narrativa estava subordinada ao Aedo, cuja função era narrar os acontecimentos do mundo por meio de uma linguagem universal e impessoal. Já na tragédia, a linguagem se transforma: ela se manifesta em primeira pessoa, evidenciando um novo grau de subjetividade. Além disso, surge o ator, ou artista trágico, como figura central nesse processo. Inicialmente, o ator utilizava uma máscara, “A presença obrigatória da máscara indica, porém, que a Arte não contém ainda o Si na sua completa autenticidade” (Meneses, 1992, p. 185). Simbolizando que a manifestação da subjetividade na arte ainda é incompleta. Essa máscara, ao mesmo tempo, em que oculta, revela que a tragédia se encontra em um estágio intermediário da manifestação do espírito artístico, ainda distante da plena reconciliação.

O coração da tragédia é o conflito entre a lei divina e a lei humana. Cada decisão tomada por um herói trágico, ao afirmar uma dessas leis, fere inevitavelmente a ordem sustentada pela outra. “cada um deles põe seu caráter e consciência numa só destas potências e a põe em ação. Direito humano e direito divino: direito do mundo ctônico e do mundo de cima; família e Estado: homem e mulher” (Meneses, 1992, p. 185). Esse conflito é central na tragédia porque demonstra a impossibilidade de uma reconciliação imediata entre essas forças, cabendo ao espírito trágico revelar e, eventualmente, buscar superar essa cisão.

O motivo para tal atrito é a falta de conhecimento por parte dos heróis de que a substância ética ainda se encontra cindida, e isso lhes causa o ocultamento dos outros lados das substâncias. Se levarmos em conta certas obras da literatura trágica, como a *Antígona*, peça de Sófocles, podemos perceber como os dois personagens principais, Antígona e Creonte, não conseguem entender a motivação dos atos que o outro toma, ou melhor, não conseguem aceitar.

Não mais te exortarei e, mesmo que depois quisesse me ajudar, não me satisfarias, procede como te aprouver; de qualquer modo hei de enterrá-lo e será belo para mim morrer cumprindo esse dever: repousarei ao lado dele, amada por quem tanto amei e santo é o meu delito, pois terei de amar aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos. Eu jazerei eternamente sob a terra e tu, se queres, fuge à lei mais cara aos deuses (Sófocles, 1990, p. 204).

Esta passagem da obra *Antígona*, onde a própria Antígona, conversando com sua irmã, Ismene, admite que cometerá o crime de enterrar o irmão criminoso, pois prefere a morte do que o delito contra os Deuses, demonstra muito bem essa cisão do elemento ético do qual fala Hegel, Antígona defende um direito que seria divino, natural e da ordem familiar, enquanto seu tio, Creonte, líder de Tebas, defende um direito da ordem humana, racional e do âmbito Estatal. Vejamos uma passagem onde Creonte mostra um pouco da sua opinião e inclinação à lei humana.

Não é possível conhecer perfeitamente um homem e o que vai no fundo de sua alma, seus sentimentos e seus pensamentos mesmos, antes de o vermos no exercício do poder, senhor das leis. Se alguém, sendo o supremo guia do Estado, não se inclina pelas decisões melhores e, ao contrário, por algum receio mantém cerrados os seus lábios, considero-o e sempre o considerarei a mais ignóbil das criaturas; e se qualquer um tiver mais consideração por um de seus amigos que pela pátria, esse homem eu desprezarei. Pois eu — e seja testemunha o grande Zeus onividente — não me calaria vendo em vez da segurança a ruína dominar o povo, e nunca trataria os inimigos de minha terra como se fossem amigos (Sófocles, 1990, p. 208).

Na tragédia, tanto as ações de Antígona quanto as de Creonte carregam racionalidade e justificativas éticas próprias, mas é a intransigência e de ambos que intensifica o conflito. Essa postura rígida, somada às ações dos deuses, provoca um ocultamento das demais substâncias éticas. No universo trágico, dois deuses desempenham papéis centrais: Apolo, o Deus que sabe, e as Erínias, as Deusas do Ocultamento. Em Sófocles, como bem apontado por Neusa Monteiro¹⁷, os deuses exercem uma autoridade quase tirânica sobre os heróis, submetendo-os a provações que revelam tanto a grandeza quanto a fragilidade humana. Esse

¹⁷ Rival de Esquilo nas Dionisíacas temos Sófocles, o poeta que surge para dar alma aos heróis e libertá-los da tirania dos deuses. Os deuses, dizia Sófocles, submetem os heróis a um sofrimento sem fim e sem sossego; atormentam-nos impiedosamente para manterem-se em seus domínios e em seus poderes, e embora esse sofrimento seja a melhor escola do 'conhece-te a ti mesmo', uma vez percebendo-se dominados, à deriva no desconhecido mar do destino, loucos e sendo cruéis sem quererem ser, os heróis acabam se entregando as Erínias, vingadoras dos inferos, e à Têmis, justiceira do Olimpo. E o caso de Ajax, Édipo, Electra, Djanira, Jocasta, Eurídice e Antígona, que sucumbem pela própria espada, que cegam a si mesmos, que se jogam nos braços da morte ou que se suicidam. (Monteiro, 2023. p. 38).

sofrimento, segundo a autora, é uma escola do conhece-te a ti mesmo. Essa perspectiva dialoga com a análise hegeliana de que o herói trágico age segundo um pathos ético legítimo, mas, ao mesmo tempo, entra em conflito com outras forças éticas igualmente válidas, resultando em um embate irresolúvel que expõe as tensões entre o individual e o universal — Édipo, Jocasta e Antígona — personificam essa dinâmica. Cada um deles enfrenta dilemas que os levam a desafiar a ordem divina ou humana, mas, ao fazê-lo, caem vítimas das Erínias (vingadoras do inframundo). Aqui, percebe-se claramente o papel das potências éticas que Hegel identifica na tragédia. Os heróis, ao assumirem uma posição unilateral em relação às forças éticas, acabam despertando o pathos oposto, levando-os à destruição. A respeito de Antígona, Hegel escreve “Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos, Creonte somente a Zeus, a potência imperante da vida pública e do bem coletivo” (Hegel, 2004. p. 253).

As divindades citadas anteriormente, têm seu lugar de respeito no mundo trágico, mas é Zeus quem, em última instância, reconcilia os lados opostos. Zeus, enquanto figura de reconciliação, representa o ponto de superação dos conflitos que permeiam a tragédia. Contudo, ao fazer isso, Zeus também despovoava o céu de deuses, marcando o fim de uma era mitológica e preparando o caminho para novas formas de representação artística e espiritual. Ao final do processo trágico, a arte alcança sua autenticidade, e o ator abandona a máscara que antes era indispensável à tragédia. Esse momento marca uma transformação fundamental: a consciência-de-si dos heróis deixa de estar separada do coro ou da consciência universal, como Hegel aponta, “A consciência-de-si dos heróis deve sair de sua máscara, e apresentar-se tal como ela se sabe, como o destino tanto dos deuses do coro quanto das potências absolutas mesmas” (Hegel, 2003, p. 499).

Na *Fenomenologia do Espírito e nos Cursos de Estética*, a tragédia é inserida em uma dinâmica dialética. Contudo, enquanto na *Fenomenologia do Espírito* ela aparece como parte do desenvolvimento da religião da arte ou do capítulo do Espírito, nos *Cursos de Estética* ela figura como o primeiro estágio de um processo que inclui também a comédia e o drama. Márcia Gonçalves, em *O Belo e o Destino*, destaca que: Hegel classifica o drama, e em especial a tragédia clássica, como “a forma de unificação entre a poesia lírica e a poesia épica” (Gonçalves, 2001, p. 262). Dentro da estética hegeliana, a tragédia realiza a mediação entre a interioridade da poesia lírica e a exterioridade da poesia épica.

Embora a ideia de destino seja central na epopeia, a tragédia busca compreendê-la de forma mais profunda, questionando e, em certa medida, superando-a. É por isso que os personagens das tragédias gregas frequentemente parecem em desacordo com o mundo trágico em que vivem, desafiando as suas estruturas e limites.

É apresentado, nos *Cursos de Estética*, mas especificamente no livro IV, a tragédia em sua essência, destacando suas determinações universais, as quais se tornam concretas apenas no desenvolvimento histórico das formas artísticas. Quanto ao seu conteúdo, a tragédia dialoga com temas previamente explorados no subcapítulo da *Religião da Arte*, em particular com as "potências por si mesmas legítimas, substanciais no querer humano: o amor familiar dos cônjuges, dos pais, dos filhos, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador" (Hegel, 2004, p. 235). Esses elementos, que marcam o conteúdo essencial das tragédias clássicas, refletem a luta ética de seus personagens. No universo trágico, cada indivíduo age segundo um conceito que lhe é inerente, sendo inseparavelmente vinculado a um dos lados das potências superiores. O tema central da tragédia é o divino, mas não no sentido de um conteúdo religioso; aqui, o divino se manifesta como o ético, a substância espiritual que guia as ações humanas de forma concreta.

O ético, nesse contexto, é compreendido como uma forma de realidade mundana, onde forças particulares se tornam agentes de ações humanas marcadas por uma constante luta. O indivíduo trágico, ao isolar-se em sua própria finalidade ou caráter, provoca inevitavelmente o pathos oposto, criando uma tensão ética irresolúvel. Hegel observa que a tragédia se origina justamente porque ambos os lados do conflito possuem legitimidade e valores positivos, mas, ao mesmo tempo, agem como forças de negação mútua.

Diferentemente da epopeia, onde os acontecimentos são conduzidos por forças externas, como os deuses, a tragédia se estrutura na interioridade da vontade individual, na decisão ética que emerge de um vínculo direto com uma lei ou princípio universal. Essa decisão, ao mesmo tempo que rejeita a arbitrariedade, também não é uma simples submissão às vontades divinas, como na epopeia. "Hegel interpreta a decisão do herói trágico como diretamente ligada a uma lei ética. Essa imediata ligação com uma lei ou um princípio deve ser diferenciada da ideia de intervenção quase manipulativa dos deuses no acontecimento épico" (Gonçalves, 2001. p. 297). Aqui, o pathos não é apenas o sofrimento do herói, mas a expressão

de sua luta entre a consciência e a ação, “A ação trágica tem o pathos como princípio ou fundamento” (Gonçalves, 2001. p. 297), um meio-termo que articula liberdade e universalidade. O herói não é vítima do acaso ou dos deuses, mas de sua própria humanidade, onde reside sua grandeza, mas também sua ruína.

Para além das ações dos heróis temos o coro, que na tragédia grega, ocupa uma posição central e indispensável, funcionando como um elo vital entre a ação dramática e o universo simbólico que sustenta o espetáculo. A partir da análise de Hegel no livro quatro dos *Cursos de Estética*, fica evidente que o coro não é um elemento meramente decorativo ou circunstancial, mas um componente estruturante da tragédia. “A este respeito, é uma visão inteiramente falsa quando se considera o coro um acessório contingente e um mero rebento da época de nascimento do drama grego” (Hegel, 2004. p. 252). O coro não só reflete a visão coletiva da comunidade sobre os eventos narrados, como também atua como mediador entre os deuses, os personagens e o público, ampliando o significado ético e universal das ações em cena. “Mas o coro não só foi mantido na época de florescimento da tragédia, [...] e sim ele apenas se constituiu sempre mais bela e equilibradamente porque pertence essencialmente à ação dramática mesma” (Hegel, 2004. p. 252).

No contexto da tragédia clássica, o coro representa a voz da coletividade, um contraponto à individualidade do herói trágico. O coro, reflete e comenta os eventos da peça, não como uma intervenção arbitrária, mas como uma forma de articular os valores universais e as tensões éticas que permeiam a narrativa. Na prática, o coro dá profundidade à tragédia ao situar as ações do herói dentro de um quadro ético e cósmico mais amplo, destacando as implicações universais do conflito em cena. Além disso, o coro contribui para o ritmo e a estrutura da peça, oferecendo ao público momentos de contemplação e catarse. Além do que, transforma a tragédia em uma experiência estética completa, onde ação e meditação existem simultaneamente. Essa função não é um resquício da origem religiosa do teatro, mas uma característica intencional que amadureceu junto com a tragédia, tornando-se mais equilibrada e bela.

Voltando às reflexões sobre a cisão trágica. A tragédia, não pode permanecer apenas como o reino do conflito e do temor. O sentimento de reconciliação, simbolizado pela visão da eterna justiça, emerge ao final da tragédia. O teórico da Dialética, explica que a eterna justiça não permite que as potências éticas se realizem plenamente por meio do conflito e também enfatiza como a

tragédia, através de sua profundidade artística, transcende seu gênero e influencia outros campos da arte. Contudo, é a poesia dramática que confere à tragédia sua plenitude como obra de arte, moldando-a em sua totalidade.

A tragédia moderna, na visão de hegeliana, representa uma etapa avançada no desenvolvimento da consciência humana, marcada por um movimento dialético em relação à tragédia clássica. Enquanto a tragédia grega reflete um conflito ético entre leis universais, como na obra *Antígona* de Sófocles, a tragédia moderna emerge de uma subjetividade cada vez mais acentuada. Este deslocamento é essencial para compreender como o indivíduo passa a ocupar o centro da ação trágica na modernidade, distanciando-se do sentido de totalidade característico do mundo antigo.

Na tragédia clássica, a tensão dramática se fundamenta na contraposição entre princípios éticos igualmente válidos, mas incompatíveis em sua realização. A força trágica do herói reside na fidelidade a uma dessas leis, ainda que tal escolha o conduza à ruína. Nesse sentido, o herói clássico não age por mera vontade individual, mas como portador de valores universais que transcendem sua subjetividade. Assim, mesmo no desfecho trágico, há um reconhecimento de que esses conflitos fazem parte de uma ordem maior, onde o pathos, em última instância, exprime a reconciliação entre as forças em conflito. A respeito das características dessa nova tragédia vejamos o que diz Hegel:

Além disso, trata-se também de relações burguesas, de direito privado e de outra ordem, e de maneira semelhante na vida familiar também se apresentam lados que ainda não eram acessíveis ao drama antigo. Pois, na medida em que nos mencionados círculos o princípio da [557] subjetividade mesma conquistou o seu direito, mostram-se justamente por causa disso em todas as esferas novos momentos que o homem moderno estrutura a fim de servirem à finalidade e ao fio condutor de seu agir (Hegel, 2004, p. 262).

Com o advento da modernidade, essa estrutura se transforma. Na tragédia moderna, a fragmentação dos valores universais e o avanço da subjetividade criam uma nova forma de conflito, que não é mais mediada por uma ordem ética superior. O herói moderno é, antes de tudo, um indivíduo que se depara com dilemas interiores e com um mundo que não oferece respostas absolutas. Em *Hamlet*, de William Shakespeare, essa característica é evidenciada no caráter introspectivo do protagonista, cuja hesitação em agir revela o peso da liberdade subjetiva e a angústia que dela decorre. Ao contrário dos heróis clássicos, Hamlet

não se encontra em uma posição de plena confiança em leis externas. O personagem príncipe da Dinamarca, questiona o sentido de suas ações e a legitimidade dos valores que o cercam. Esse movimento pode ser ilustrado em sua famosa reflexão: “Ser ou não ser, eis a questão: será mais nobre para alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes?” (Shakespeare, 1997. p. 81). Esse discurso representa a essência da tragédia moderna, onde o conflito não está em uma lei externa, mas na própria consciência que busca encontrar sentido em meio ao caos. Hegel também faz comentários a obra de Shakespeare, fora os comentários a obras de Schiller e Goethe, nosso autor defende que, a colisão trágica da modernidade não gira em torno de um filho, que no ato de sua vingança comete um crime contra a eticidade vigente, mas “sim em torno do caráter subjetivo de Hamlet, cuja alma nobre não foi constituída para esta espécie de atividade enérgica” (Hegel, 2004, p. 264).

Hegel identifica na tragédia moderna uma ruptura com a harmonia subjacente que permeia a tragédia clássica. O que antes era um conflito ético entre forças universais se transforma em um embate entre a interioridade do indivíduo e as demandas do mundo exterior. Enquanto na Grécia o herói encontrava grandeza em sua conformidade com os valores universais, na modernidade ele se torna uma figura marcada pela ambiguidade e pela tensão constante entre liberdade e responsabilidade. A respeito da diferença entre o herói clássico, que ao se unir a um dos lados da eticidade se confrontava necessariamente ao outro lado da eticidade, na tragédia moderna a uma quebra desse paradigma: pois “Os caracteres românticos, ao contrário, estão desde o início em meio a uma amplitude de relações e condições mais contingentes, no interior das quais é possível agir dessa ou daquela maneira” (Hegel, 2004, p. 264). A subjetividade, ao mesmo tempo que é fonte de autonomia, também é o local onde se desenrolam os dilemas existenciais mais profundos.

A relação entre a tragédia clássica e a moderna pode ser entendida como uma evolução dialética. Se, na antiguidade, o pathos do herói era expressão de um conflito necessário à totalidade ética, na modernidade ele assume um caráter mais fragmentado, mas não menos significativo. Essa transformação reflete a transição de uma sociedade fundamentada em valores coletivos para uma onde a autonomia individual e a fragmentação da ordem ética predominam. O resultado é uma tragédia

mais introspectiva, que, longe de oferecer reconciliação, muitas vezes enfatiza a solidão e a dúvida do herói diante do mundo. Fica evidente que a tragédia moderna não é uma ruptura completa com a tradição clássica, mas um desdobramento que reflete as transformações históricas e filosóficas do espírito humano. Enquanto a tragédia clássica se apoia na objetividade dos valores universais, a moderna revela a complexidade da subjetividade, oferecendo um retrato profundo e, muitas vezes, perturbador, da condição humana.

Enfim, a tragédia, em sua essência, ultrapassa o âmbito artístico, conectando-se com a vida humana de maneira profunda. Ao compreender o povo grego e a modernidade Hegel percebe na tragédia uma chave para interpretar tanto a evolução artística quanto a trajetória do gênero humano em sua busca por entendimento ético, tecnológico e espiritual. É tendo isso em conta que analisaremos a recepção contemporânea da tragédia hegeliana à luz de conceitos como gênero, performatividade e normatividade.

3.2 A Recepção Contemporânea da Tragédia Hegeliana

A recepção da tragédia hegeliana, especialmente no pensamento contemporâneo, reflete a complexidade e a profundidade do conceito de tragédia como expressão das contradições éticas fundamentais da sociedade. Judith Butler, destacada filósofa contemporânea, em *O Clamor de Antígona*, parte da leitura de Hegel para repensar a tragédia nos termos das tensões entre os sujeitos e os sistemas normativos que os constituem. Para Butler, Antígona não é apenas a heroína que personifica o conflito ético entre as leis da família e as leis do Estado grego, mas também uma figura que expõe os limites das categorias de gênero, cidadania e humanidade.

Até o momento presente, focamos nossa reflexão em partes provenientes dos *Cursos de Estética* e do capítulo da Religião da *Fenomenologia do Espírito*. No entanto, Judith Butler parte, em sua análise, de uma leitura do capítulo do Espírito na *Fenomenologia do Espírito*, mas, também, da própria *Filosofia do Direito*, para analisar a leitura hegeliana da obra *Antígona*. Não pretendemos aqui averiguar se essa seria a postura mais correta para se analisar a obra, tendo em conta que Hegel é bem mais conciso ao falar da tragédia no capítulo da Religião, mas, acreditamos que isso não será um problema para a compreensão do nível no qual a autora se ateve para escrever seu texto.

Hegel, em sua *Fenomenologia do Espírito*, apresenta uma visão marcante sobre a tragédia ao abordar as relações éticas entre o individual e o universal, a esfera familiar e a esfera política. Segundo nosso autor, a família é o domínio da lei divina, representada pela mulher, enquanto o homem está associado à lei humana e à universalidade do Estado. "No lar da eticidade, aquilo em que se baseiam as relações da mulher não é este marido, nem este filho, mas um marido, filhos em geral; [sua base] não é a sensibilidade, mas o universal" (Hegel, 2003, p. 316).

Essa concepção hegeliana das leis humanas e divinas é essencial para entender como Butler trabalha a oposição entre Antígona e Creonte. Para Butler, Antígona é mais do que a guardiã da lei divina. Ela desestabiliza essas fronteiras ao se posicionar contra as normas éticas que estruturam tanto o parentesco quanto o Estado. Assim, o que Hegel identifica como uma oposição fundamental entre os papéis de gênero e esferas éticas ganha, no pensamento de Butler, uma dimensão performativa e subversiva.

Ao deslocar a análise para as questões da performatividade e do reconhecimento, Butler amplia a compreensão do que está em jogo na obra de Hegel e, ao mesmo tempo, inscreve Antígona no centro do debate político contemporâneo. De certa forma, a visão dela converge com o que Hegel, aponta: o irmão, como figura masculina, passa da lei divina, associada à família, para a lei humana, associada à universalidade, enquanto a irmã permanece vinculada à esfera do familiar. Em seus termos, "o irmão passa da lei divina, em cuja esfera vivia, à lei humana. A irmã, porém, se torna - ou a mulher permanece - a dona da casa, e a guardiã da lei divina" (Hegel, 2003, p. 316). Essa concepção reforça o papel de Antígona como representante de uma oposição anterior ao mundo político, mas, para Butler (2014), sua atuação não é limitada a essa esfera pré-política.

Em *O Belo e o Destino*, Marcia Gonçalves argumenta de modo interessante que "Creonte representa a lei patriarcal do Estado; Antígona, a lei matriarcal e divina dos laços de sangue" (Gonçalves, 2001, p. 279). Assim, ao tratar da representação das formas de lei, Gonçalves aponta que a ação de Creonte não busca harmonia com o poder feminino, mas sim se sobrepôr a toda forma de poder, colocando o Estado acima de qualquer interesse individual. Outrossim, de certa maneira, Butler percebe, na interpretação hegeliana da tragédia sofocliana, uma Antígona que exerce uma oposição pré-política, ressignificando sua atuação como um desafio às normas universais do Estado e à imposição das categorias

normativas que pretendem delimitar o sujeito. A respeito disso, Antígona é a personagem que “melhor ilustra a cisão entre a eticidade singular e a eticidade coletiva ao invés de pretender usurpar o poder político ou formular uma normatividade a ser seguida” (Matias, 2019, p. 32).

De acordo com Daniella Alencar Matias, não seria, de todo modo, a proposta de Antígona usurpar o poder político ou estabelecer uma normatividade. Além disso, o que é proposto é uma possível instrumentalização do pensamento hegeliano para fins de “comprovar a necessidade, já vislumbrada em estudos anteriores, de serem revistos conceitos e formulações filosóficas, tais como a questão das consciências e a diferenciação sexual” (Matias, 2019, p. 32).

Assim, o que Butler faz é destacar a tensão intrínseca na herança hegeliana, que estabelece o parentesco e o Estado como esferas separadas, mas interconectadas. Essa separabilidade é mais conceitual do que prática, dado que os limites entre as duas esferas são constantemente desafiados e redefinidos. Assim, “pelo espírito da família, o homem é enviado à comunidade e nela encontra sua essência consciente-de-si. Como desse modo a família possui na comunidade sua universal substância e subsistência” (Hegel, 2003, p. 317). Escolher um personagem, como Antígona e Creonte, para representar exclusivamente o parentesco ou o Estado revela-se problemático porque ignora a fluidez e a interdependência dessas esferas na tragédia. Nesse sentido, Butler critica a tendência de leituras que buscam coerência ou estabilidade ao tentar fixar Antígona e Creonte em posições rígidas em um sistema ético. Em suas palavras, “todo esforço interpretativo de escolher um personagem como representativo do parentesco ou do Estado tende a hesitar e perder coerência e estabilidade” (Butler, 2014, p. 22).

Ora, essa tentativa fracassa porque a tragédia sofocliana, e especialmente Antígona como personagem, expõe as aporias e os limites de qualquer separação absoluta entre o privado (parentesco) e o público (Estado). Em vez de representar apenas uma transição, Antígona desafia as fronteiras dessas categorias e denuncia as exclusões e violências que sustentam a ordem ética hegeliana.

Além disso, qualquer tentativa de colocar Antígona contra Creonte em uma representação da dicotomia privado e público esbarra no fato de a personagem já transgredir o parentesco, sendo fruto de uma relação incestuosa entre Jocasta e

Édipo. Ainda sobre essa questão, Butler também defende que Antígona, contrariando as ideias hegelianas, representa uma figura que se masculiniza. A personagem assume um discurso masculino ao falar de igual para igual com Creonte. “Os dois atos, em vez de se opor, espelham-se um ao outro, sugerindo que, se um representa o parentesco e outro o Estado, eles só podem realizar essa representação estando implicados um no idioma do outro” (Butler, 2014, p. 29).

A autora também destaca que, se os dois personagens estão implicados na linguagem um do outro, “ao lhe endereçar a fala, ela se torna masculina; ao ser implicado na fala, ele se desmasculiniza” (Butler, 2014, p. 29), por isso mesmo então, “nenhum dos dois mantém sua posição dentro do gênero, e a perturbação do parentesco parece desestabilizar o gênero durante a peça” (Butler, 2014, p. 29).

Nesse sentido, se, através do discurso, Antígona assume esse papel, a ideia hegeliana de que ela representa uma lei matriarcal e de que suas ações seriam pré-políticas é contestada. Ao contrário, Butler sugere que, ao adotar uma posição discursiva tipicamente associada ao masculino, Antígona transgride as fronteiras de gênero e desestabiliza as categorias tradicionais que Hegel associa ao parentesco e ao Estado. Dessa forma, sua atuação não pode ser reduzida a um papel pré-político ou limitado ao âmbito do familiar e do divino. Ao contrário, Antígona desafia e subverte essas delimitações, apontando para uma complexidade maior nas relações entre gênero, poder e política.

Outro aspecto interessante apontado por Butler diz respeito ao tratamento dado por Hegel a Antígona na *Fenomenologia do Espírito*. Em nenhum momento, ao falar sobre a tragédia ou no capítulo do Espírito, Hegel menciona o nome da personagem. Como Butler observa: “Antígona, que representa esse domínio feminino da família, torna-se inominável no texto, ou seja, a própria representação que ela, a princípio, figura requer um apagamento do seu nome” (Butler, 2014, p. 51) no mais famoso escrito de Hegel. Isso sugere que, embora Antígona seja essencial para a articulação das contradições éticas entre o parentesco e o Estado, ela é relegada a uma posição marginal ou subordinada no desenvolvimento da ordem ética hegeliana.

Para Butler, esse apagamento reflete a exclusão estrutural das mulheres na construção das categorias éticas e políticas da modernidade. Antígona, mesmo representando o domínio familiar e feminino, é indispensável para que o processo dialético avance, mas sua contribuição não é plenamente reconhecida ou integrada.

Esse apagamento simbólico, reforça a ideia de que o sistema hegeliano depende de uma exclusão para sustentar sua própria ordem. Por isso, Antígona se torna uma figura que evidencia as limitações do pensamento hegeliano. Seu papel, embora fundamental, permanece incompleto e insuficientemente reconhecido. Para Butler (2014), essa ausência destaca a dificuldade do sistema filosófico de Hegel em lidar com aquilo que não se encaixa nas categorias normativas.

Outro ponto das discussões de Butler que é fundamental tanto para a leitura da *Fenomenologia do Espírito* quanto para a compreensão dos acontecimentos da tragédia é a questão da culpabilidade do ato. Ora, quando Antígona decide enterrar o irmão “criminoso”, ela não apenas reafirma um direito divino, mas também comete um crime contra as leis do Estado, representadas por Creonte. Essa tensão entre a lei divina e a lei humana é abordada de maneira explícita por Hegel no capítulo “O Espírito” (Hegel, 2003). Neste capítulo, a culpa é vivificada na própria realização do ato de transgredir uma lei em favor de outra. Assim, ao escolher enterrar o irmão, Antígona não só desafia o decreto soberano, mas também reconhece, ainda que de forma implícita, a soberania de Creonte enquanto líder de Tebas (Sófocles, 1990).

Esse reconhecimento aparece claramente na tragédia de Sófocles, quando Antígona, ao ser questionada sobre a autoria do crime, admite sem hesitação: “Fui eu a autora; digo e nunca negaria” (Sófocles, 1990, p. 240). Sua resposta não só reafirma sua convicção, mas também evidencia a complexidade do ato. Ao reivindicar o direito divino, ela reconhece a validade da lei humana ao mesmo tempo em que a transgredir. Butler observa que, nesse contexto, há uma relação intrínseca entre culpa e direito: “uma reivindicação do direito que está implícita na culpa, um direito, um acesso a um direito que é necessariamente e simultaneamente a revogação de outra lei.” (Butler, 2014, p. 55). Essa tensão entre transgressão e reivindicação é descrita de forma brilhante por Hegel, que escreve:

O ato é isto: mover o imóvel, e produzir o que antes só estava encerrado na possibilidade; e com isso, unir o inconsciente ao consciente, o não-essente ao ser. Nessa verdade, o ato surge assim à luz do dia – como algo em que está unido um elemento consciente a um inconsciente, o próprio a um estranho (Hegel, 2003, p. 325).

Contudo, apesar de admitir que violou o decreto de Creonte, Antígona não é culpada no sentido pleno do termo. Isso porque, ao admitir o crime, ela não se insere no discurso público propriamente dito, pois permanece uma figura pré-

política. O verdadeiro "crime" de Antígona, portanto, não está apenas na violação de uma lei do Estado, mas em sua tentativa de reivindicar uma posição na esfera pública, algo que lhe é negado enquanto mulher. Nesse sentido, como observa Butler, Antígona só adquire existência enquanto sujeito ao interferir na ordem familiar. A filha de Édipo, só adquire uma existência mediante o ato de "interferir na felicidade da família" (Butler, 2014, p. 59).

Ainda de acordo com Butler, no texto hegeliano há uma transição súbita para a discussão sobre a feminilidade. Essa temática surge, no entanto, com a função de perverter a universalidade e transformar o Estado em uma extensão da família (Butler, 2014). Para Hegel, a feminilidade não atua politicamente; ela desestabiliza e privatiza a esfera pública. Nesse ponto, o filósofo relega a Antígona uma posição pré-política, fazendo com que sua ação não seja reconhecida como legítima no espaço público (Hegel, 2003).

Para Butler, a leitura hegeliana leva a uma conclusão incisiva: o Estado deve esmagar a feminilidade. Hegel descreve, que a família tem como função última fornecer jovens para o exército e sustentar a militarização do Estado. Butler (2014) critica essa concepção, argumentando que, ao suprimir Antígona em favor do Estado, Hegel estabelece as bases conceituais para a subordinação da individualidade à universalidade. Mas, para Hegel, "no entanto, a comunidade só se pode manter através da repressão desse espírito da singularidade" (Hegel, 2003, p. 330).

Essa repressão da singularidade, conforme Butler (2014), é representada pelo destino de Antígona. Ao mesmo tempo em que desafia as normas, ela é absorvida pelo sistema que nega sua existência política. A supressão de Antígona, enquanto figura da feminilidade, dá lugar a uma discussão hegeliana sobre a guerra, vista como uma forma de hostilidade necessária para reafirmar a coesão da comunidade.

Nessa lógica, a comunidade transforma sua agressão interna – representada pela feminilidade – em uma agressão externa contra inimigos reais ou imaginados. O Estado, assim, intervém na vida da família para promover a guerra, um processo que Butler descreve de forma perspicaz:

A agressão necessária da comunidade contra a feminilidade (seu inimigo interno) parece ser transformada numa agressão da comunidade contra seu inimigo externo; o Estado intervém na vida da família para promover a

guerra. O valor do jovem combatente é abertamente reconhecido, e, dessa forma, a comunidade agora o ama, como a mãe o amara (Butler, 2014, p. 62).

Essa passagem revela uma dinâmica perversa: o amor que a mãe dedica ao filho é apropriado pela comunidade, que celebra os jovens enviados à guerra como meio de preservar e consolidar o Estado. O sacrifício exigido pelo sistema, que transforma indivíduos em instrumentos do poder estatal, reflete o apagamento das subjetividades que tentam desafiar a ordem estabelecida.

Com efeito, vale lembrar ainda que Hegel volta a abordar Antígona em sua *Filosofia do Direito*, obra de maturidade na qual ele associa a personagem a um grupo de leis incompatíveis com o Estado. Um ponto relevante levantado por Butler sobre esse texto de maturidade hegeliano, é o papel do inconsciente em Antígona, um recurso que mantém a personagem no campo da criminalidade e da marginalidade (Butler, 2014). Ora, se, na *Fenomenologia do Espírito*, o filósofo alemão atribui à personagem um ocultamento da lei oposta, tal característica era compreendida no contexto da própria tragédia sofocliana. Contudo, na *Filosofia do Direito*, Hegel opera uma distinção fundamental: o ocultamento dá lugar ao inconsciente, e este tem uma função específica de desqualificar Antígona enquanto sujeito ético e político (Hegel, 2021).

Judith Butler destaca que, nesse contexto, o discurso de Antígona passa a ser interpretado como teoricamente vazio ou mal formulado. Essa tentativa de deslegitimação encontra eco na formulação hegeliana de que o discurso que não pode ser plenamente comunicado através da linguagem escrita seria, por definição, inadequado às demandas do Estado, que tipo de discurso almejaria a legalidade se não pode ser “comunicável através da linguagem escrita” (Butler, 2014, p. 64).

Esse ponto se torna ainda mais evidente quando analisamos passagens da própria *Filosofia do Direito* em que Hegel posiciona a mulher em uma condição de inferioridade. Para o autor, a presença feminina no espaço da filosofia ou nas “ciências mais elevadas” seria incompatível com as exigências de universalidade. Hegel afirma: “mulheres podem bem ser cultas, mas para as ciências mais elevadas, para a Filosofia e certas produções da arte, que exigem um universal, elas não são feitas.” (Hegel, 2021, p. 189). Essa afirmação não apenas desqualifica as mulheres para o domínio filosófico, mas implica que sua função no desenvolvimento do espírito é limitada e subordinada. Em termos hegelianos, isso significa que a mulher

não alcança plenamente o Estado, o Conceito ou a Filosofia. Assim, Hegel posiciona a mulher como um sujeito essencialmente pré-político, incapaz de participar das esferas mais elevadas da realização do espírito.

Embora essa análise possa parecer um desvio do foco central da discussão, na verdade conecta-se diretamente às críticas de Butler. A filósofa americana evidencia como o texto hegeliano, ao tratar da tragédia de Sófocles e da Eticidade, reproduz preconceitos de gênero e normatividades que limitam a compreensão de Antígona como sujeito ético-político. Longe de ser um anacronismo, essa leitura é essencial para entender a influência do pensamento hegeliano sobre intelectuais do século XX e XXI, bem como para nos ajudar a dissecar as limitações de suas concepções normativas.

Finalizando com o texto de Hegel, encontramos uma passagem crucial na *Filosofia do Direito* em que ele descreve Antígona como a encarnação de uma oposição ética fundamental. Nessa análise, a personagem representa a lei feminina, associada à interioridade e à sensibilidade, em oposição à lei masculina, que se manifesta na esfera do Estado. Hegel escreve:

A piedade torna-se, por isso, numa de suas mais eminentes representações[;] a Antígona de Sófocles é enunciada como a lei da mulher e enquanto a lei da substancialidade subjetiva sensitiva, a interioridade que ainda não alcançou sua realização perfeita, enquanto a lei dos antigos deuses, do subterrâneo, enquanto lei eterna da qual nada sabe quando aparece e representa na oposição contra a lei manifesta, a lei do Estado; – uma oposição ética mais elevada e, por conseguinte, a oposição trágica mais elevada, e nela a feminilidade e a masculinidade são individualizadas (Hegel, 2021, p. 188).

Essa descrição sintetiza a visão hegeliana sobre a oposição trágica encarnada por Antígona. A personagem é colocada como guardiã de uma lei eterna e subterrânea, vinculada aos antigos deuses, mas sua posição é também limitada por sua associação à sensibilidade e à interioridade. Em contraposição, a lei do Estado, masculina e manifesta, alcança a universalidade e a realização concreta.

Hegel (2021), ao tratar dessa oposição, reforça a ideia de que a tragédia sofocliana é a expressão máxima de um conflito ético, mas também delimita rigidamente os papéis de gênero. A feminilidade, embora seja essencial para a tensão trágica, permanece confinada à esfera privada e marginal, sem acesso pleno ao espaço público ou ao Estado. Essa leitura, como argumenta Butler (2014), não apenas condiciona a compreensão de Antígona enquanto figura trágica, mas

também estrutura uma normatividade que influencia profundamente a tradição filosófica posterior.

Dessa forma, a leitura de Hegel sobre Antígona, ainda que profundamente rica em sua análise da oposição ética, revela limitações intrínsecas em relação à emancipação de sujeitos que ocupam posições marginalizadas, como a própria Antígona. Essas limitações reforçam a pertinência das críticas de Butler, que reposicionam a tragédia como um espaço de contestação às normatividades hegemônicas, tanto do passado quanto do presente.

4 CONCLUSÃO

O presente estudo buscou analisar o papel central da arte e, especialmente, da tragédia no sistema filosófico de Hegel, ressaltando sua importância na dialética do espírito humano. A pesquisa demonstrou que a arte desempenha uma função essencial como manifestação sensível do absoluto, sendo um passo necessário para a autoconsciência do espírito. No pensamento hegeliano, a arte reflete então o desenvolvimento do espírito na busca pela reconciliação entre o sensível e o ideal, processo que culmina em formas superiores de compreensão, como a religião e a filosofia. Assim, “arte e religião são os saberes que antecedem a Filosofia. A arte, saber exterior e sensível é suprasumida pela religião, saber representativo e interior” (Araújo, 2006, p. 34).

A primeira parte desta monografia abordou o lugar da arte no sistema hegeliano, evidenciando como ela contribui para o desenvolvimento cultural e histórico da humanidade. Como visto, a arte “apresenta à consciência uma configuração sensível que, não obstante, possui um significado e um conteúdo dos mais altos e profundos, pois diz respeito ao verdadeiro” (Oliveira, 2018, p. 11). Ainda que a arte seja superada por formas mais elevadas de manifestação, como a filosofia e a religião, ela permanece essencial para a compreensão das ideias e valores de uma época, moldando a visão de mundo de uma sociedade. Aqui, a arte não apenas reflete, mas, também, influencia a construção cultural e histórica, destacando-se como uma ponte entre o sensível e o espiritual.

Na segunda parte deste trabalho, foram analisadas as formas de arte – simbólica, clássica e romântica – e como cada uma delas representa um estágio no desenvolvimento do espírito humano. Da arte simbólica, que reflete o esforço inicial de expressar o conteúdo espiritual em formas materiais, à arte clássica, que alcança uma harmonia ideal entre forma e conteúdo, até a arte romântica, que transcende a materialidade e enfatiza a subjetividade, observamos o progresso da relação entre o sensível e o espiritual. Essas formas evoluíram em diferentes manifestações artísticas, como a arquitetura, a escultura, a música e a poesia, cada uma explorando dimensões específicas da experiência humana e do espírito.

Por fim, nossa análise focou na tragédia como uma forma artística que expressa as contradições fundamentais da existência humana. Na tragédia clássica, como as obras de Sófocles, o conflito ético entre forças universais, como o dever

familiar e as leis do Estado, reflete a luta do espírito pela reconciliação. “Hegel interpreta a decisão do herói trágico como diretamente ligada a uma lei ética” (Gonçalves, 2001. p. 297) Na modernidade, porém, a tragédia se transforma, e o foco desloca-se para os dilemas internos dos indivíduos, evidenciando a alienação e os desafios enfrentados pelo espírito humano em um contexto de crescente complexidade social e individualidade.

A presente pesquisa também destacou as interpretações contemporâneas da tragédia, sugerindo que ela continua sendo um instrumento valioso para compreender questões éticas e sociais. O trabalho de Judith Butler, por exemplo, nos ofereceu novas perspectivas sobre os temas abordados pela tragédia, explorando sua relação com questões de poder, exclusão e identidade.

Como possibilidade de continuidade dessa investigação, acreditamos que é possível aprofundar o estudo da tragédia em contextos contemporâneos, como no celebre livro *Contra a Interpretação e Outros Ensaios* de Susan Sontag. Nesse escrito, a autora americana dedica um capítulo muito interessante para falar sobre a tragédia e suas configurações ao longo dos anos, e acaba abordando Hegel ao falar sobre “A Morte da Tragédia” (Sontag, 2020, p. 172). Além disso, pode ser incluído nesse escopo as representações de tragédia em novas mídias, como o cinema, tomando *No Country For Old Men 2007* (Onde os Fracos Não Tem Vez), *Parasite 2019* (Parasita) e *Midsommar 2019* como excelentes exemplos de obras que carregam elementos trágicos e que muitas vezes até se propõem a ser trágicas. Ademais, explorar as interseções entre a estética hegeliana e disciplinas como teoria política, estudos de gênero e direito etc. pode ampliar a compreensão do fenômeno trágico. Assim, a tragédia permanece um tema rico e atual, com grande potencial para dialogar com as questões mais urgentes da sociedade contemporânea.

É válido compreender a tragédia pelos escritos hegelianos ainda hoje? Ou esses conhecimentos desenvolvidos pelo autor para suas aulas na Universidade de Berlim já estão ultrapassados? Frente a essas e outras interrogações, acreditamos que essa pesquisa se justifica pela tentativa de compreender o fenômeno trágico por meio dos escritos hegelianos. Além disso, é interessante observar que existem poucos autores que trabalharam com essa temática até o presente momento, tornando necessário falar sobre a tragédia na perspectiva hegeliana, para fundamentar o estado da arte, especialmente em relação à dualidade entre tragédia clássica e moderna.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Paulo Eduardo. **Ressentimento da dialética**: dialética e experiência intelectual em Hegel. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ARAÚJO, K. S. **Morte da arte?**: o tema do fim da arte nos Cursos de Estética de Hegel. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

BORGES, M. de L. A. **História e metafísica em Hegel**: sob a noção e Espírito no mundo. Porto Alegre: Edipucrs, 1988.

BORGES, M. de L. **A atualidade de Hegel**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

FARIA, Jonas S.; ASSIS, José Francisco de. **O processo de formação da consciência religiosa na “Fenomenologia do Espírito” (1770-1831)**. Maringá, PR: Editora Vivens, 2015.

GONÇALVES, M. C. F. **O belo e o destino** - Uma Introdução à Filosofia de Hegel. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GALHARDO, Davi. **Quando as sombras da noite começaram a cair**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

HARTMANN, N. **A filosofia do idealismo alemão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HYPPOLITE, J. **Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel**. São Paulo: discurso editorial, 1999.

HEGEL, Wilhelm. **Escritos de juventud**. México: Fondo De Cultura Economica Mexico-Madrid-Buenos Aires, 1978.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Vol. 1. Tradução. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Vol. 2. Tradução. Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Vol. 3. Tradução. Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Vol. 4. Tradução. Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio**. São Paulo: Loyola, 1995.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Petropolis: Vozes, 2003.

HEGEL, G. W. F. (1770-1831). **Princípios da filosofia do Direito ou Direito natural e Ciência Política em compêndio**. Porto Alegre: Editora Fênix, 2021.

KOJÈVE, A. **Introdução à leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002.

MATIAS, D. A. **Parentesco, universalidade e gênero uma leitura de o clamor de antígona de J. Butler**. Universidade Estadual do Ceará, 2019.

OLIVEIRA, M. P. D. de. **Experiência estética em Hegel**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PINKARD. T. **Hegel's phenomenology. the sociality of reason**. Cambridge: Cambridge University press, 1994.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução Nelson Jahr Garcia. 1. ed. São Paulo: Moderna, 1997.

SILVA JÚNIOR, A. F. da. **Estética e hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer**. 2006. 206f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SONTAG, S. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TORRECILHA, G. de A. **O sistema das artes na estética de Hegel**. 2021. 108f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

VIEIRA, L.; SILVA, M. **Interpretações da Fenomenologia do Espírito**. São Paulo: Loyola, 2014.