

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

MARCOS PABLO ROSAS BRAGA

O CÔMICO E A SUBJETIVIDADE: a comédia na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel

São Luís

2025

MARCOS PABLO ROSAS BRAGA

O CÔMICO E A SUBJETIVIDADE: a comédia na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel

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

Orientador: Prof. Me. Luís Magno Veras
Oliveira

São Luís

2025

Braga, Marcos Pablo Rosas O cômico e a subjetividade: a comédia na fenomenologia do espírito de Hegel. / Marcos Pablo Rosas Braga. – São Luis, MA, 2025.

68 f

Monografia (Graduação em Licenciatura em Filosofia) - Universidade Estadual do Maranhão, 2025.

Orientador: Prof. Me. Luis Magno Veras Oliveira

1.Religião. 2.Fenomenologia. 3.Comédia. 4.Eticidade. 5.Subjetividade. I.Título.

CDU:165.62

MARCOS PABLO ROSAS BRAGA

O CÔMICO E A SUBJETIVIDADE: a comédia na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel

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

Aprovada em: 16/07/2025.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

LUIS MAGNO VERAS OLIVEIRA

Data: 30/07/2025 14:28:55-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Luís Magno Veras Oliveira (Orientador)

Universidade Estadual do Maranhão



Documento assinado digitalmente

DAVI GALHARDO OLIVEIRA FILHO

Data: 30/07/2025 13:59:21-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Davi Galhardo Oliveira Silva

Universidade Estadual do Maranhão



Documento assinado digitalmente

JOSE ROBERTO CARVALHO DA SILVA

Data: 30/07/2025 16:48:30-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. José Roberto Carvalho da Silva

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho aos ridículos e aos
absurdos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, que sempre esteve ao meu lado. À minha mãe, Luzinete Rosas, e à minha irmã, Marianna Rosas, por todo o amor, suporte e compreensão ao longo dessa jornada. Ao meu pai, Marcos Antônio Alves, pelo exemplo e por sempre incentivar meus estudos, mesmo nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos, que representam o verdadeiro auge da amizade e estiveram comigo nos altos e baixos dessa trajetória: João Pedro Monteles, Evellyn Rodrigues, Edwardo Durans e Larissa Kelly — vocês tornaram esse caminho mais leve, divertido e cheio de sentido.

Às minhas amigas e amigos letristas, que tornaram meu dia-a-dia na Universidade menos desafiador: Millena Frazão, Mariletras, Ellen Maíra, Felipe Viana e Andreza Clara.

Agradeço também aos membros do GEHFILA, grupo pelo qual nutro imensa admiração e gratidão, e que teve papel fundamental no meu desenvolvimento acadêmico e crítico ao longo do curso.

Ao meu orientador, Luís Magno Veras, pelas oportunidades que me foram oferecidas ao longo da graduação — todas elas contribuíram de maneira significativa para meu crescimento acadêmico e profissional.

Aos professores e colegas de curso, que, de diferentes formas, contribuíram com meu processo de aprendizagem.

E, com muito carinho, à minha namorada Amanda Bastos, por todo o amor, apoio e parceria em cada etapa desse processo. Sua presença fez toda a diferença.

A todos que fizeram parte dessa caminhada, meu muito obrigado.

“Dann lach

Und die Welt lacht mit dir” (Goldroger)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a dinâmica da comédia na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel enquanto momento integrante do movimento dialético de representação do Espírito. Para a consecução desse objetivo, recorreu-se a uma pesquisa teórica de cunho qualitativo, cujos principais procedimentos metodológicos consistiram na pesquisa bibliográfica e na análise conceitual, com ênfase na investigação da noção de comédia em Hegel, sobretudo na referida obra e, de modo complementar, em um breve trecho dos *Cursos de Estética*. Em um primeiro momento, realiza-se uma análise da Religião Natural, compreendida como figura religiosa que se constitui por meio de uma identificação imediata com o natural, a fim de introduzir conceitos fundamentais da esfera religiosa, tais como representação, destino e linguagem. Em seguida, procura-se examinar de que modo a Religião da Arte, em seus dois primeiros momentos — a obra de arte abstrata e a obra de arte viva —, elabora sua representação do divino sob a forma humana e estabelece uma relação com o sagrado marcada pelo caráter vivente da própria obra. Por fim, busca-se delinear o último estágio da Religião da Arte, a obra de arte espiritual, como desdobramento pleno do debate acerca da normatividade no interior da substância ética, de modo a evidenciar a comédia como figura religiosa que consuma o processo de dissolução da eticidade, abrindo caminho para a instauração da subjetividade.

Palavras-chave: religião; fenomenologia; comédia; eticidade; subjetividade.

ABSTRACT

This study aims to present the dynamics of comedy in Hegel's *Phenomenology of Spirit* as part of the dialectical movement of the Spirit's self-representation. To achieve this objective, a theoretical and qualitative research approach was employed, based primarily on bibliographic research and conceptual analysis. The investigation focuses on Hegel's treatment of comedy, especially in the *Phenomenology of Spirit*, with brief reference to the *Lectures on Aesthetics*. The first section offers an analysis of Natural Religion as the religious figure grounded in an immediate identification with nature, in order to introduce key concepts of religion such as representation, fate, and language. Subsequently, the study addresses how the first two stages of the Religion of Art—the abstract work of art and the living work of art—develop the divine representation in human form and establish a relation to the divine rooted in the living character of the artwork. Finally, the last stage of the Religion of Art—the spiritual work of art—is delineated as the full development of the debate concerning normativity within the ethical substance. This last moment is examined in order to highlight comedy as the religious representation that brings about the dissolution of ethical life and the emergence of subjectivity.

Key-words: religion; phenomenology; comedy; ethical life; subjectivity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A RELIGIÃO NATURAL: da descoberta do destino à descoberta da linguagem	13
2.1 Religião e historicidade	13
2.2 Da Luminosidade	19
2.3 Da planta, do animal e do artesão	22
3 A OBRA DE ARTE COMO FIGURA DO SAGRADO: abstração e a vivacidade	32
3.1 A arte religiosa abstrata	35
3.2 A arte religiosa viva	45
4 A COMÉDIA E A DIALÉTICA DO FIM DO MUNDO GREGO	50
4.1 Epopeia da religião grega	51
4.2 Tragédia da religião grega	55
4.3 Comédia da Religião grega	57
5 CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS	66

1 INTRODUÇÃO

Entre os séculos XVIII e XIX, a Alemanha vivenciou uma intensa efervescência cultural, impulsionada pelos ideais da Revolução Francesa e, sobretudo, pela filosofia de Immanuel Kant (1724–1804). Sua "revolução copernicana" colocou o sujeito no centro da questão do conhecimento, influenciando profundamente o surgimento do idealismo alemão.

Esse movimento não foi homogêneo: diversos filósofos buscaram dar continuidade crítica à obra kantiana, cada um desenvolvendo seu próprio sistema com o objetivo comum de construir uma filosofia baseada em fundamentos irrefutáveis. G.W.F. Hegel (1770–1831), inserido nesse contexto, destacou-se por sua filosofia sistemática e pelo uso inovador da dialética.

Sua dialética introduz a ideia de que a contradição não é somente expressão da incapacidade de uma proposição se sustentar, mas parte essencial do desenvolvimento da realidade — a negação torna-se um modo de realização. Com Hegel, a dialética se torna estruturante da compreensão da realidade, pois há aqui a compreensão de que o processo de definição do mundo é também uma operação de negação.

Na *Fenomenologia do Espírito* (1807), obra que apresenta ao público pela primeira vez sua filosofia madura, Hegel inicia seu sistema investigando a experiência da consciência humana em sua relação com o mundo. A obra percorre diversas manifestações do espírito humano, culminando na análise da religião. Neste ponto, ele aborda também temas como arte e política, com destaque para a arte grega, inclusive a comédia, como expressão religiosa e estética.

Nesse contexto, revela-se particularmente interessante aprofundar a investigação sobre a comédia a partir do seguinte problema: Se as figuras da *Fenomenologia do Espírito* são compostas levando em conta tanto o fator cronológico do momento histórico em que as figuras da consciência se apresentam, quanto o processo lógico da função que cada uma dessas figuras empenham na formação da consciência, é fundamental questionar: o que há na experiência da comédia da antiga Grécia que esgota a dimensão da religião da arte, ou ainda, em que medida o ocaso da religião da arte, na figura da comédia, esvazia o horizonte representacional presente na religião e na arte?

Para responder adequadamente a este problema, tivemos como objetivo geral apresentar a dinâmica da Comédia da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel enquanto parte do movimento dialético de representação do Espírito, e os objetivos específicos consistem em demonstrar, a partir do capítulo VII da *Fenomenologia do Espírito*, o desenvolvimento do

horizonte representacional religioso que a comédia é legatária; expor a comédia como o último momento do horizonte representacional religioso como visto até então; e apontar o momento final da obra de arte espiritual, sobretudo o cômico como o que exerce a função de suprasumir a distinção entre a substancialidade própria da eticidade grega.

Este trabalho se justifica por ser um esforço de compreender quais as considerações de Hegel, um dos filósofos mais importantes para nosso tempo, a respeito da comédia, uma das manifestações artísticas mais antigas da humanidade. O seu projeto sério de construção de um edifício sistemático e necessário para a razão talvez possa parecer, para o olhar menos atento, avesso à comédia, mas isto não poderia estar mais distante da verdade. Hegel vê na comédia um âmbito essencial para responder às questões que inspiram o seu projeto filosófico, sobretudo no que concerne à religião e à arte.

A opção por trabalhar quase que exclusivamente com *Fenomenologia do Espírito* nessa empreitada também não é por acaso. Não é somente nesse texto que o filósofo do Absoluto se demora com a questão da comédia, mas é aqui que o desenvolvimento religioso e artístico estão imbricados. Ao escolher como base esta obra, intenciona-se, em primeiro lugar, afirmar a relevância da *Fenomenologia do Espírito* enquanto texto filosófico de Hegel e também trazer à luz a contribuição particular dessa obra para o tema proposto. O texto em que o debate sobre o cômico é privilegiado no interior da obra hegeliana é o *Cursos de Estética*, sendo raras as ocasiões em que a *Fenomenologia do Espírito* é levada a sério neste âmbito. Portanto, faz-se necessário recuperar a primeira das grandes obras do autor a fim de fornecer uma perspectiva outra a respeito da manifestação do cômico.

Ademais, a decisão de abordar a religião da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel desde a Religião natural se sustenta como demonstração de como no interior do movimento dialético da Fenomenologia, o desenvolvimento do espírito não se perde, mas se transforma, enquanto conserva parte de cada uma dessas experiências, num percurso que se direciona à humanização do divino.

Quanto à metodologia, este estudo é uma pesquisa teórica de cunho qualitativo, tendo como principais procedimentos metodológicos a pesquisa bibliográfica e análise conceitual, a partir de textos de especialistas na obra de Hegel, buscando compreender a religião e suas manifestações. Foi utilizada, principalmente, a *Fenomenologia do Espírito* como texto base para o presente trabalho, pois é o texto em que a filosofia, religião e arte estão descritos, no interior do sistema filosófico de Hegel, como parte do desenvolvimento do Espírito. Além disso, os *Cursos de Estética* foram necessários para desenvolver um tema

muito particular, mas relevante para situar a comédia hegeliana no debate do cômico em termos contemporâneos: a relação entre a comédia e o risível.

O presente trabalho adota como metodologia filosófica a dialética hegeliana, não como um método externo, mas como expressão do próprio movimento da realidade. Para a compreensão adequada do pensamento de Hegel, é necessário estar provido de sua concepção de dialética. Não para desenvolver um percurso filosófico inteiramente novo mobilizado por ela, mas sim para poder reconstituir o movimento que o autor apresenta, enquanto um processo de desvelamento da unidade na diferença que age a partir da contradição presente no mundo concreto (Inwood, 1997), para que assim, então, possa ocorrer o processo progressivo de busca pelo verdadeiro conhecimento filosófico, a saber, o conhecimento da totalidade, do Absoluto .que se manifesta, nesse caso, como um movimento que parte do natural para o espiritual.

No primeiro capítulo se apresenta, além do divino enquanto natural, a figura do destino, que é fundamental para a comédia. Além disso, repousa na Religião natural a descoberta da necessidade da linguagem, fundamental para a obra de arte espiritual. Ela parte de uma identificação imediata com a natureza, que se complexifica e dá lugar para uma experiência divina que vai adquirindo, paulatinamente, cada vez mais características orgânicas, em direção a um divino que possui linguagem própria e aparência humana.

No segundo capítulo se desenvolvem os dois primeiros momentos da Religião da arte, a obra de arte abstrata e a obra de arte viva. Nele, está presente a exposição de como a religião da arte realiza a representação divina na forma humana e também concebe uma relação com o divino que é pautada no caráter vivo de sua obra. Ela concebe um divino que se coloca como natural e, nesse movimento, permite à consciência religiosa se perceber em unidade com seus deuses.

Já no último capítulo, que abarca o momento final da religião da arte, a obra de arte espiritual, há o desenvolvimento pleno do debate a respeito da normatividade no interior da substância ética, de forma que é nesse contexto que se apresenta a tragédia e, por conseguinte, a comédia, enquanto a representação religiosa que dá cabo do movimento religioso visto até aqui. Ela mobiliza a consciência a se conceber enquanto essência absoluta e, portanto, como subjetividade.

Dessa forma, compreender plenamente o lugar e o sentido da comédia na referida obra exige um retorno às suas origens no movimento da religião natural, pois é a partir dessa exteriorização originária que o Espírito inicia seu processo de superação, cuja culminância se expressa, entre outras formas, na comédia enquanto manifestação irônica autoconsciente.

2 A RELIGIÃO NATURAL: da descoberta do destino à descoberta da linguagem

2.1 Religião e historicidade

À guisa de estabelecer o pano de fundo conceitual que dá sentido à experiência da religião, é necessário compreender que o capítulo da Religião não circunscreve todas as formações religiosas no interior da *Fenomenologia do espírito*¹. É notável que Hegel esboça ao longo do trajeto fenomenológico diversas figuras de religião, mesmo que, por vezes, de forma mais rudimentar ou abstrata. Isto ocorre, por exemplo, no momento do supra-sensível no Entendimento, na Essência Imutável da consciência-de-si, na religião do Mundo subterrâneo do Mundo ético etc.²

A diferença que o capítulo da Religião apresenta em relação às formações religiosas anteriores tem a ver com o que significa Religião no contexto da Fenomenologia. Hegel (2014, p. 447) estabelece que a Religião³ é “consciência da Essência Absoluta”, mas esta definição sumária contém também uma dupla dimensão: por um lado, “[a] consciência que se tem desta Essência [e, por outro, a] consciência que a Essência Absoluta tem de si” (Meneses, 1992, p. 171). Isto é, a Religião pode ser a forma com que determinadas figuras fenomenológicas se relacionam com uma dimensão “supra-sensível” ou exatamente o modo como o que aparece para a Consciência como “supra-sensível” ou “incognoscível” agora começa a se determinar de maneira própria, enquanto o espírito que sabe de si e, portanto, inicia um momento específico de desenvolvimento no interior da referida obra.

Dessa forma, quanto à origem do capítulo, é importante destacar que dentre as diferentes maneiras de elaboração do supra-sensível que a Consciência dispôs até o momento, a Religião propriamente dita é legatária especificamente das experiências presentes no capítulo do Espírito. Mais especificamente, o capítulo da Religião é o “encerramento” de um debate presente no interior da Fenomenologia — sobre as compreensões “bloqueadas” de religião — e, concomitantemente, é o momento em que Hegel elabora de forma relativamente

¹ Doravante utilizaremos “Fenomenologia” para referir à obra G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. 9ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

² Utilizamos aqui os termos “supra-sensível” ou “incognoscível” para nos referir, de maneira geral, à forma com que determinadas figuras da Fenomenologia se relacionam com um saber que aparece para ela como um “outro mundo”. Dito de outro modo, nos momentos em que a consciência estabelece uma relação com um conhecimento que não está disponível a ela naquele momento de desenvolvimento fenomenológico, e acaba por afirmar estas figuras citadas acima. Isto não quer dizer, por outro lado, que Hegel afirme que esse conhecimento não é possível, somente nos referimos aos momentos em que a consciência utiliza esse artifício para retratar o saber que *ainda* não é capaz de articular, em cada um desses momentos.

³ De maneira geral, buscamos diferenciar o uso de “Religião”, com inicial maiúscula, para nos referir ao capítulo da Fenomenologia e “religião”, com inicial maiúscula, para nos referir à ideia de religião em sentido fraco.

clara uma crítica a uma concepção de religião presente na história da filosofia, notadamente a partir do pensamento de Immanuel Kant (Stern, 2002).

É por esta razão que um autor como Robert Stern (2002) é capaz de identificar como o capítulo da Religião é um retorno para a discussão da Religião que leva em conta as vicissitudes e as insuficiências da “Moralidade”. Aqui, o autor da Fenomenologia busca reintegrar a fé a uma perspectiva filosófica que não precisa acabar com a religião, mas sim compreender o que está presente no *telos* subjacente ao desenvolvimento da Consciência religiosa, a partir de uma série de imagens que são compatíveis (e até mesmo complementares) ao propósito que mobiliza o seu projeto filosófico, a saber, o conhecimento do todo.

Por outro lado, é possível conceber também que haja no texto hegeliano uma preocupação primária que não a fé. Como o próprio procedimento da Religião nos mostrará, o autor não parece buscar uma demonstração elaborada a respeito da maioria das figuras religiosas e momentos de adoração, de maneira a falar especificamente das figuras divinas de brevemente. Parece ser o caso, ao menos no contexto da Fenomenologia, de um olhar atento para como as figuras consideradas divinas para a Consciência religiosa impactam concretamente cada um dos momentos apresentados ao longo do capítulo.

Insistir no aspecto concreto da Religião, em detrimento de uma investigação profunda de seu caráter metafísico, significa para Hegel recuperar um sentido radicalmente moderno de religião, uma religião que não se coloca necessariamente em contraposição à vida secular e auto-compreensão científica presente na modernidade⁴, mas sim promove uma reflexão sobre quem somos nós, enquanto de uma compreensão sócio-histórica do valor que essas experiências têm na vida das comunidades religiosas.

Desta forma, a Religião na Fenomenologia apresenta um significado muito particular que foi melhor elaborado por Pinkard (1994, p.222)⁵ ao dizer que “religião é uma forma de prática social institucionalizada na qual a comunidade reflete sobre o que toma como sendo o fundamento de tudo o que é básico para suas crenças e práticas”. Isto é, mais do que uma investigação sobre o “supra-sensível”, a Religião é uma reflexão sobre determinadas elaborações religiosas no tocante a como as referidas experiências constituem seus sistemas

⁴ Pinkard (1994)

⁵ “Religion is a form of institutionalyzed social practice in which a community reflects on what it takes to be the "ground" of everything else that is basic to its beliefs and practices”.

de valores que fundamentam a “forma de vida”⁶ das comunidades religiosas que vivem sob sua égide.

Essa primazia pela concretude presente na religião nos coloca, portanto, a questão: em que medida as figuras descritas na Religião não são meras abstrações, mas são, de fato, reais e presentes na história? Esta temática se coloca, no interior do discurso fenomenológico, de maneira discreta nas figuras anteriores ao Espírito (Consciência, Consciência-de-si e Razão), mas salta aos olhos a partir do capítulo que nomeia a obra. Hegel é conhecido, entre outras coisas, como o pensador que melhor soube adequar seu pensamento para dar o lugar de direito à história, o que é particularmente patente na Fenomenologia, sobretudo frente a outros projetos de sua autoria, como a Ciência da Lógica. A historicidade presente na Fenomenologia é, por si só, um tema que ensejou um debate extenso e diversificado no interior do que se considera o hegelianismo. A história é, sem dúvidas, um tema de suma importância para o autor, mas de que forma ele utiliza a história ao longo do texto está longe de ser um consenso para os que tentam compreender o seu pensamento.

Um autor como Forster (1998), por exemplo, afirma que a história nessa obra se apresenta em momentos cronológicos muito bem definidos, que, desde as “figuras da Consciência”, acompanhariam a cronologia dos eventos na história do mundo. Por outro lado, outros autores, como Hyppolite (1999) e Labarriére (1985), compreendem que as “figuras da Consciência” são, na verdade, descrições amplas de momentos universais, sem uma atribuição cronológica explicitamente própria. Contudo, parece ser o caso que algumas figuras — as “figuras do Espírito”⁷ — são explicitamente baseadas em momentos históricos concretos, enquanto outras figuras — as “figuras da Consciência”⁸ — parecem não ter uma ordenação histórica tão clara. Isto permite às “figuras da Consciência” elaborar conteúdos específicos que se desdobram de maneira diversa ao longo do texto, tanto no que diz respeito ao desenvolvimento interno da Fenomenologia quanto no aspecto cronológico. Ou seja, esses

⁶ Ao falar de “formas de vida”, é em referência a “um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação da conduta nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem. Tais sistemas não são simplesmente resultados de imposições coercitivas, mas da aceitação advinda da crença de eles operarem a partir de padrões desejados de racionalidade. Pois toda forma de vida funda-se na partilha de um padrão de racionalidade que se encarna em instituições, disposições de conduta valorativas e hábitos” (Safatle, 2008, p.12). O que aqui significa atentar a como cada figura religiosa apresenta uma série de valores partilhados que lhe são próprios, pois são consequência de sua relação particular com sua crença.

⁷ Quando me refiro às “figuras do Espírito” me refiro em geral aos momentos que fazem parte dos capítulos Espírito, Religião e Saber Absoluto, como os capítulos que carregam em si o desenvolvimento do Espírito.

⁸ Quando me refiro às “figuras da Consciência” me refiro em geral, seguindo a interpretação de Borges (2009), aos momentos que fazem parte dos cinco primeiros capítulos: Certeza sensível, Percepção, Força e Entendimento, A verdade da certeza de si mesmo, Certeza e verdade da razão, como os capítulos que antecedem ao capítulo do Espírito.

conteúdos que aparecem inicialmente no bojo das "figuras da Consciência" são reinscritos em outros momentos fenomenológicos, de maneira a figurar diferentes momentos de amadurecimento conceitual, mesmo quando não obedecem ao aspecto cronológico da aparição de cada um destes momentos na história.

Exemplo disso é como Labarriére (1985) percebe a presença da figura do Reconhecimento em diversos momentos da Fenomenologia, como se Hegel tematizasse um aspecto importante da vida social — no caso do Reconhecimento — de maneiras distintas, de acordo com a capacidade “lógica” de cada um dos momentos fenomenológicos.⁹ De maneira análoga, isto acontece também com a Religião, como dito acima, pois há uma relação com o “supra-sensível” em múltiplas figuras, mas cada uma desenvolve essa relação de acordo com suas capacidades de articulação próprias.

As "figuras da Consciência" podem, no entanto, se relacionar com a história, mas por meio de uma abstração. Se a história é um dado fundamental para a compreensão do que é o Espírito e como ele se efetiva no mundo, as "figuras da Consciência" não estão alheias a este fato pois, mesmo que de forma indireta, estas também são historicamente fundamentadas. A questão parece se colocar nos termos de uma certa abstração a partir de momentos históricos, ainda que, em sua maioria, não explícitos textualmente por Hegel. Parece-nos que:

O fato de que os exemplos históricos presentes nas três primeiras seções ilustrem posturas universais da consciência não significa que não haja relação possível entre estes e a história. Ao contrário, eles só são possíveis enquanto abstrações de posturas concretas da consciência encontradas na história do mundo. O que não há é uma correspondência linear e biunívoca entre as figuras e os momentos históricos, não havendo, portanto, uma correspondência linear entre a ordem fenomenológica (das etapas da consciência) e a ordem das etapas do Espírito e, consequentemente, entre aquela e a ordem temporal (dos fatos da história mundial) (Borges, 2009, p.43).

Ou seja, as primeiras figuras da Fenomenologia buscam menos remeter a momentos históricos específicos e mais abstrair, a partir desses, modos de elaboração lógica cada vez menos imediatos em favor de uma compreensão mais adequada da realidade. A respeito disso, é importante considerar que mesmo quando a história aparece mais claramente no interior das "figuras da Consciência" — notadamente na Consciência-de-si e na Razão — a sua função é exatamente essa, exemplificar o desenvolvimento da consciência, pois

Hegel insiste nitidamente neste ponto: os três momentos consciência, consciência de si, razão - não devem ser considerados sucessivos; não são no tempo, são três

⁹ Isto é, se na Religião propriamente dita, há uma certa progressão cronológica que parte das religiões orientais antigas para o protestantismo moderno, nos momentos fenomenológicos anteriores ao Espírito, não importa tanto para Hegel se as figuras se encadeiam de maneira progressiva do ponto de vista cronológico. Antes, importa saber se as figuras ali descritas são progressivas do ponto de vista lógico, se são capazes de articular modos de pensar cada vez mais adequados ao Absoluto (Houlgate, 2013).

abstrações praticadas no Todo do espírito e estudadas separadamente em sua evolução. [...] Somente o espírito, no sentido que Hegel dá a esse termo, é portanto um todo concreto que, conseqüentemente, tem um desenvolvimento original e uma história real (Hyppolite, 1999, p.53-54).

Nesse sentido, dada a forma com que as seções iniciais da Fenomenologia apresentam uma relação muito específica com a história, é compreensível que os autores posteriores a Hegel, que se debruçam sobre a sua obra, possam também observar algumas características nestas figuras que remetem a momentos históricos específicos.

Parece-nos claro, entretanto, que para Hegel (2014, p. 299) as figuras a partir do Espírito realizam uma descrição de momentos históricos concretos específicos, pois para ele

o espírito é a essência absoluta real que a si mesma se sustém. São abstrações suas, todas as figuras da consciência até aqui [consideradas]; elas consistem em que o espírito se analisa, distingue seus momentos, e se demora nos momentos singulares. Esse [ato de] isolar tais momentos tem o espírito por pressuposto e por subsistência; ou seja, só existe no espírito, que é a existência.

De forma que se segue que a diferença — e, portanto, o fundamento das figuras do Espírito — se coloca por “serem os espíritos reais, efetividades propriamente ditas; e [serem] em vez de figuras apenas da consciência, figuras de um mundo” (Hegel, 2014 p. 300). Isto é, não se trata de uma abstração sem referência histórica específica, como era nos momentos anteriores, pois são figuras concretas, vivas tanto no mundo quanto na história.

Outra questão que se apresenta na Fenomenologia está na precisão histórica destas figuras mais explicitamente históricas. Nos momentos da Religião Natural, por exemplo, devido a forma com que Hegel descreve de maneira ampla suas formações religiosas, diferentes autores puderam identificá-las com diferentes momentos históricos, como a religião do antigo Egito, a religião judaica, a religião islâmica etc. Dito de outro modo, se aqui as figuras claramente históricas como a Religião não apresentam leituras unânimes quanto à figuração histórica que determinado momento busca descrever, não é porque Hegel não tinha em mente figuras históricas específicas, mas ao menos significa que as descrições dessas experiências são amplas o suficiente para ensejar interpretações distintas em diferentes autores que fazem parte do hegelianismo.¹⁰

Por esta razão, não nos surpreende o fato de que haja leituras que compreendem os momentos mais abstratos (Consciência, Consciência-de-si e Razão) como figurando algum momento histórico em específico e nem tampouco que tais figuras não coincidam entre estes autores. Tendo em vista que essas figuras são abstrações de momentos históricos reais, é

¹⁰ Exemplo disso é como Silva (2014) afirma que a figura da Luminosidade não corresponde plenamente à religião chamada de Zoroastrismo, em contraposição à autores como Houlgate (2013), Kainz (1983) e Winfield (2013).

compreensível que os comentadores busquem também a faceta histórica destas figuras. No entanto, o fato de que Hegel não está interessado em discuti-las nesses termos, também leva a uma relativa imprecisão. Se a Religião, enquanto “figura do Espírito” é histórica em larga medida, e, mesmo assim, encontra-se em disputa no tocante a quais momentos históricos estão figurando, as “figuras da Consciência”, por serem descritas de modo ainda mais abstrato e amplo, tendem a apresentar leituras históricas ainda mais imprecisas.

Quanto ao que o aspecto histórico contribui no tocante à Religião, o que mobiliza Hegel a desenvolver este capítulo não é uma análise das diferentes formas religiosas ao longo da história. Assim sendo, o que há de específico na experiência descrita na Religião que mobiliza Hegel a desenvolvê-la de maneira detalhada, separada de outras figuras fenomenológicas, como o Espírito, por exemplo? Trata-se aqui do reflexo do método posto em ação por Hegel, isto é, se nas demais figuras fenomenológicas Hegel não necessariamente se debruça sobre todo o desenvolvimento da Razão ou do Espírito ao longo da história, é porque para ele o que está em jogo é sublinhar como esses diferentes momentos, concretos ou abstratos, contribuem para a realização do Espírito, não somente no seu aspecto histórico, mas também no tocante ao impacto dessas figuras na história e na rememoração do Espírito em suas diversas facetas e momentos.

Além disso, há também uma questão central para toda a Religião: a Representação. Sobre este aspecto da Religião Hegel (2014, p. 449) nos diz que:

Na medida em que o espírito na religião se representa para ele mesmo, ele é certamente consciência, e a efetividade incluída na religião é a figura e a roupagem de sua representação. [...] É uma figura determinada, que não atinge o que deve apresentar: isto é, o espírito consciente de si mesmo.

Ou seja, a Representação presente na Religião é, de certa forma, o que confere ao discurso religioso o seu caráter “transcendente” para a Consciência, pois é signo de uma Consciência religiosa ainda incapaz de ir além dessa compreensão cindida, permanece entre sua vida comunitária e suas figuras divinas. Considera-se, nesse sentido, que “uma figuração ou um discurso são tanto mais representativos quanto menos conscientes de poderem ser reinscritos no ciclo da significação que pretendem figurar ou dizer” (Lebrun, 2006, p. 109). Desta forma, na Religião da Fenomenologia o discurso só é representativo pois a Consciência religiosa passa ao largo do fato de que por trás de todos os momentos de culto não há a agência divina, mas sim sua própria ação.

Assim, desde o começo da Religião se estabelece um processo que se modifica paulatinamente através de figuras religiosas distintas. A problemática da Representação é uma

das principais insuficiências da Religião e sofrerá uma transformação importante na Religião da Arte enquanto o momento em que a Consciência religiosa será capaz de perceber a capacidade de sua agência no interior da representação religiosa através do seu trabalho. Esta experiência, no entanto, é incapaz de elaborar que o fundamento de suas crenças e práticas está pautado na sua relação comunitária, somente se percebe como o agente que contribui na efetivação do que toma como divino, pois é uma figura que de fato produz imagens de suas deidades. Por esta razão é uma Religião da Arte: porque é através da arte que se conecta com o divino e, por sua vez, também é através dela que fundamenta todo o seu horizonte normativo.

A Religião, no entanto, não pode partir diretamente para a Religião da Arte ou para a Religião Revelada, precisa, antes, seguir o percurso necessário para o seu desenvolvimento propriamente dito. Dessa forma, o capítulo da Religião se inicia a partir da figura que observa o que toma como divino enquanto “preenchendo” toma a dimensão do mundo em que vive, realizando sua figuração religiosa da forma mais incipiente e imediata possível: a Religião Natural.

2.2 Da Luminosidade

No início da experiência da Religião Natural, Hegel expressa que “na primeira cisão imediata do espírito absoluto que se sabe, sua figura tem aquela determinação que convém à consciência imediata, ou seja, à certeza sensível” (Hegel, 2014, p.456), mas aqui, por partir da Consciência-de-si, por ser uma elaboração posterior ao Espírito e, por não observar o ser-aí da mesma maneira ingênua que acontecia na *certeza sensível*, o mundo que a Religião Natural habita não é mais vazio, não é o ser “preenchido com determinações contingentes da sensibilidade que pertence à certeza sensível; mas é o ser preenchido pelo espírito” (Hegel, 2014, p. 456).

A diferença entre a Consciência sensível e a Consciência religiosa implica que a indeterminação própria da Certeza Sensível¹¹ se coloque aqui na forma da “pura luminosidade do raiar do sol, que tudo contém e preenche, e que se conserva em sua substancialidade sem-forma” (Hegel, 2014 p.468), que tem como seu outro lado a negatividade simples das

¹¹ A certeza sensível (Hegel, 2014, p.83-92) é conhecida por ser o primeiro momento da Fenomenologia, onde a consciência percebe o mundo como um *puro-ser*; isto é, concebe o mundo a partir do dado sensível, como uma unidade inefável que não se sustenta frente ao escrutínio da própria consciência. Esta experiência leva a consciência natural a descobrir o caráter *universal* que estava latente nessa primeira experiência, levando então à *percepção*, o segundo momento da consciência, no qual parte desse universal ao tomá-lo como base para a sua experiência.

trevas (Hegel, 2014). Esta relação de luz e trevas se dá, de acordo com Pinkard (1994), porque a Consciência religiosa identifica a luz enquanto a fonte de sua forma particular de normatividade e, portanto, a identifica também com o que é bom. A questão que se coloca nesse momento é: se para a Consciência religiosa a luz é a representação divina do que é bom, justo, correto etc., de onde viria o mal? Considera-se que o que a figura da Luminosidade é capaz de conceber é que há uma outra deidade que é oposta aos valores que ela toma como positivos. Ora, se o bem é imediatamente identificado com a luz, o que é visto como o mal é, de igual modo, imediatamente identificado com a escuridão.

Retornando agora de forma mais minuciosa a um detalhe importante, a saber, como a Religião figura um ser-aí que é preenchido pelo espírito, tem-se que este fato tem a ver com a função da Luminosidade para esta comunidade:

Como objeto da consciência religiosa, ela obviamente não é só essa realidade física. Quando a religião venera algo natural como divino, não é tomando aquele objeto somente em seu caráter natural. Ela está imbuindo aquela presença natural específica com uma significação muito essencial (Winfield, 2013, p.326)¹²

Isto é, diferentemente da certeza sensível, que era imediatamente consciente de um ser absoluto — por mais que passasse por uma experiência de nulidade onde o seu mundo se tornava nada à medida em que a Consciência tentava o determinar (Harris, 1997). A Luminosidade, por sua vez, não é uma experiência divina em que o ser-aí é tomado como divino, é uma experiência em que se venera o divino que, em sua inefabilidade, constitui o mundo e pelo qual há uma alargada experiência de adoração da luz que ilumina o mundo e se manifesta sobre os seres sensíveis, “que é transmitida a todos os seres de maneira direta” (Kainz, 1983, p. 135, tradução nossa).¹³

Além disso, há também na figura da Luminosidade um problema que diz respeito diretamente à forma como a referida figura é capaz de representar o que toma como divino no mundo. A figura divina que ela venera é completamente sem forma, “ou a figura da carência-de-figura” (Hegel, 2014, p.456). Não há na referida experiência uma “subjetividade”, por assim dizer. O infinito que representa não é Deus. Harris (1997) argumenta que o termo destino¹⁴ (*fate*) é um melhor termo para descrever a manifestação religiosa que se dá na Religião Natural, pois o termo Deus (*God*) determina o senhor como propriamente um *si*. O

¹² “As the object of religious consciousness, it obviously is not just this physical reality. When religion worships something natural as the divine it is not taking that object just in its natural character. It is imbuing that specific natural presence with a very essential significance”.

¹³ “which is simply imparted to all beings in a direct manner”.

¹⁴ Aqui se almeja somente pensar o destino como uma figuração religiosa que ainda não se apresenta como um si, não é o objetivo de tal citação situar Hegel no debate grego sobre o termo destino.

si absoluto da religião é “necessariamente a unidade infinita dos vários *si* finitos que são membros de sua comunidade” (Harris, 1997, p.543)¹⁵, cristalizando assim em uma unidade todas as individualidades presentes na experiência religiosa. Se é verdade que nesse momento o *si* é absolutamente necessário, a Luminosidade realiza a representação do *si* que a Religião Natural primeiramente toma como sua verdade, enquanto uma representação vazia que tem a forma do *si* (Houlgate, 2013, p.174). Nesse sentido, não consegue representar de maneira concreta o que busca realizar, isto é, a “presença” do que toma como divino no mundo. É, portanto, uma religião formal, pois a deidade que adora não possui sequer uma figura concreta no mundo.

Ora, depois desta exposição da Luminosidade no interior do pensamento de Hegel, resta ainda pensar sobre a figura histórica que ele pode ter usado como base para o seu desenvolvimento. Alguns textos identificam a Religião da Luminosidade com a religião chamada zoroastrismo, que “foi a religião estatal dos três grandes impérios iranianos que prosperaram quase que continuamente desde o século IV a.C. até o século VII d.C.” (Boyce, 1979, p. 1, tradução nossa)¹⁶, que tinha como elementos básicos de seu culto a água e o fogo (Boyce, 1979). Entretanto, estas não estão tão próximas assim. O zoroastrismo não é a religião imediata que Hegel concebe, não é a religião que louva a natureza, mas parte de uma unidade entre a luz e sua significação como o bem, uma religião de magos, uma religião que está para além da luminosidade¹⁷ (Silva, 2014, p. 338).

Por fim, “a pura luz refrata sua simplicidade como uma infinidade de formas separadas” (Hegel, 2014, p. 457), ou seja, a carência completa da religião da Luminosidade precisa ser superada. O *si* sem forma que a religião da Luminosidade representa necessita se apresentar de outra maneira. “A concreta independência da existência finita deve ser reconhecida. A individualidade natural deve emergir” (Harris, 1997, p. 555)¹⁸, a partir dos espólios do momento religioso que se mostra insuficiente para o processo aqui descrito.

Já que a experiência da Luminosidade não é capaz de abarcar o divino na absoluta infinitude dos objetos naturais, a Consciência religiosa precisa, então, buscar sua representação em figuras específicas presentes no próprio mundo natural. Esta passagem para

¹⁵ “necessarily the infinite unity of the many finite selves who are members of its community”.

¹⁶ “it was the state religion of three great Iranian empires, which flourished almost continually from the sixth century B.C. to the seventh century A.C.”.

¹⁷ Por esta razão, é importante considerar a religião no seu caráter lógico, pois Hegel não consegue — nem sequer planeja — erigir um detalhado documento historiográfico sobre as religiões e momentos históricos que toma como inspiração na Fenomenologia. Ele está se inspirando livremente em momentos históricos para desenvolver momentos lógicos de representação divina (Houlgate, 2013). Devemos julgar Hegel quanto à esta elaboração e não quanto à precisão histórica dos momentos por ele tomados.

¹⁸ “The concrete independence of finite existence must be recognized. Natural selfhood must emerge”.

uma próxima figura de adoração se dá tanto pela insuficiência da Religião da Luminosidade quanto por uma consequência de sua própria forma de adoração. Se a luz está em todas as coisas no mundo e determina os valores sociais dessa comunidade, Pinkard (2014) observa como valores específicos passam a ser identificados, mesmo que de maneira ingênua, com figuras orgânicas específicas. A unidade divina formal representada na Luminosidade precisa dar lugar a uma série de outras deidades que se apresentam para a Consciência religiosa como tendo existência (e agência) concreta no mundo imediato em que a Consciência habita. É o momento de investigar a Religião da Planta e do Animal.

2.3 Da planta, do animal e do artesanato

A Religião da Planta e do Animal é a forma religiosa logicamente necessária após o desenvolvimento da Luminosidade. Essa figura se mantém no dado sensível, figurando o infinito a partir de objetos naturais, mas possui uma representação muito diferente da anterior: não mais mantém o caráter inefável, que coloca a essência no “uno plurinomial” (Hegel, 2014, p.457), de um mundo em que é todo figura do *destino*. Agora, esta representação do divino é mais específica e começa a tomar forma do *si* de maneira mais clara, ao tentar representar o infinito em objetos vivos.

Para Hegel, a Religião da Planta e do Animal “determina sua simplicidade como uma múltipla variedade do ser-para-si; e é a religião da percepção espiritual em que o espírito se desagrega na pluralidade inumerável de espíritos (Hegel, 2014, P. 457) de forma que, de acordo com o que argumenta Harris (1997), há nesta religião uma relação de similitude entre a cisão que já se apresentava na Percepção da Consciência natural.

Como está claro no seu próprio nome, esta religião possui um aspecto duplo que se determina nos dois principais objetos de adoração deste momento religioso. O primeiro deles é a religião das flores, que de fato representa de maneira mais eficiente o divino, pelo menos frente à representação provida pela Luminosidade. Pelo fato da Planta ser uma figura orgânica que possui ciclos próprios de vida, a Consciência religiosa possui uma forma de representação ligeiramente mais efetiva, mais viva, nesse sentido. A Planta, no entanto, por não possuir formas explícitas de sensibilidade e também por apresentar uma capacidade limitada de agência de maneira mais “consciente” no mundo (Winfield, 2013), não é capaz de fornecer uma identificação completa com a Consciência que faz a experiência religiosa.

A religião das flores expõe, nesse sentido, um dos lados da referida religião: a vida contemplativa e pacata que se mantém numa representação carente de si. Este é o lado

consciente desta experiência, um momento em que as formas religiosas que vivem sob o seu mote estão em uma vida tranquila, por mais que ainda desenvolva, na verdade, uma indeterminação parecida com o momento anterior.

Esta experiência tem, por outro lado, a figuração religiosa do Animal que surge quando “a inocência da religião das flores, que é somente a representação carente-de-si do Si, passa à seriedade da vida guerreira, à culpabilidade da religião dos animais; a tranquilidade e impotência da individualidade contemplativa passam ao ser-para-si destruidor” (Hegel, 2014), o que, portanto se coloca em contraposição ao que era visto pelo lado da Planta.

A questão aqui posta por Hegel é, também, como a Religião não é capaz de sustentar ambos os momentos concomitantemente, dificuldade esta que já foi posta numa das figuras da Consciência natural, a Percepção. O que ocorre aqui é que esta dificuldade não é diretamente supressumida, e, mesmo dentro da própria Religião, isto se coloca como um entrave para uma figuração completa do divino.

A representação do Animal na Religião, por sua vez, também é representação do infinito como essência universal, mas realiza sua representação por uma outra via. É vista aqui como a figura guerreira e destruidora, mas não por uma pura agressividade vinda de sua figuração animalesca, mas sim por conta de uma característica que diz respeito à sua Consciência-de-si. Retomando a ideia de que na Fenomenologia toda a religião é uma comunidade, uma “forma de vida”, que busca fundamentação para suas ações e crenças na divindade que representa e que essa representação tem implicações sobre as comunidades que adoram tal deidade (Pinkard, 1994), tem-se que a comunidade do Animal se percebe enquanto um organismo natural que, como tal, necessita manter sua subsistência. “A identidade tribal é tudo que importa e tudo mais no mundo é meramente um instrumento para ela — ou um empecilho para ser tirado do caminho” (Harris, 1997, p.556)¹⁹.

Nesse aspecto é inevitável elaborar a relação da supracitada figura com a A verdade da certeza de si mesmo, o quarto capítulo da Fenomenologia. Tratando mais especificamente do trecho denominado por Hegel (2014, p. 142) como “Independência e dependência da Consciência de si: Dominação e Escravidão” e que circula no ideário filosófico como A Dialética do Senhor e do Escravo, que é conhecida pela luta por Reconhecimento de duas Consciências-de-si em busca da satisfação do desejo, há aqui também, em certo sentido, uma luta, visto que a figura da Religião do Animal é, por excelência, a luta por Reconhecimento (Harris, 1997). A satisfação imediata da aspiração de

¹⁹ “The tribal identity is all that counts, and everything else in the world is merely an instrument for it — or an impediment to be got out of the way”.

subsistência presente na luta por Reconhecimento se realiza através da ameaça de morte do outro, da outra Consciência-de-si, ou, nesse caso, a ameaça de aniquilação da outra comunidade religiosa, que se opõe à certeza-de-si de uma comunidade. Em decorrência disso, há uma luta que é tanto simbólica, para as religiões, quanto efetiva, para as comunidades religiosas. Melhor dizendo, se para a coerência interna da religião esta luta se coloca como um entrave, para as formações religiosas específicas que estiveram, historicamente, sob este modo de vida, de fato viviam uma vida guerreira que, principalmente sob o ponto de vista social, colocava em risco a subsistência de cada forma específica de culto dessas comunidades.

A intenção de tal destaque, da relação entre a Religião e a Consciência-de-si, não é necessariamente afirmar que ambas são iguais — assim como não foi a intenção colocar Religião e Consciência natural enquanto iguais na exposição da Luminosidade frente à certeza sensível. É claro que há diferenças entre ambas, mas nos parece que a forma que Hegel descreve estas figuras religiosas está profundamente influenciada por sua elaboração da Consciência natural e Consciência-de-si, quase como se ele estivesse tematizando o conteúdo subjacente à abstração presente nas "figuras da Consciência" em um contexto explicitamente histórico.

A figura do Animal é, em última instância,

uma multidão de espíritos-de-povos, isolados e insociáveis, que em seu ódio se combatem até à morte e se tornam conscientes de figuras animais determinadas como de sua essência, porque não são outra coisa que espíritos animais, vidas animais que se isolam conscientes delas sem universalidade (Hegel, 2014, p.458).

O que significa que a hostilidade presente no lado Animal desta religião é prejudicial para o Reconhecimento religioso de maneira efetiva, pois “estas tribos estão conscientes de “nós” e “eles”, mas não de nossa humanidade em comum. Elas não são ativamente racionais”²⁰ (Harris, 1997, p. 557). Por esta razão, está na figuração Animal a chave para a suprassunção desta figura religiosa, pois a hostilidade que realiza tem como consequência que “um si nega o outro no conflito entre espíritos, mas cada si também nega a si próprio nesse conflito ao se expor à destruição” (Houlgate, 2013, p.175)²¹. Esta negação do outro acaba por se configurar como uma negação de si, o que faz com que essa experiência seja profundamente negativa — negando assim a sua própria religião comunitária —, o que é indicativo da necessidade da sua suprassunção.

²⁰ “these tribes are conscious of "us" and "them," but not of "our common humanity." They are not actively rational”

²¹ “One self negates another in the conflict between the spirits, but each self also negates itself in that conflict by exposing itself to destruction”.

Quanto à figuração histórica da Religião da Planta e do Animal, há uma miríade de identificações históricas por parte de diferentes autores: a religião do antigo Egito (Harris, 1997), a religião da antiga Índia (Houlgate, 2013) e até mesmo deuses gregos mais antigos do que os olímpicos, os primeiros deuses romanos e algum relato do antigo testamento (Silva, 2014). Assim sendo, a questão central, no tocante à qual religião histórica que Hegel toma como base para a descrever a Religião da Planta e do Animal, parece ser que em sua forma pouco detalhada, é passível de ser identificada com diversas figuras históricas.

Parece-nos evidente, seguindo a perspectiva de Hyppolite, nesse momento, que parte desta experiência pode ser descrita sob o que se denomina panteísmo. De acordo com ele, a Religião da Planta e do Animal é o "panteísmo no sentido exato do termo, quer dizer, a religião na qual as coisas finitas são Deus" (Hyppolite, 1999, p.574), mas o panteísmo não se apresenta, historicamente, no seio de uma só religião. Na verdade, tal qual a descrição da Planta e do Animal realizada por Hegel, o panteísmo pode ser identificado com diversas religiões na história, como parece ser o caso, sobretudo, das religiões da antiga Índia.

Por outro lado, há parte da experiência religiosa da Planta e do Animal que não pode ser reduzida de maneira direta ao panteísmo, visto que a Religião do Animal tem como uma de suas principais características o aspecto “hostil” da religião propriamente dita e, principalmente, da comunidade religiosa. Pode-se argumentar, inclusive, que este é um atributo determinante da supracitada experiência, visto que é uma das propriedades que leva a Consciência religiosa a buscar, na figura do artesão, a sua próxima representação de Deus. Silva (2014, p, 341), por exemplo, afirma que

O culto de plantas e animais tende ou a constituir-se em religiões mais desenvolvidas ou a integrar-se a religiões já constituídas; o que parece ser o caso, por exemplo, além do hinduísmo e do budismo, também das religiões clássicas dos gregos e dos romanos e mesmo do cristianismo.

Em suma, se é possível que uma formação religiosa da Fenomenologia esteja presente em diversas religiões na história, sua significação tem de estar além do aspecto historiográfico propriamente dito. Novamente, a Religião na Fenomenologia não é uma obra de história da religião, mas sim uma obra que busca desenvolver e compreender o Espírito Religioso no seio da história.

Aqui parece ser absolutamente central para a religião ambos os aspectos: a Religião da Planta e do Animal só pode permear tantas religiões históricas diferentes por tratar do panteísmo, mas, também, por funcionar como discurso que, no seio da comunidade

religiosa em questão, promove ações e crenças hostis contra outras comunidades religiosas, aos moldes da luta por Reconhecimento presente na Consciência-de-si.

Enfim, é notável que, tanto pela via panteísta, quanto pela via de discurso hostil, a Religião da Planta e do Animal tem uma característica inexorável no interior do desenvolvimento religioso: é uma representação religiosa profundamente negativa. É nesta negatividade, por sua vez, que “desgasta-se a determinidade do ser-para-si puramente negativo, e, através desse movimento do conceito, o espírito entra em uma outra figura”. (Hegel, 2014, p.458). Esta passagem, da Religião da Planta e do Animal para a Religião do Artesão, lembra-nos Hyppolite (1999, p.574-575), espelha a dialética do senhor e do escravo da Consciência-de-si, na medida em que:

assim como a verdade da luta pela vida e pela morte era, no desenvolvimento da consciência de si natural, a formação do escravo, que pelo trabalho e serviço se elevava a uma consciência de si mais elevada, também aqui, "acima desses espíritos animais que só se dilaceram entre si, o artesão, cuja operação não é somente negativa, mas ainda pacífica e positiva, obtém a superioridade". O Si produz a si mesmo e se elabora na coisa produzida, mas esta produção de si é de início inconsciente, do mesmo modo que o entendimento concebia-se a si mesmo na natureza, mas ainda o ignorava. Este momento é o do espírito artesão que ainda não é artista.

Isto significa dizer que ao fim da experiência em que a relação com o divino se dava pelo natural enquanto natural, a Religião do Artesão reintegra a experiência da Consciência-de-si, de uma das "figuras da Consciência" — notadamente uma que também realizará, na figura da Consciência infeliz, uma experiência, religiosa, de certa forma —, para poder transformar a Religião em mais do que um mero culto que diviniza figuras existentes no mundo, mas uma experiência que trabalha no objeto de sua representação.

Temos, então, na figura do artesão a manifestação religiosa que se passa no Egito antigo (Houlgate, 2013) que é figura que não mais diviniza as coisas do mundo enquanto representação de Deus, mas trabalha as coisas do mundo a fim de representar de maneira mais exitosa a figura divina. Esta forma religiosa já apresenta um distanciamento das manifestações religiosas anteriores, principalmente por não mais observar os objetos e assumi-los como divindade. Todavia, é perceptível, no interior da Religião do Artesão, a presença das religiões da Planta e do Animal e da Luminosidade. Como veremos, estas figuras anteriores da Religião Natural agora estão na Religião como inspiração para a obra do Artesão.

Nesta obra, Hegel (2014, p. 459) considera que não há ainda trabalho espiritual, reflexivo ou artístico, é “um trabalhar instintivo, como as abelhas fabricam seus favos”. Esta comparação com o trabalho das abelhas não é uma crítica à técnica do artesão, que de início já é dotado da abstração do Entendimento, mas é uma consideração que diz respeito à maneira

com que concebe o si na sua representação religiosa. Os egípcios conseguem fazer matemática e geometria num elevado nível técnico, mas são incapazes de identificar a si, enquanto ser humano, na figura do divino que realizam. Para Harris (1997, p. 562)²², o problema parece ser que “antes que estes egípcios pudessem fazer matemática pura, eles teriam que chegar a uma clara percepção intuitiva de sua própria capacidade de pensar”. Este distanciamento entre a técnica avançada do artesão e sua insuficiência conceitual é um problema que limita profundamente a produção do artista, o que tem como consequência essa incapacidade de se reconhecer plenamente com o divino, pelo menos a partir dos critérios postos pela Consciência religiosa. Winfield (2013, p.329-330, tradução nossa)²³ afirma que:

A consciência religiosa dos trabalhos do artesão se revela através de uma série de diferentes tipos de artefatos. O trabalho que primeiro figura como representação da essência absoluta é algo que é feito pelo artesão, instruído por um sujeito mas não em si um sujeito. Claro que o trabalho não é somente um artefato profano, mas um produto especial que é utilizado pela comunidade religiosa para representar a essência absoluta em relação a qual o espírito pode ser consciente de si.

Esta primeira figura do artesão é a que “produz cristais de pirâmides e obeliscos que evitem a incomensurabilidade das curvas” (Meneses, 1992, p.176), ou seja, mediante a produção de objetos que se servem de linhas retas o artesão pode demonstrar a sua capacidade técnica, mas falta ainda a curvatura, o caráter vivo de sua produção. De acordo com Hyppolite (1999, p.575) “nas pirâmides, o Si é o espírito falecido - que permanece interior e oculto- ou ainda é, como Si exterior, a luz nascente que dá às obras as suas significações”. Isto é, o que o artesão primeiro produz se mantém num distanciamento da vida que ocorria, por exemplo, na primeira figura da Religião Natural, a saber, a Religião da Luminosidade, ou seja, a representação aqui vista também apresenta uma forma relativamente apartada da vida orgânica.

Apesar da relação com o divino não se manter naquela inefabilidade inativa, pois agora o artesão *produz* sua própria representação, ele ainda representa um deus que não possui contato com a vida, com as formas biológicas. O deus está presente nas figuras criadas pelo Entendimento — que, para Harris (1997), é, nesse momento, a capacidade do racional de se distanciar, de abstrair sua representação de tudo que é vivo — mas passa ao largo de toda “forma de vida” (de maneira oposta à experiência anterior, da Planta e do Animal). A própria

²² “Before these Egyptian mathematicians could do pure mathematics they would have to come to a clear intuitive awareness of their own thinking capacity”.

²³ “The religious consciousness of the works of the artisan unfolds through a series of different types of artifacts. The work that first figures as the representation of the absolute essence is something that is made by the artisan, informed by a subject, but not itself a subject. Of course, the work is not just a profane artifact, but a special product that is enlisted by the religious community to represent the absolute essence in relation to which spirit can be self-conscious”.

manifestação histórica escolhida por Hegel para tipificar este momento lógico exemplifica a forma com que essa experiência religiosa é uma experiência de morte, uma experiência inorgânica: esta “é a religião da sepultura e da morte, a religião da escuridão do mundo inorgânico” (Harris, 1997, p. 560)²⁴, ou, como coloca Winfield (2013), o trabalho abstrato simboliza uma significação profunda — e funesta — como a pirâmide que é a morada do cadáver do Faraó. A pirâmide como sepulcro é o símbolo de uma manifestação religiosa que se afasta tanto da vida, de uma figuração orgânica do divino, que se torna morta. É tecnicamente avançada — como demonstra o seu domínio da geometria —, porém inorgânica.

Em seguida, na tentativa de dar vida à sua representação divina, a Religião do Artesão recorre às figuras da religião imediatamente anterior, a da Planta e do Animal. Nesse sentido, a religião mescla as formas do Entendimento — que até então eram somente abstração da vida — com as formas da vida vegetal. A figura que Hegel toma como base para essa experiência seria, para Meneses (1992, p. 1770), “as colunas, onde as formas vivas não tem mais a fragilidade da natureza, mas em seu jogo de retas e de curvas se aproximam das formas universais do pensamento”. Esta mescla busca seu fundamento numa associação do que estava morto na figura pirâmide com os meios universais do Entendimento, em favor de uma experiência religiosa mais completa e que possa fazer a referida comunidade se compreender em relação mais próxima com o divino presente na obra produzida pelo artesão. Para Hegel (2014, p. 460), “a forma orgânica continua propagando-se na particularidade - mas ao ser por um lado subjugada à forma do pensamento, eleva, por outro lado, a curvas animadas essas figuras retilíneas e planas: uma combinação que se torna a raiz da livre arquitetura”. Ou melhor, há uma elevação do que é orgânico, uma mudança que não somente diz respeito à representação religiosa, mas também é relevante à técnica do artesanato²⁵.

Por esta razão Hegel menciona a arquitetura, que aparecerá nos seus *Cursos de Estética* enquanto a primeira forma de arte na sua sistematização das artes particulares, quase como se estivesse falando que a experiência que compõe o artesão é, também, a que dará condição de possibilidade para o que ele considera a primeira forma de arte e, portanto, a mais incipiente e menos espiritual, nesse sentido.

²⁴ “Is a religion of the grave and of death, a religion of the darkness of the inorganic world”.

²⁵ Talvez por isso Pinkard (1994, p. 230) tenha percebido que o problema prático do artesão é puramente técnico: ele considera que o papel social do artesão, enquanto indivíduo na organização da comunidade religiosa egípcia, é figurar o divino enquanto seguindo normas sociais de fabricação; o problema toma outra natureza à medida em que a relação *simbólica* entre a obra e a divindade não é mais um dado. O artista, por outro lado, tem de possuir um “Insight” capaz de penetrar na verdade profunda do divino, pois ele se percebe, e é percebido pela sua comunidade, enquanto possuindo capacidade reflexiva de criar objetos que a própria comunidade toma como fundamental. Nesse sentido, para Pinkard, o problema do artesão é técnico, pois as reviravoltas no seu desenvolvimento são marcadas por uma tentativa de dar forma ao que o povo tem para si como fundamental.

Talvez por isso essa representação não seja suficiente — ainda que apresente uma modificação na capacidade representativa da Religião do Artesão — para a Consciência religiosa, além de uma melhora significativa na obra que o artesão realiza. É necessário ir além e recorrer à figura animal enquanto figura suprasumida. Isto é, “na vida animal o artesão não é mais imediatamente consciente de si [...] e se torna o hieróglifo de uma outra significação: a de um pensamento” (Hegel, 2014, p. 460). Esta forma animal não é pura, mas é mesclada com a figura humana — como era a inspiração vegetal uma articulação do natural com as formas do Entendimento — como símbolo de uma significação profunda (Houlgate, 2013). Ou seja, é aqui que um dos maiores problemas da Religião Natural se torna claro: a significação profunda, o pensamento que a Religião do Artesão busca trazer à tona é a linguagem artística (Kainz, 1983).

A questão aqui é que a representação do artesão somente é capaz de efetivar um si exterior e não um si interior, ainda não é capaz de unificar os dois lados de sua produção. A respeito dessa separação, entre interior e exterior, Hegel (2014, p. 459) nos diz que:

Seu esforço ulterior deve tender a suprasumir essa separação da alma e do corpo; a revestir e a modelar a alma nela mesma; e, por sua vez, a infundir alma no corpo. Os dois lados, ao serem aproximados um do outro, conservam com isso respectivamente a determinidade do espírito representado, e do envoltório que o reveste: sua unidade consigo mesmo contém essa oposição da singularidade e universalidade.

Ou seja, se o fim último da Religião do Artesão parte do princípio de que a obra que ele realiza necessita efetivar essa unidade, é fato que a representação que ele realiza, uma representação que se mantém nessa diferenciação entre interior e exterior — a separação inicial entre a Consciência que realiza o trabalho e o material existente que é a obra —, necessita ir ao fundo desse processo e descobrir os dois lados como um só.

Esta linguagem que o artesão busca está presente enquanto enigma, é um mistério, por isso o uso do termo hieróglifo²⁶. Este momento da representação do divino nas figuras orgânicas é parte de um processo que busca dar a forma adequada para sua produção, mas que, neste momento, não leva a Consciência religiosa a algo novo, ainda falta a linguagem artística.

Daí surge a necessidade de se examinar mais um momento da Religião do Artesão, a figura obscura²⁷ da Pedra Negra. Esta é “um fetiche que acentua a escuridão

²⁶ Pinkard (1994, p.404) coloca que a compreensão de Hegel do Egito era limitada pela sua ignorância a respeito dos estudos da egiptologia moderna. Para o filósofo de Stuttgart, o hieróglifo era de fato um símbolo de um conteúdo obscuro, visto que até o momento ele não tinha acesso aos estudos mais avançados sobre o tema, que viriam a desvendar o significado destes símbolos, ao menos parcialmente.

²⁷ Exemplo desse caráter obscuro é que autores como Winfield e Houlgate evitam discuti-la em suas elaborações sobre a Fenomenologia.

interior do pensar ainda não dito na consciência religiosa” (Kainz, 1983, p.138, tradução nossa)²⁸, uma tentativa de fazer o inverso do que a figuração orgânica (do vegetal e principalmente do animal) realizaram. Se a esfinge é o signo de como a linguagem se apresenta como um mistério para esta Consciência religiosa e apresenta o si de maneira exterior, a Pedra Negra, por outro lado, tenta representar apresentar a linguagem por meios naturais. A esse respeito, Hegel (2014, p. 461) é bem claro ao dizer que o som que esta figura produz “ainda é somente ressonância, e não linguagem”.

Além disso, é oportuno considerar as observações de Harris (1997, p.564, tradução nossa)²⁹, que afirma que

Hegel está se referindo aos Colossos de Mênnon em Tebas [...]. A estátua falou — isto é, um ruído veio dos canais vazios de dentro dela — ao nascer do Sol (ou logo após). Portanto, era Rá, o deus Sol que falou através dela. Mas o som que ela fez não era humano. Era um ruído sem sentido como o choro de um animal; a forma exterior do si sem seu significado interior.

Isto é, o último esforço da Religião do Artesão de articular a linguagem se mostra ainda insuficiente, pois o seu ruído é meramente uma expressão do natural, é o natural que “fala”. Nesta representação religiosa o ser humano é uma figura “muda”. Por esta razão, a religião do artesão é a figura que escancara o problema legado das formações religiosas anteriores, a saber, o problema da representação como ela determina o objeto sensível como figuração religiosa.

A questão é que, em última instância, o objeto sensível está presente na Religião Natural, pois a relação representativa com o divino é de distanciamento. O problema aqui parece ser que a Consciência religiosa aqui explorada se mantém numa distinção do interior/exterior, que demonstra a exaustão de suas possibilidades, principalmente na esfinge e na Pedra negra, uma distinção que necessita ser unificada.

Então, estas figuras “se dissolvem em uma figuração espiritual: em um exterior que se recolhe em si; em um interior que se exterioriza [a partir] de si e em si mesmo; no pensamento [...]. O espírito é artista (Hegel, 2014, p.473).” Ou seja, somente mediante a unificação do interior e do exterior — e, por conseguinte, a realização da linguagem artística propriamente dita — a atividade do artista pode emergir como a uma representação mais adequada do divino, enquanto representação espiritual efetivamente reflexiva.

²⁸ “A fetish which accentuates the inner darkness of yet-to-be-uttered thought in religious consciousness”.

²⁹ “Hegel is relying here [to] the colossal statue of Memnon at Thebes [...]. The statue spoke — that is to say, a noise came from hollow channels inside it — at sunrise (or soon after). Hence it was Ra, the Sun God, who spoke through it. But the sound that it made was not human. It was a meaningless noise like the cry of an animal; the outward shape of the self without its inner meaning”.

3 A OBRA DE ARTE COMO FIGURA DO SAGRADO: abstração e a vivacidade

Inicialmente, Hegel estabelece que o espírito efetivo realizado na religião da arte é profundamente influenciado pelo Espírito ético apresentado no capítulo anterior da Fenomenologia, intitulado "O Espírito". Essa influência se justifica, sobretudo, por uma correspondência histórica e conceitual entre os dois momentos da Fenomenologia do Espírito. Ambos os capítulos, ainda que sob enfoques distintos — um mais voltado para a organização social e política, o outro para a expressão religiosa e estética — tratam essencialmente da experiência espiritual do mundo grego antigo.

No capítulo do Espírito, Hegel analisa o mundo grego como uma forma de vida em que o indivíduo se reconhece nas instituições éticas da pólis, enquanto na religião da arte essa mesma forma de vida é tematizada por meio das manifestações sensíveis do divino encarnadas na arte. Assim, o espírito efetivo da religião da arte não pode ser compreendido isoladamente, mas como um desdobramento e uma supressão estética daquele Espírito ético exposto anteriormente por Hegel. Essa continuidade revela a complexidade do percurso do espírito na obra hegeliana, onde momentos sucessivos não se anulam, mas se integram dialeticamente em um processo progressivo de autoconhecimento.

Essa distinção fundamental entre os modos de manifestação do espírito no capítulo do Espírito e na Religião da Arte é esclarecida de forma precisa por Jean Hyppolite (1999, p. 756), ao afirmar que “a beleza da arte antiga aparece quando o espírito se eleva acima de sua realidade, quando volta de sua verdade objetiva ao puro saber de si mesmo. Então, esta arte já não é o ser ético, mas a reminiscência e a interiorização deste ser (*Erinnerung*)”. Com essa análise, Hyppolite destaca a transição entre o momento em que o espírito se realiza objetivamente nas instituições éticas da pólis grega e o momento posterior, em que esse mesmo espírito retorna sobre si, já não mais como realidade vivida, mas como memória e expressão já interiorizada dessa vivência. Trata-se, portanto, de uma elevação do espírito para um novo nível reflexivo e representacional, próprio da esfera religiosa e, mais especificamente, da religião da arte.

Isso significa que, embora ambos os capítulos — o do Espírito e o da Religião — sejam inspirados por um mesmo pano de fundo histórico, ou seja, a experiência do mundo grego antigo, a religião desenvolve-se segundo uma lógica interna própria, fundada em problemas distintos, como a necessidade de representar o divino em formas sensíveis. Em outras palavras, a religião da arte não é uma simples continuação do momento ético, mas sua supressão tanto estética quanto interiorizada.

No entanto, não se pode ignorar que os conflitos tematizados na religião da arte — sobretudo os expressos nas formas artísticas da tragédia e da comédia — refletem tensões que já estavam presentes no desenvolvimento do Espírito. Em particular, o conflito ético entre os princípios familiares e estatais, entre o direito humano e o direito divino, constitui um núcleo que perpassa tanto o momento ético quanto suas manifestações religiosas. Por esse motivo, é fundamental evidenciar, desde já, o conteúdo desse conflito ético que permeia toda a seção da Religião da Arte e que encontrará sua expressão mais elaborada na análise das obras de arte espirituais, especialmente na tragédia, onde o desdobramento desses antagonismos assume uma forma estética elevada, e na comédia, onde esses mesmos conflitos são dissolvidos de modo irônico.

A eticidade, conforme observa Gonçalves (2014, p. 414)

implica inicialmente uma unidade entre a individualidade e o todo social, e se apresenta, tal como as outras figuras do espírito, como um processo que envolve sua própria contradição interna, de modo que sua apresentação mais desenvolvida implica uma oposição dialética entre poderes éticos singularizados.

Tal definição evidencia que a eticidade, no contexto da filosofia hegeliana, não deve ser compreendida como uma harmonia estática entre a vontade individual e as leis que regem o todo social, mas como uma totalidade, cuja essência repousa na tensão dialética entre as formas éticas particulares que compõem o próprio tecido social da Grécia antiga.

Conformemente, aquilo que inicialmente se apresenta é uma aparência idealizada de unidade entre a vontade individual e as leis que governam o todo social. Essa aparência, contudo, revela-se ilusória: trata-se de uma impressão que oculta um conflito mais profundo. Com efeito, o que está em jogo não é simplesmente a oposição entre o indivíduo e a norma coletiva, mas uma cisão interna ao próprio sistema normativo. As leis que organizam o mundo ético grego — matriz histórica tanto do capítulo sobre o Espírito quanto da Religião da Arte — já trazem em si um antagonismo constitutivo, manifestado na contraposição entre diferentes ordens normativas, como o direito humano e o direito divino, ou o dever cívico e os vínculos familiares.

Esse conflito ético, que antecede a atuação da vontade individual, inscreve-se no próprio cerne da vida social e leva a consciência religiosa a enfrentar dilemas para os quais não há, de imediato, uma solução ética unívoca. Em outras palavras, a contradição interna da eticidade se manifesta como uma disjunção entre dois deveres legítimos, que exigem da consciência uma escolha trágica. Esse impasse será explorado de maneira mais rica e complexa na seção da Religião da Arte, especialmente por meio das figuras artísticas da

tragédia e da comédia, que fornecem a forma sensível e para a apresentação desses conflitos éticos. A comédia propriamente dita não aparece no contexto da eticidade como vista no capítulo do Espírito, mas o conflito que a mobiliza é muito semelhante ao elaborado aqui.

Na religião da arte, por sua vez, a dimensão ética opera como um substrato fundamental de sua estrutura interna. Mesmo quando tematizada por meio da representação estética do divino, a experiência religiosa carrega consigo as marcas dessa contradição originária entre poderes éticos singulares. Assim, a religião da arte não apenas reflete o mundo grego enquanto forma histórica, mas também encena, em sua linguagem artística, os dilemas morais que atravessam esse mundo e que serão levados a cabo na obra de arte espiritual, onde a consciência busca, ainda que sem sucesso, reconciliar substâncias éticas dissidentes no plano da representação.

No que diz respeito à obra produzida pela religião da arte, é pertinente considerar as contribuições de Meneses (1992, p. 188), que, ao tratar da religião revelada, é capaz de identificar, em retrospecto, o movimento fundamental que caracteriza a etapa da religião da arte. Segundo o autor, “a Religião da Arte foi travessia do espírito da forma de substância à de sujeito, apresentando uma figura que tinha o agir da consciência-de-si”. Esta observação revela que, nesse estágio do desenvolvimento do espírito, ocorre uma transição decisiva: a substância divina, que até então era pensada como exterior, começa a ser apropriada pela consciência como algo que emerge de sua própria atividade subjetiva. Trata-se de um momento em que a consciência não apenas contempla o divino, mas o constitui ativamente por meio da representação artística, marcando uma virada fundamental na relação entre sujeito e divino.

Jean Hyppolite corrobora essa leitura ao afirmar que, na religião da arte, “humanizou-se esta essência divina; a própria consciência pôs a figura do divino por meio de sua própria atividade, de modo que, ao término de seu desenvolvimento, a substância se alienou completamente no Si” (Hyppolite, 1999, p. 754). Com isso, Hyppolite aponta para a radicalidade do processo em curso: o divino não apenas se manifesta na forma humana, mas é constituído enquanto tal pela própria atividade da consciência, de modo que a substância — enquanto essência divina objetiva — se dissolve no processo de subjetivação. Essa alienação completa da substância no Si indica que a religião da arte não se limita a representar deuses com formas humanas, mas realiza uma verdadeira transformação na representação do divino, trazendo-o para junto da subjetividade humana.

Assim, o que está presente, de forma mais ou menos explícita, nas análises de ambos os autores, é a ideia de um processo de humanização do divino no interior da religião

da arte. No entanto, é importante ressaltar que essa humanização vai além da simples adoção da figura humana como forma sensível da divindade — ainda que esse aspecto seja, de fato, essencial à arte grega descrita neste momento. A religião da arte exige mais: ela precisa conferir ao ser humano um papel ativo, tanto na forma quanto no conteúdo de suas produções artísticas. A figura divina já não é algo dado exteriormente à consciência, mas é configurada por ela, através de sua própria ação formadora. Com isso, o ser humano torna-se não apenas espectador, mas agente constitutivo da manifestação do divino, elevando a obra de arte a um estatuto em que a agência subjetiva é estabelecida como parte constituinte em todo o processo de efetivação do divino no mundo.

Desse modo, a religião da arte deve ser compreendida como o momento em que a consciência, ao representar seus deuses na forma da arte, projeta a si mesma como fonte do sentido divino. Essa é a razão pela qual a obra de arte, nesse contexto, assume uma centralidade filosófica: ela não é um mero ornamento da religiosidade, mas a própria mediação entre espírito e absoluto, entre o finito humano e o infinito ideal, entre a aparência sensível e a verdade espiritual. Assim, a religião — aqui já transformada pela estética — torna-se o palco no qual o espírito ensaia sua reconciliação com o divino, ainda que essa reconciliação se revele, no fim, insatisfatória e prepare o terreno para a religião revelada.

3.1 A arte religiosa abstrata

Por essa razão, a primeira figura da religião da arte manifesta-se naquilo que Hegel denomina como a obra de arte abstrata. É nesse estágio inicial que o processo de humanização do divino já se apresenta de forma explícita, ainda que em um estágio incipiente. Nesse momento, a figura humana surge representada de duas maneiras distintas, ambas fundamentais para a compreensão da dinâmica religiosa expressa por meio da arte. Em primeiro lugar, o ser humano aparece como inspiração formal da produção artística, servindo de modelo sensível para a construção das imagens divinas. Em segundo lugar — e nesse caso, de maneira ainda mais essencial — a figura humana torna-se o meio pelo qual a religião pode conceber a sua participação na esfera religiosa enquanto agente da efetivação do divino. Em outras palavras, é através da figuração artístico-religiosa que a consciência religiosa confere forma espiritual à ação humana. Assim, essa primeira figura da religião da arte inaugura o processo de construção no qual o divino, ao ser figurado pela arte, começa a refletir traços da ação humana, indicando um movimento de aproximação entre o humano e o absoluto.

A obra de arte abstrata inicia-se com uma transformação técnica decisiva no modo como a figura do divino é produzida. Essa mudança marca o ponto de passagem entre a religião natural e a religião da arte. Hegel (2014, p. 462) observa que essa transição é assinalada por uma “virada” que ocorre no próprio processo de trabalho daquele que confecciona a figura religiosa. O que antes era tarefa do artesão, moldada pela junção de elementos diversos, passa a ser obra do artista: “O artesão abandonou o trabalho sintético, o combinar de formas heterogêneas do pensamento e do [objeto] natural: quando a figura adquiriu a forma da atividade consciente-de-si, o artesão se tornou trabalhador espiritual”.

Essa passagem evidencia uma mudança na posição da consciência que participa da produção da figura divina. Aquele que antes apenas reunia formas oriundas de diferentes referências naturais, agora opera com base na forma consciente de si, elevando seu trabalho a uma nova dimensão. A figura criada já não depende da associação com elementos exteriores ao ser humano — como ocorria na religião natural — mas passa a se constituir a partir da forma humana, tomada como ponto de partida da própria obra.

Isso significa que a consciência que efetiva o divino no mundo, representada agora pela figura do artista, não recorre mais à influência de elementos animais ou vegetais para dar forma ao sagrado. A criação artística assume um novo estatuto: a religião da arte realiza, nesse momento, uma obra que já é, externamente, o homem.

Por meio da figura do artista, a referida figura da religião da arte realiza uma obra de arte plástica, geralmente confeccionada em materiais como bronze ou pedra, com o objetivo de produzir uma imagem que se apresenta a si mesma. Trata-se, neste estágio, da confecção de uma figura que ostenta a forma humana como representação do divino. No entanto, é importante destacar que, nesse momento, aquilo que a consciência religiosa de fato realiza é uma obra que possui apenas a forma do si. Em outras palavras, a figura humana está, sim, presente na imagem criada, mas a ação correspondente à consciência-de-si ainda não se expressa na obra. Essa ação permanece restrita ao artista, ou seja, àquele que transforma a matéria bruta em figura, por meio de seu trabalho técnico e espiritual.

Dessa forma, a religião da arte permanece, nesse primeiro momento, presa a uma cisão fundamental. De um lado está o artista, como sujeito que realiza a atividade formadora, transformando o objeto natural em imagem; de outro lado, está a obra de arte finalizada, que apresenta a forma humana — especificamente, na figura da estátua do deus grego — mas que ainda não manifesta em si mesma qualquer atividade própria. A obra, portanto, permanece como uma imagem estática, um produto acabado da ação exterior do artista, sem ainda incorporar a dinâmica da ação consciente em seu interior.

Essa separação entre o fazer do artista e a passividade da obra evidencia uma limitação estrutural da obra de arte abstrata: embora a forma humana já esteja plenamente configurada na representação, a efetividade da ação consciente continua sendo atributo exclusivo do sujeito que produz, e não da figura que é produzida. A religião da arte, nesse ponto, ainda não superou essa cisão entre atividade e forma, o que será progressivamente desenvolvido nas etapas seguintes.

Mais especificamente, a figura em questão é a do templo grego clássico que, conforme analisa Winfield (2013), se configura artisticamente por meio da integração entre escultura e arquitetura. Quanto ao seu aspecto técnico, está claro que, de fato, essa produção estética demonstra um elevado grau de refinamento técnico e de elaboração espiritual a partir do dado natural. A arte grega, nesse contexto, mostra-se plenamente capaz tanto de reproduzir o corpo humano com uma semelhança considerável quanto de transformar a matéria natural em uma nobre e bela morada para a representação do divino.

No entanto, essa figuração, apesar de seu alto nível técnico e expressivo, ainda apresenta uma limitação estrutural relacionada à natureza da consciência-de-si. O problema reside no fato de que, embora o divino apareça sob a forma humana, falta à representação o aspecto essencial da ação. A obra apresenta a figura do humano, mas não incorpora a atividade daquele que transforma a matéria.

A esse respeito, Houlgate (2013, p. 177, tradução nossa)³⁰ argumenta, em favor da perspectiva de Winfield, que “a consciência-de-si efetiva não pode ser encontrada em tal objeto, mas no artista que o produz. De início, portanto, a religião da arte é caracterizada pela separação da obra da atividade autoconsciente do próprio artista”. Essa observação aponta para uma certa concordância entre os autores no que concerne à tensão central na figura das imagens³¹: embora a obra represente a forma humana, a presença da atividade autoconsciente permanece fora da própria obra, residindo exclusivamente no sujeito que a produz.

Além disso, o fato de a religião grega se estruturar em torno de um conjunto específico de deuses, conhecido como o panteão olímpico, já revela como a religião da arte representa, mesmo no interior do discurso religioso, uma superação do paradigma presente na religião natural. Para Hegel, é fundamental destacar que, mesmo naquilo que denominamos religião da arte, ainda persistem, mesmo que de maneira suprasumida, elementos da

³⁰ “Actual self-consciousness is not to be found in such an object, but in the artist who produces it. To begin with, therefore, the religion of art is characterized by the ‘separation of the work’ from the ‘selfconscious activity’ of the artist himself”.

³¹ Meneses (1992, p. 179).

identificação entre as forças naturais e as divindades que regem o mundo. Nesse sentido, ele afirma:

A figura dos deuses tem, pois, o seu elemento-de-natureza como um elemento supracumido, como uma obscura reminiscência dentro dela. [...] Essas divindades antigas, em que primeiro se particulariza a luminosidade acasalando-se com as trevas — o Céu, a Terra, o Oceano, o Sol, o Fogo cego e tifônico da Terra, etc. —, são suplantadas por figuras que nelas ainda possuem apenas o eco apagado que recorda aqueles Titãs; mas já não são essências-da-natureza, e sim claros espíritos éticos dos povos conscientes-de-si mesmos” (Hegel, 2014, p. 465-466).

Dessa forma, o que Hegel descreve nos momentos dedicados à religião natural — em que o divino é imediatamente identificado com as forças da natureza — não é completamente esquecido no desenvolvimento posterior, o da religião da arte. Ao contrário, o conceito de *supracumir*, próprio do pensamento hegeliano, permite compreender como a religião da arte modifica a hierarquia das divindades, em favor de uma divindade que esteja verdadeiramente à altura do espírito ético do povo grego. Afirmar isso, no entanto, não quer dizer que tal transformação acontece de maneira consciente, por parte da comunidade religiosa. Na verdade, consideramos que essa colocação de Hegel é simultaneamente um exercício de coerência filosófica e uma demonstração de como as transformações sociais, artísticas, religiosas e, nesse sentido, filosóficas, estão, quase sempre, em conformidade.

Assim, Hegel demonstra a coerência de seu método filosófico ao mobilizar exatamente a sua forma particular de dialética — cristalizada na figura do *supracumir* — para, concomitantemente, negar a formulação natural da religião e, ao mesmo tempo, sustentar como um tipo semelhante de identificação entre o natural e o divino está presente na religião da arte. Claramente não se trata do mesmo processo, mas é válido considerar como na Grécia antiga existem, também, deidades identificadas com o natural, por mais que não sejam essas as divindades normativas do mundo grego. Isto é, se é evidente que uma figura como Urano, por exemplo, não é, para a comunidade grega, uma figura que orienta as crenças e práticas do povo, a sua gênese, enquanto figura religiosa, é parte do processo que dá lugar aos deuses do Olimpo, que, por sua vez, são as essências universais que, em geral, dão sentido ao conflito ético visto mais especificamente na obra de arte espiritual.

Por conseguinte, é por meio do processo de *supracumir* das divindades originalmente ligadas à natureza que o filósofo de Stuttgart expõe como a distinção entre o mundo grego e as religiões orientais, enquanto expressões da religião natural, não reside simplesmente em uma compreensão mais “elevada” ou superior do mundo. De fato, é evidente que a experiência religiosa descrita na religião da arte envolve uma compreensão

mais elaborada — artística, técnica, científica e filosófica — em comparação às formas presentes na religião natural. Contudo, a diferença fundamental entre a religião grega e aquelas tradições orientais não está no fato de os gregos serem um povo “mais esclarecido” ou possuir uma aptidão inata para realizar representações religiosas mais sofisticadas.

Na verdade, a interpretação de Hegel sobre o mundo grego leva em consideração que o movimento religioso, de modo geral, parte da correspondência entre natureza e religião, encontrando progressivamente, através de um processo que ultrapassa o âmbito exclusivamente religioso, formas mais desenvolvidas de representação. Esse processo, que inclui dimensões científicas e filosóficas, possibilita que a religião da arte se desdobre em expressões estéticas que refletem, em maior medida, o espírito humano. Este desenvolvimento expressa a progressiva mediação entre o divino e o humano, que se dá, segundo Hegel, por meio de uma gradual transformação da representação religiosa que permanece ancorada nas experiências anteriores, mas que, ao mesmo tempo, é capaz de ir além de seus limites.

É justamente isso que o templo e a estátua simbolizam: uma forma de religião que, ao ir ao fundo do que a religião natural permitia, enquanto experiência religiosa, concebe o ser humano, mesmo de maneira incompleta, ao privilegiar uma representação que, ao menos em sua forma, assume a figura humana.

De modo mais preciso, a insuficiência da figura das imagens se encontra no seguinte fato que é indicado por Houlgate (2013, p. 177): “já que a obra em si carece de autoconsciência efetiva, a divindade expressa nela permanece um tanto ‘sem-si’ e abstrata. É uma divindade com a forma de um si, mas ainda imersa e definida pela natureza em grande medida”. Assim, apesar da forma humana presente na obra, a divindade não possui uma consciência-de-si ativa; a obra mantém uma condição de coisidade passiva, que impede a manifestação plena do espírito autoconsciente no objeto artístico-religioso, de tal sorte que é a partir dessa representação unilateral que a consciência religiosa abre caminho para as etapas subsequentes da religião da arte, nas quais o espírito busca dar forma não apenas à aparência do humano, mas também à sua atividade interior, impulsionando o desenvolvimento dialético da consciência religiosa e artística.

Surge, portanto, a partir dessa experiência espiritual, uma alternativa à religião fundada nas imagens. Trata-se de uma forma religiosa que busca expressar um outro elemento fundamental, que a consciência religiosa almeja efetivar desde a figura do artesão da religião natural. Segundo Hegel, “esse elemento superior é a linguagem — um ser-aí que é a existência imediatamente consciente-de-si” (Hegel, 2014, p. 467). A superioridade da linguagem, tal como afirmada por Hegel, reside precisamente no fato de que é por meio dela

que a consciência-de-si singular é-aí. Ou seja, aquilo que nem as imagens nem o artesanato foram capazes de realizar no âmbito da expressão religiosa é, justamente, a articulação da consciência-de-si, a qual, por sua natureza, não pôde se apresentar de forma adequada em nenhuma das manifestações religiosas analisadas até então. Nem a pirâmide nem o templo foram capazes de dar forma a essa dimensão da consciência, pois seu conteúdo não pode ser traduzido por uma figura exterior manipulada ou produzida pelo trabalho humano. Trata-se de um conteúdo que, em sua especificidade, somente pode adentrar e efetivar-se na consciência religiosa por intermédio da linguagem, enquanto meio próprio do espírito consciente-de-si.

A figura artístico-religiosa que é capaz de dar suporte à necessidade do espírito de se configurar como linguagem é, prioritariamente, O Hino, de sorte que Hegel (2014, p. 468) declara que:

O hino conserva dentro dele a singularidade da consciência-de-si; e essa singularidade, ao ser escutada, 'é-aí' ao mesmo tempo como universal. A devoção, que em todos se acende, é a correnteza espiritual, que na multiplicidade das consciências-de-si é cônica de si como de um igual agir de todos, e como de um ser simples. O espírito, como essa consciência-de-si universal de todos, tem em uma unidade sua pura interioridade.

Isto indica claramente que o hino, enquanto figuração artística, é a expressão adequada da consciência-de-si que se mantém no mundo dos homens por intermédio da linguagem. É uma formação religiosa que leva a consciência a um estado de devoção que é, em última instância, uma atitude concomitantemente individual e coletiva, ou seja, uma atitude comunitária em sentido pleno.

Desta forma, ao despojar-se da coisidade presente nas imagens do divino, o Hino expressa imediatamente o seu conteúdo enquanto uma atividade. Houlgate (2013) elucida que a referida figura artística consegue, agora, ouvir a si mesma enquanto parte de um todo que se efetiva no próprio objeto artístico que produz, na medida em que sua obra é propriamente a linguagem do ser humano — enquanto consciência comunitária — infundida com o valor divino.

Em contraposição à linguagem que a figura do hino efetiva, Hegel também nos apresenta uma outra figura artístico-religiosa que o precede e que também já é dotada de linguagem, muito embora não a linguagem universal própria da consciência-de-si. Essa figura a que nos referimos, no entanto, só aqui é capaz de ser desenvolvida em sua integralidade, tanto porque é uma importante figura na religião grega, quanto por causa de sua relação particularmente influente com o hino, enquanto duas figuras distintas de representação do divino por intermédio da linguagem. Esta figura é o Oráculo.

A figura do oráculo, como dito anteriormente, se articula por meio de uma linguagem que não é compatível com o hino. Enquanto o hino é a expressão imediatamente legítima da consciência-de-si, que eleva a representação religiosa a uma atividade essencial e comunitária com o divino, o oráculo passa ao largo de engendrar tal atividade pois parte, equivocadamente, de uma concepção de divino que se coloca enquanto substância essencial tanto para a dimensão do espírito quanto para a dimensão da natureza. Como consequência dessa inadequação na sua concepção de divino, o oráculo realiza uma experiência religiosa em que a linguagem não é reconhecida como sendo parte da comunidade, mas sim uma “voz” que, apesar de divina, não é plenamente reconhecida no seio da religião, sendo assim uma “voz alheia”, estranha para a consciência religiosa. Por conseguinte, não tem sua “existência” no mundo humano assegurada na unidade essencial da comunidade, somente enunciando uma mensagem contingente para o si singular.

Mais especificamente, Hegel (2014, p. 468) afirma que a experiência artístico-religiosa descrita sob a forma do hino é capaz apenas de efetivar uma voz humana que “enuncia sobre a essência proposições igualmente simples e universais, cujo conteúdo substancial é sublime em sua verdade simples; mas graças a essa universalidade, parece ao mesmo tempo trivial para a consciência-de-si”. Em outras palavras, há um descompasso estrutural entre a universalidade da verdade que o oráculo pretende anunciar e a particularidade da mensagem que ele comunica efetivamente. O conteúdo proclamado é, por um lado, elevado e verdadeiro em sua simplicidade; por outro, sua forma genérica e abstrata se revela insuficiente diante da exigência de uma instrução concreta e significativa para a consciência-de-si. É justamente nessa tensão entre a grandeza do conteúdo universal que busca revelar e a sua instrução contingente, pertinente somente à vivência individual da consciência religiosa, que se manifesta a limitação da experiência do hino, evidenciando sua incapacidade de satisfazer plenamente as exigências do espírito em sua busca por uma expressão religiosa efetiva.

O que nos resta, após a exposição das limitações estruturais do oráculo, é nos voltarmos para a compreensão rigorosa do que é esta experiência da obra de arte abstrata sob a qual se desenvolvem as imagens, o hino, o oráculo, como vistos até aqui. A partir destas figuras temos o momento do *culto*, como a experiência que é capaz de unificar estas experiências distintas e dar cabo ao sentido da arte abstrata:

A obra de arte é abstrata sob duas formas extremas: a plástica na representação dos deuses olímpicos e o puro lirismo do hino. [...] A obra de arte plástica era abstrata porque, como verdade objetiva, estava para além da individualidade criadora, e, pela razão inversa, é abstrato o lirismo puro do hino. A fluidez do hino,

que funde as consciências particulares na operação de todos, é pura interioridade. [...] A linguagem do hino é mais pura que a do oráculo, o qual exprime apenas a contingência de uma situação e o arbitrário de uma decisão, necessária como decisão, mas não como conteúdo. (Hyppolite, 1999, p. 758-759).

Melhor, o que a consciência religiosa é capaz de conceber a partir das vicissitudes do movimento próprio da obra de arte abstrata, como visto até aqui, é que ambas as soluções que foi capaz de ensaiar até o momento como ferramentas de superação da cisão fundamental entre a consciência-de-si ativa e a coisidade imóvel presente na obra de arte acabada acabam por falhar. O problema parece ser que à medida em que a representação religiosa busca dar conta do outro lado dessa relação, como da passagem da coisidade para a linguagem consciente-de-si, o espírito religioso não está imediatamente melhor determinado no interior da obra em questão. Antes, é mais valioso para estas figuras ser capaz de unificar ambos os lados numa figura que represente adequadamente a sua figuração religiosa.

Por essa razão, Hegel encerra os momentos da imagem e do hino como formas religiosas que, embora relevantes em seu desenvolvimento, revelam-se insuficientes diante das exigências da consciência-de-si. No entanto, com o fim dessas manifestações, não se extingue imediatamente o momento da obra de arte abstrata. Ainda permanece um último recurso religioso sob essa mesma forma: trata-se da unificação dos dois momentos anteriores – a imagem e o hino – sob a figura do *culto*. O filósofo alemão descreve essa transição nos seguintes termos:

Como a estátua é um ser-aí estático, o hino é o ser-aí evanescente; como nesse ser-aí estático a objetividade deixada livre carece do Si imediato próprio, assim no hino, ao contrário, fica a objetividade demasiado encerrada no Si, chega demasiado pouco à figuração; e, tal como o tempo, imediatamente já não 'é-aí' quando 'é-aí'. O culto combina o movimento de dois lados, em que abandonam mutuamente sua determinação diferente, a figura divina movida no puro elemento sensível da consciência-de-si, e a figura divina em-reposo no elemento da coisidade; e [assim] chega ao ser-aí a unidade que é o conceito da essência divina. No culto, o Si se proporciona a consciência da descida da essência divina desde o seu além até ele; desse modo, a essência divina que anteriormente é o inefetivo e somente objetivo, adquire a efetividade própria da consciência-de-si. (Hegel, 2014, p. 470)

Isto é, é através da unificação produzida pela figura do culto que o divino adquire efetividade no interior do mundo humano, mas não somente a partir de seu arbítrio. Nesse sentido, o que confere ao divino o seu caráter de essência absoluta efetiva no mundo grego é, além da ação divina, a atividade da consciência religiosa, aqui vista como o culto. É claro que as figuras religiosas anteriores, a saber, as imagens e o hino, ensaiavam uma espécie de unidade com o divino, sobretudo o hino, mas aquela percepção de união com o divino era incompleta.

Especificamente o hino realizava um esforço puramente individual de conexão com o divino, no sentido de que, por mais que a obra que o hino realizava era indubitavelmente grupal, a consciência buscava se conectar, enquanto consciência-de-si, imediatamente com os deuses, sem uma relação própria para com o grupo religioso. Por conseguinte, uma das questões que expõem de maneira mais clara a diferença entre as unidades que o hino e o culto realizam é precisamente o fato de que a partir do culto, a consciência religiosa, enquanto compromisso coletivo, é capaz de elaborar práticas especificamente religiosas para *servir* às deidades da religião abstrata (Winfield, 2013), o que leva a comunidade a ter uma conduta para com o divino enquanto, simultaneamente, desenvolve uma conduta própria para com os demais fiéis, ensaiando, assim, uma espécie de normatividade mais desenvolvida do que as figuras anteriores.

Ademais, o fato de que é por meio de uma ação que o sagrado se coloca no mundo humano também implica que essa unidade vista aqui seja, em comparação com o que o hino realizava, uma unidade plena, no sentido que agora a consciência religiosa não mais está somente em unidade com o divino (Houlgate, 2013), mas sim está consciente do movimento pelo qual é capaz de estar em unidade com o si.

No que se refere à ação que mobiliza todo o processo de unificação plena na figura do culto, constata-se que esta se realiza, de modo específico, sob a forma do sacrifício. Trata-se, portanto, de um movimento recíproco, levado a cabo tanto pela consciência religiosa quanto pela essência divina, com o objetivo de efetivar uma unidade plena entre ambas. O sacrifício, nesse contexto, não constitui um gesto unilateral, mas sim uma ação dialética que expressa a busca por uma comunhão total entre o humano e o divino no interior da prática cultual.

Desta maneira, o sacrifício se dá, inicialmente, quando a consciência religiosa se desapossa voluntariamente de algo que é seu, renuncia a seu direito de propriedade para poder viver plenamente a sua relação com o sagrado. No entanto, esta renúncia não é a única presente no sacrifício. Se a consciência religiosa renuncia ao gozo do que lhe pertence, a essência divina também precisa renunciar ao que lhe é próprio: o ensimesmamento em seu mundo. Isto é, se até aqui o divino não se colocava no mundo humano, é através do sacrifício que essa barreira, entre o mundo divino e o mundo humano, começa a se desgastar.

O “deus” se dispõe ao sacrifício no momento em que assume uma forma sensível, manifestando-se concretamente na figura do animal sacrificial, que, nesse instante, não é outro senão o próprio deus encarnado e vivente. É sob essa forma que a divindade se oferece, voluntariamente, à dinâmica sacrificial, permitindo que sua substância divina entre em

declínio. Trata-se, assim, do ocaso de sua própria presença substancial, pois, a partir desse gesto, sua manifestação no mundo humano se coloca sob uma condição: ela passa a depender, doravante, da ação e da mediação humana.

Além disso, é válido considerar também de que maneira o que estava presente na figura do templo e da estátua agora é reapropriado pelo culto: se antes o que o artesão realizava estava presente na experiência religiosa somente para a satisfação do outro e não de si, aqui no culto essa atividade — que não é mais apenas conformar o objeto natural para representar o sagrado — é, também, o trabalho, mas não o trabalho singular do artista, e sim o trabalho coletivo e universal da comunidade religiosa.

Essa comunidade que trabalha em favor de seu deus reconhece, por sua vez, que seu próprio si pertence igualmente a essa figura divina. É justamente essa identificação que permite ao povo *gozar* do fruto de seu próprio serviço religioso. A divindade, nesse contexto, não se apresenta como uma instância absolutamente separada ou alheia à comunidade, mas como algo em que o povo se vê refletido e no qual se reconhece, como parte dela. Como afirma Hegel (2014, p. 473): “As moradas e os pórticos do deus são para uso do homem; os tesouros neles guardados são, em caso de necessidade, os seus. A honra que o deus desfruta em seus ornamentos, é a honra do povo magnânimo e artisticamente talentoso.” Dessa forma, o culto não apenas consagra a divindade, mas também exalta a própria comunidade, pois “o lado consciente-de-si, retoma a essência em proveito seu, e a desfruta” (Meneses, 1992, p. 181), de forma a realizar uma figura que se identifica de maneira mais efetiva com o objeto exterior de seu trabalho.

Em suma, a obra de arte abstrata é uma figura religiosa que opera uma série de transformações radicais na experiência religiosa como foi vista até aqui. Sua consciência religiosa vai ao fundo de experiências fundamentalmente parciais e encontra, em suas próprias transformações, uma trajetória que a leva até uma relação de unidade plena com o divino, pois agora está munida das razões pelas quais sua comunidade agora é capaz de *viver* com o seu próprio deus, ou seja, “o resultado do culto é a *unidade imediata do humano e do divino*. Agora, a obra de arte não é mais uma obra abstrata, ela é uma obra viva. É o próprio homem que se apresenta ao homem, ele se sabe como essência divina” (Hyppolite, 1999, p. 580, grifo do autor). Isto significa dizer que o que Hegel realiza no seu texto é na verdade uma passagem que vai do fim do culto pro início da *obra de arte viva*, como já é de praxe no decurso da fenomenologia.

3.2 A arte religiosa viva

Neste caso, a consciência que foi ao fundo da experiência do culto — e, por conseguinte, até o fim da experiência da obra de arte abstrata — parte para uma outra representação religiosa, na qual já concebe a relação entre a consciência religiosa e seu deus neste sentido de unidade. A obra de arte viva, por sua vez, acaba por recuperar, de certa forma, alguns aspectos do culto, mas, por outro lado, se coloca como uma resposta a uma série de insuficiências presentes na obra de arte abstrata.

Desta forma, a obra de arte viva é composta de duas formas distintas de culto, que são os mistérios e as festas. Estas duas experiências religiosas acabam por trazer de volta uma certa cisão na consciência religiosa, mesmo que, em comparação com outras figuras da religião, sejam figuras mais complementares do que conflituosas.

Quanto aos mistérios, parece-nos claro que esta figura se encontra consideravelmente mais próxima dos desenvolvimentos vistos na figura do culto, de forma a apresentar uma série de semelhanças na sua representação religiosa. Winfield (2013), por exemplo, chega a afirmar que a obra de arte viva surge justamente para dar forma própria ao que emerge para a consciência na figura do culto, mas que, naquele momento, a consciência religiosa ainda não era capaz de dar conta de maneira eficiente.

Consideramos, nesse sentido, que uma das características que a obra de arte viva leva em consideração e que a obra de arte abstrata, na figura do culto, falha em dar forma adequada é, uma certa referência à luminosidade da religião natural, aqui vista sob a forma do delírio báquico. Meneses (1992) observa, astutamente, que havia naquela figura que divinizava o Sol e a luz uma certa profundidade, uma certa adesão inebriante que se reconfigura na obra de arte viva, sobretudo no momento dos mistérios.

Hegel (2014, p. 475) revela, mesmo que de maneira enigmática, que na obra de arte vivá há uma forte tendência a se aproximar da experiência descrita na luminosidade, ao dizer que:

Mas o ímpeto mais forte é a plurinominal luminosidade do [sol] nascente, e sua vida tumultuosa, que abandonada igualmente por seu ser abstrato, se concentra primeiro no ser-aí objetivo do fruto, e depois, ao entregar-se à consciência-de-si, nela atinge sua verdadeira efetividade; agora vagueia de um lado para o outro, como uma horda de mulheres frenéticas: delírio indômito da natureza em figura consciente-de-si.

Isto é, similarmente ao que ocorria na religião da luminosidade, enquanto religião natural, esta figura religiosa experimenta uma identificação plena com o divino, que, assim como o sacrifício no culto, se coloca no dado sensível do fruto. Desta forma, pode parecer

para a consciência religiosa que o divino está no ser aí objetivo, que no caso é representado pelo fruto, mas, na verdade, o divino se apresenta, por definição, a partir do ato de sacrifício, estando, portanto, somente na consciência de si. Para a consciência, este movimento tem como consequência o fato de que esse delírio, que ao mesmo tempo em que se identifica com o divino, está preso, nesse sentido, na própria consciência de si que, novamente, precisa dar vida à sua representação.

É a partir desta relação, que abarca o desenvolvimento pleno dos elementos já disponíveis na configuração do divino como culto, que a consciência religiosa chega à figura dos mistérios e das festas, pois são eles que levam até as últimas consequências a experiência do culto.

Isto acontece como consequência do gozo presente na figura do culto: a satisfação própria da consciência religiosa que, após realizar o ato de sacrifício e se compreender enquanto parte da unidade essencial, ou seja, em unidade com seu deus, transforma o seu gozo em um símbolo do mistério. A respeito da relação da consciência religiosa com o gozo da misticidade, Hegel (2014, p. 474) nos diz que “o gozo é o seu mistério. Pois o místico não é o ocultamento de um segredo ou ignorância, mas consiste em que o Si se sabe um só com a essência; e esta é, assim, revelada.” Em outros termos, o que o filósofo de Stuttgart realiza não é uma misticidade que esconde a natureza da figura divina, mas sim um místico que revela para a consciência religiosa a sua unidade com o divino.

Para esclarecer a figura dos mistérios, é salutar refletir sobre a natureza das divindades aqui tomadas como fundamentais: Ceres e Baco. Se estas são as divindades que se apresentam a partir do mistério, não é por um caráter fortuito. O mistério é representado por essas figuras divinas porque, para Hegel, estes deuses são os que não se apresentam enquanto divindades superiores, mas sim inferiores (Houlgate, 2013). Inferiores no sentido de que os demais deuses olímpicos são os capazes de se apresentar enquanto essências acabadas e de potencial normativo, ou seja, se as demais divindades olímpicas se colocam, na figura do épico, como as que conseguem mobilizar a ação humana através da linguagem, estas figuras inferiores aqui vistas — Ceres e Baco — não são capazes de se efetivar perante a linguagem e, portanto, são as figuras que precisam realizar uma representação misteriosa a fim de estar presente na consciência religiosa.

No entanto, esse gozo e esse delírio, próprios da figura dos mistérios, se mantêm nessa inquietude, que não é suficiente para a consciência religiosa, que precisa, nesse momento, realizar uma outra figura, que seja capaz de acalmar essa “embriaguez desenfreada” (Hegel, 2014, p.475). A figura que realiza essa calma e, ao mesmo tempo,

responde mais diretamente às insuficiências da figura da estátua é justamente a figura das festas.

As festas são, nesse contexto, uma celebração que o ser humano realiza em sua própria honra, ao menos enquanto corporeidade. Assim dizendo, o que a consciência religiosa realiza é uma grande festividade que se coloca diretamente em oposição à figura da estátua, que é quietude. Se a representação do divino na forma humana se deu primeiro no momento religioso da estátua, na festa, se substitui o caráter inanimado pelo aspecto vivo que tem o corpo humano propriamente dito, não somente como forma, mas como conteúdo do divino humanizado. Sendo assim, na obra de arte viva, a representação religiosa acaba por responder à limitação mais evidente de obra de arte abstrata, sobretudo na relação entre as imagens e o hino. Aqui, a representação religiosa é, ao mesmo tempo, tanto a obra acabada quanto a atividade criadora, sustentando assim de maneira própria o caráter *vivo* de sua obra de arte.

Quanto à especificidade histórica da figura das festas, uma análise se configura como essencial para a contextualização da referida experiência. Frente à descrição relativamente sumária que Hegel dá a esta figura, Kainz (1982, p. 146) surge com uma importante contribuição: ele indica que esta figura pode ser identificada com um festival grego que acontecia de quatro em quatro anos, chamado “Panathenaea”. Esta figura seria, na verdade, um festival que realizaria uma representação da expressão corporal como harmonia espiritual, acontecendo mediante uma série de disputas, entre as quais estariam, por exemplo, competições de música, corrida, dança, luta, etc., enquanto atividades elevadas da vida ateniense.

Tendo em vista essa figura histórica, é possível perceber que o que Hegel descreve é uma experiência em que a partir do ser humano, a consciência religiosa é a própria representação do divino. Ele nos diz que

Se cada Singular sabe apresentar-se pelo menos como portador-de-tocha, acima deles um se eleva, que é o movimento figurado, a serena elaboração e força fluida de todos os membros: uma obra de arte inspirada e viva, que une a potência com sua beleza, e à qual são atribuídos, como prêmio de seu vigor, os ornatos com que se honrava a estátua; - e a honra de ser, no meio de seu povo, a mais alta apresentação corpórea da sua essência, em vez do deus de pedra (Hegel, 2014, p. 476).

Em outros termos, a experiência religiosa presente nas festas é precisamente uma em que a forma de vida do povo grego se torna representação religiosa efetiva no próprio ser humano vivo, que é o divino em movimento, em contraposição concreta à figura da estátua, em que o divino era visto como objeto imóvel.

Entretanto, no que concerne à figura religiosa, tem-se que a formação da obra de arte em seu caráter vivo ainda não é sua condição mais acabada. A obra de arte viva é, indubitavelmente, uma experiência transformadora e decisiva no discurso religioso, mas ainda não é a obra de arte espiritual.

Uma possível resposta para essa diferença é a que Kainz nos apresenta: ele considera que desde a constituição do momento final da obra de arte abstrata, na figura do culto, a consciência religiosa está, em certa medida, às voltas com a representação do divino natural. Para ele, é precisamente isso que mobiliza todo o processo de sacrifício, pois não é só o ser humano que sacrifica objetos de sua posse, mas também o divino que abre mão de seu próprio mundo, enquanto apartado do mundo humano — e, por conseguinte, da consciência religiosa —, para se tornar pão e vinho (vistos aqui como objetos naturais), no culto de Ceres e Baco. Doravante, o que a consciência religiosa realiza, até aqui na obra de arte viva, é exatamente o deus enquanto “natural” em duas formas distintas: a objetiva e a subjetiva.

É por esse motivo que a figura dos mistérios, vista por Kainz (1982) como a forma subjetiva da representação do divino enquanto natural na religião da arte, se realiza nesses termos, porque é nela que o delírio báquico apresenta seu modo de vida como uma espécie de porta-voz da figura divina, que se apossa da consciência para realizar sua representação no mundo humano. Por sua vez, é com a figura das festas que a representação religiosa é capaz de dar lugar a uma experiência profundamente marcada pela objetividade, pois é vista aqui como a suprassunção da forma objetiva que o divino tomava na figura imóvel da estátua, na obra de arte abstrata.

Enfim, a religião da arte precisa superar essa cisão própria da obra de arte viva, entre representações subjetivas e objetivas, para dar figura a uma experiência que é capaz de reconciliar essa divergência fundamental. Para Kainz (1982, p. 147, tradução nossa)³², esse elemento religioso que é capaz de unificar experiências religiosas tão distintas não é algo que surge aqui de maneira inédita, mas é a apropriação que a obra de arte espiritual mobiliza de um recurso representacional fundamental na efetivação da religião da arte de forma definitiva: a linguagem. Ele argumenta que “[a] linguagem literária entra em cena agora como uma forma de arte objetiva que é imbuída não apenas de vida, mas também da luminosidade e da atividade universalizante do próprio pensamento”. Ou seja, a experiência que se segue, a obra de arte espiritual, é uma que efetiva uma representação que, imediatamente, se apresenta em sua concretude no campo da linguagem. A linguagem é o seu ponto de partida.

³² “literary language comes on the scene now as an objective artform which is imbued not only with life but with the luminosity and universalizing activity of thought itself”.

4 A COMÉDIA E A DIALÉTICA DO FIM DO MUNDO GREGO

O processo de evolução da consciência religiosa na Fenomenologia atinge um novo estágio de efetivação com a figura da obra de arte espiritual. Neste estágio, Hegel apresenta uma nova figura religiosa, na qual o espírito reconhece a si mesmo na criação artística de uma representação do divino pautada na linguagem. Trata-se de um momento decisivo em que a significação divina se torna transparente à consciência, mediada por uma obra de arte produzida por um povo, dentro de um contexto sócio-histórico específico.

A obra de arte espiritual carrega em seu bojo dois elementos decisivos no que concerne ao desenvolvimento da consciência religiosa: a linguagem e o aspecto normativo. Estes elementos configuram este momento como uma forma de representação artístico-religiosa distinta em relação às demais pois, aqui, a representação religiosa se dá em uma dimensão mais elevada do que a pura materialidade da estátua e apresenta um tema mais claro, ao menos para Hegel. A representação aqui vista se dá no interior da linguagem que é, por definição, o lugar próprio da representação e versa de maneira mais destacada sobre as vicissitudes da vida concreta da comunidade religiosa.

Contudo, o fato da obra de arte espiritual desenvolver elaborações diversas a respeito da vida da comunidade religiosa de maneira mais direta, não quer dizer que ela seja direcionada, de maneira contingente, à vida do povo grego. Na verdade, o que interessa a Hegel em sua exposição da obra de arte espiritual é exatamente como ela desenvolve uma representação que impacta profundamente a eticidade própria do mundo grego e como isto configura, de maneira mais explícita em relação às figuras vistas até aqui, um debate sobre a constituição da cadeia normativa desse povo.

Outro aspecto importante para a compreensão da obra de arte espiritual é a forma como o filósofo do Absoluto utiliza as obras de arte (as poesias épica, trágica e cômica, além do teatro) no interior de sua exposição. Winfield (2013, p. 338) argumenta, por exemplo, que a literatura aqui funciona de maneira ilustrativa, pois o que importa é como essas formas artísticas, cada uma a seu modo, são um meio pelo qual a consciência religiosa consegue se perceber enquanto também espiritual. Contribuem também para essa leitura as considerações de Pinkard (1994), pois se percebemos a religião enquanto uma forma de prática social sobre os fundamentos de crenças e práticas comunitárias, torna-se então importante observar, para além dos meandros das obras em si, como as passagens entre as distintas manifestações artísticas circunscritas sob a obra de arte espiritual, nesse caso, operam uma transformação da dinâmica religiosa. Esse processo de modificação na estrutura do fazer religioso dessa

comunidade implica de maneira ímpar a identificação entre a comunidade religiosa e o que ela toma como divino, de forma a impactar, ao mesmo tempo, o que ela toma como legítimo para orientar suas ações.

4.1 Epopeia da religião grega

Tendo em vista todas essas questões que diferenciam a experiência descrita na obra de arte espiritual das demais experiências da religião da arte, é possível perceber como há uma constante reflexão a respeito do que constitui este povo enquanto tal. Nesse sentido, é compreensível que a primeira experiência que esse momento fenomenológico é capaz de elaborar seja precisamente a epopeia, pois ela é considerada uma representação que reflete sobre a identidade de sua comunidade por meio de um contexto artístico que elabora uma figura de conflito ou guerra com outra comunidade, examinando, a partir do conflito, as diferenças entre elas e ponderando sobre os valores que toma como constituinte para o seu horizonte normativo (Pinkard, 1994).

É como se Hegel estivesse admitindo que, ao menos no caso da epopéia, o que leva a sociedade grega a se constituir enquanto tal é, também, o conflito com outros povos. Desta forma ele considera que, de início, o povo grego não era um povo só, mas sim uma série de povos relativamente distintos que se unificaram:

Os espíritos-dos-povos, que se tornam conscientes da figura de sua essência em um animal particular, confluem em um [espírito]; assim reúnem-se os peculiares belos espíritos-dos-povos em um único Panteão, cujo elemento e morada é a linguagem. A pura contemplação de si mesmo como de humanidade universal tem na efetividade do espírito do povo a forma de unir-se com os outros, com os quais pela [própria] natureza constitui uma nação, para uma empresa comum; para tal obra forma um povo-integrado e por isso um céu-coletivo (Hegel, 2014, p. 477)

Isto é, o processo pelo qual o povo grego se unifica socialmente se assemelha ao processo pelo qual as divindades se unificam num só panteão, o panteão olímpico, que é rigorosamente a representação religiosa que se efetiva plenamente no interior do campo da linguagem.

Além disso, é salutar considerar como as obras de arte que se colocam como centrais para a figura da epopeia corroboram para esta percepção: a unificação do povo grego se dá, também, na *Iliada*, onde os príncipes que se prontificam a entrar em guerra sob o comando de Agamemnon são todos independentes entre si e não são necessariamente submissos a ele, somente se colocando sob as suas ordens por seus próprios interesses (Pinkard, 1994). Todos são livres e independentes, mas agem de forma conjunta em uma

união que, como diz Hegel (2014, p. 477) (já num contexto religioso), “não constitui, de início, uma ordem permanente, mas que se efetua apenas para uma ação comum”. Ou seja, é como se o que Hegel expõe sobre a unificação da sociedade grega já estivesse presente, não num sentido conceitual e filosófico, mas num sentido artístico-religioso, no interior do discurso da epopeia.

Quanto à figura do artista, tem-se que a efetivação da representação religiosa dessa figura é o aedo, que age no interior da comunidade religiosa. Ele é, além disso, o último termo numa relação que parte dos deuses — enquanto essências universais em seu próprio mundo —, passa pelo herói — que é o meio-termo particular somente representado — e, finalmente, encontra ele, o aedo — que aqui é o singular que sustenta a representação religiosa no seu próprio mundo.

No entanto, essa relação não está em uma harmonia plena. Na verdade, a epopeia apresenta uma problemática própria que foi melhor descrita por Hyppolite (1999, p. 482) ao dizer:

O problema é o da unidade dos dois mundos, o divino e o humano. Os deuses, enredando-se na ação, parecem homens superiores, ao passo que, elevados à Universalidade pela recoleção da recordação, os homens se tornam, por sua vez, deuses mortais. A unidade da ação, como a do mundo helênico em seu conjunto, não é uma unidade abstrata, como será a da potência romana, mas uma unidade viva e flexível. Entretanto, esta unidade da representação não é sem manifestar sua instabilidade, tanto na pluralidade inconsistente do divino como no relacionamento destes deuses com os homens.

Ou seja, nessa figura religiosa, o mundo humano e o mundo divino se relacionam de uma forma relativamente apartada e independente: os deuses não agem diretamente no mundo humano, mas manipulam as circunstâncias (Pinkard, 1994) nas quais se dão as ações dos heróis, que, por sua vez, são determinadas pelo seu arbítrio.

Além disso, os deuses desempenham uma relação no interior de seu próprio panteão. Na medida em que essas essências universais são independentes entre si e cada uma possui seus interesses particulares nos conflitos do mundo humano, a luta interna entre cada uma dessas essências resulta numa atividade inefetiva, pois uma luta entre forças divinas invencíveis (Meneses, 1992), por definição, não pode resultar em nada de substancial. Com efeito, o que emerge dessa relação entre os deuses é, simultaneamente, a noção de que elas são limitadas, por um lado, umas pelas outras, e, por outro, por um poder superior capaz de submeter todos os deuses. Este poder não pode ser um outro deus, mas se apresenta, nos termos de Pinkard (1994, p. 244)³³, como “um reino de necessidade metafísica ininteligível”.

³³ “a realm of unintelligible metaphysical necessity”.

Essa figura metafísica ininteligível vista aqui na Fenomenologia não é uma figura criada por Hegel, à revelia das determinações artísticas do mundo grego. É sim uma figura de necessidade, termo próprio do vocabulário hegeliano, mas, antes disso, a própria consciência religiosa grega já era capaz de determiná-la à sua maneira, na figura do destino³⁴. Esta identificação da necessidade metafísica com o destino não se dá no contexto da Fenomenologia mas, como elucida Gonçalves (2014), se dá no contexto dos *Cursos de Estética* como um aspecto central para a passagem da epopeia para a tragédia.

Assim, ao findar a figura da epopeia, Hegel (2014, p. 481) afirma: “Os dois extremos devem aproximar-se do conteúdo; um, a necessidade, tem de preencher-se com o conteúdo; o outro, a linguagem do aedo, deve participar dele”. Ou seja, o movimento que a consciência religiosa deve realizar é um em favor de um destino que consiga se articular efetivamente e de uma linguagem que seja adequada à este novo estágio, isto é, a linguagem precisa despojar dessa forma narrativa ligada diretamente ao acontecimento na epopeia (Hyppolite, 1999), e desempenhar um papel participativo no interior do discurso religioso: é o momento da tragédia.

A tragédia é a linguagem superior, pois sua representação artística não é somente a expressão dos acontecimentos externos, mas é a transmissão do interior dos personagens. A ela importa não somente os fatos, como também o que cada uma das personagens tem a dizer sobre o conflito que experienciam. Ela também diverge claramente da perspectiva da epopeia, pois enquanto no épico o conflito central ao qual a consciência é exposta é o conflito de um povo contra outros povos, na tragédia o conflito que se apresenta está no interior desse mesmo povo (Pinkard, 1994).

Ademais, o artista que efetiva esta obra no interior deste mundo não é mais o aedo, pois pelo fato de sua representação ter se convertido em uma representação interior, que expõe o que cada uma das personagens informa a respeito de seu conflito, o artista é aqui o ator que representa estas personagens em seu aspecto necessário. Vemos com clareza que na passagem da epopeia para a arte trágica há uma alteração da forma narrativa para uma forma

³⁴ A esse respeito, é relevante notar como a figura do destino não é inaugurada aqui na religião da arte. De acordo com Harris (1997), a Religião natural já apresenta uma semelhança com a Religião da arte, notadamente na figura divina do destino que se constitui enquanto uma formação religiosa em que o divino não apresenta um si propriamente dito. Esta semelhança, entretanto, não significa que para ele essas figuras distintas possuem a mesma figura de divino. Antes, ele parece argumentar que a religião grega, ao designar o termo destino a essa figura religiosa acima dos seus deuses, está estabelecendo um aspecto inteligível a ele. Dessa forma, é importante destacar que esse aspecto inteligível do destino só se apresenta na religião grega visto como um todo, não na figura da epopeia, que parece se referir ao destino como algo a ser conhecido.

teatralizada³⁵, onde a adoção de atores e máscaras permite que a relação do espectador não seja mais com uma obra meramente narrada, mas interpretada, viva nas ações dos atores. O ator, portanto, é essencial para a tragédia, pois, através do uso da máscara, a sua ação no palco é alçada a uma significação substancial para a comunidade religiosa. É através dele que a ação do herói e, conseqüentemente, o divino são efetivados (Houlgate, 2013).

Além disso, há também no interior dessa obra de arte uma representação do povo comum dessa comunidade, é a figura do coro, que se vê incapaz de engendrar sua própria ação no interior da eticidade e, portanto, se entrega à desagregação. Essa desagregação se deve ao fato de que a multiplicidade de essências divinas (ou deuses) da epopeia — inativas no sentido de que são incapazes de se colocar umas contra as outras por serem, todas elas, invencíveis — também serem limitadas pelo destino, que se coloca como soberano para esse contexto. Nesse sentido, o coro permanece “no pensamento carente-de-si, dessa potência, na consciência do destino estranho; e produz o vão desejo do sossego, e o débil discurso do apaziguamento” (Hegel, 2014, p. 482). Ou seja, ao contrário do herói que age no interior da dimensão essencial, o coro se mantém subjugado, inativo perante o poder do destino.

A figura que, por definição, é capaz de despojar do sossego, não se amedrontar ante a autoridade dessas potências e agir efetivamente nesse contexto ético é o herói, que age no interior de uma substância espiritual distinta da que era vista sob a figura da epopeia:

a substância do espírito mostra-se [...] somente desmembrada em suas duas potências extremas. Essas essências universais elementares são, ao mesmo tempo, individualidades conscientes-de-si: - heróis que põem sua consciência em uma dessas potências, nela possuem a determinidade do caráter, e constituem sua ativação e efetividade. Essa individualização universal desce ainda, como já se mencionou, à efetividade imediata do autêntico ser-aí [do ator] e se apresenta a uma multidão de espectadores que têm no coro sua cópia, ou melhor, sua própria representação exprimindo-se [a si mesma] (Hegel, 2014, p. 482-483).

Melhor dizendo, aquela variedade de divindades inefetivas se simplificou em duas potências essenciais que se apresentam através dos heróis que, por sua vez, são representados pelos atores no palco³⁶. O herói, nesse contexto, se apresenta em par e, cada um a seu modo, “representa esta dualidade: 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), estas são as dualidades centrais da figura da tragédia.

³⁵ A esse respeito, é importante esclarecer que a diferença entre ambas as perspectivas se dá na forma com que esses artistas criam a sua obra: é constituinte da experiência da epopeia o fato de que ela adota a forma narrativa, enquanto é fundamental para as obras de arte trágica e cômica a forma cênica. (Bavaresco; Christino, 2007).

³⁶ De acordo com Kainz (1983) o palco é, em certo sentido, a mente e o coração deste povo e as ações que acontecem nele têm significado fundamental para a consciência religiosa.

4.2 Tragédia da religião grega

Mediante essa dualidade, do direito humano e do direito divino — que, nesse contexto, subsume todas essas dualidades citadas acima —, a essência se divide segundo o seu saber, ou seja, o herói, orientado por essa divisão essencial, assume um dos lados da contenda, age segundo seu caráter, mas à medida em que toma esse como essencialidade ética, não é capaz de conceber um caráter distinto do seu. Age segundo seu saber mas, na verdade, seu saber é falho por ser unilateral, pois só efetiva uma das potências (Meneses, 1992).

O problema, para a consciência religiosa, é o fato de que ela ainda não é capaz de perceber que

O direito do ético [...] experimenta que seu saber é unilateral; que sua lei é apenas lei de seu caráter; que captou somente uma potência da substância. A ação mesma é essa inversão do sabido em seu contrário, o ser; é a inversão do direito do caráter e do saber, no direito do oposto (Hegel, 2014, p. 484).

Ou seja, nessa relação ética, é da natureza do seu agir se reverter em seu contrário, uma constante passagem do saber para o não-saber, o que indica que a ação da consciência religiosa não possui, nesse sentido, uma justificação unívoca, visto que ambas as ações estão conforme a orientação do divino.

Quanto às figuras divinas que determinam essa representação religiosa, temos que ela “está descrita por três figuras de deuses: Zeus, que representa a substância e engloba tanto a potência do Estado quanto a da família; Apolo, o deus que sabe e que se revela; e as Erínias, que se mantêm ocultas” (Bavaresco; Christino, 2007, p. 65). Ou seja, o conflito se dá nessa relação, que passa da figura divina que revela sua verdade — o saber — para a deidade que mantém sua verdade oculta — o não saber. Em complemento a essas figuras está Zeus, que opera exatamente essa unificação³⁷.

Essa unificação, no entanto, não alcança o agir do herói pois não parece haver uma forma dele agir segundo ambas as potências, visto que elas são antagônicas. A ele resta somente a reconciliação:

³⁷ Kainz (1983) chega a notar como a figura de Zeus, no interior da tragédia, é uma alegoria para o esforço que os filósofos antigos realizam para sintetizar conceitualmente a contingência presente na religião da arte. Decerto, os esforços dos filósofos são importantes, mas não convém à tragédia articular propriamente esse saber, que é próprio da filosofia.

A reconciliação da oposição consigo é o Letes do mundo inferior, na morte - ou o Letes do mundo superior como absolvição - não da culpa, pois essa, a consciência, não pode desmentir, uma vez que agiu - mas do crime, e de seu aplacamento expiatório. (Hegel, 2014, p. 486)

Ou melhor, a possibilidade de reconciliação para a figura do herói está posta enquanto esquecimento, seja por intermédio da morte — o que, em geral, tende a ser o fim mais frequente da obra de arte trágica — ou do paraíso olímpico, através de alguma deidade que o absolve do crime (Kainz, 1983). Nesse caso, somente o crime pode ser absolvido, não a culpa, pois ela não pode ser negada uma vez que o ato tenha sido realizado. De maneira complementar, Pinkard (1994, p. 245, tradução nossa) considera que “para que haja reconciliação na tragédia, é preciso que os heróis trágicos sejam vistos como corretos; o que é trágico em suas ações é em função de eles fazerem algo errado como um corolário direto de estarem certos”³⁸. Isto é, a reconciliação aqui vista é precisamente uma que leva em consideração o impasse, entre as diferentes potências, presente na obra de arte trágica.

Ademais, sobre a tragédia, considera-se que, dentre as figuras vistas até aqui, ela é o momento privilegiado do debate sobre a normatividade no interior da religião da arte. Este conflito ético que ela retrata é, no fim, uma problemática que diz respeito a como o herói, ao tentar se orientar por uma das potências religiosas disponíveis para ele, acaba por incorrer necessariamente em seu oposto, acaba por ofender a substância essencial.

Parece ser o caso de que o ponto central desse conflito é que as potências, agora antagônicas para a consciência religiosa, têm, na verdade, direito e fundamentos igualmente válidos. Não há aqui uma superioridade entre os lados da dissidência e, portanto, não há atitude correta. O contexto deixa claro que “o agir da essência aparece como um agir inconsequente, casual, indigno de si; pois a individualidade, só superficialmente unida à essência, é a individualidade inessencial” (Hegel, 2014, p. 486). Nesse sentido, a tragédia coloca em questão a suposta unidade normativa da eticidade e expõe evidências de que a sociedade grega (e conseqüentemente, a Religião) passa por uma transformação em favor de uma outra forma de pensar a normatividade. Parece ser constituinte da experiência artístico-religiosa do trágico esse impasse normativo, essa incapacidade de determinar a ação de maneira segura.

³⁸ “For there to be reconciliation in tragedy, it must be the case that the tragic heroes be seen to be in the right; what is tragic in their actions is a function of their doing something wrong as a direct corollary of their being in the right”.

É preciso, pois, que a consciência religiosa se desagregue das suas deidades em direção a uma outra experiência comunitária³⁹. Desta forma, enquanto a consciência religiosa ainda não é capaz de articular a sua ação como o fundamento de suas crenças e práticas (Pinkard, 1994), é incapaz de acessar a verdadeira individualidade.

4.3 Comédia da Religião grega

É por essa razão que a comédia emerge dos espólios da experiência da tragédia, pois é ela que é capaz de articular propriamente essa renovação do problema da normatividade no seio da religião. Se foi a tragédia que primeiro foi capaz de romper a substância ética em suas potências particulares, seus vários deuses inefetivos, a comédia dobra a aposta, de forma a dar cabo dessa relação essencial com as divindades do mundo grego.

Surge então, para a presente explanação, uma diferenciação importante: se na contemporaneidade o significado corrente de comédia está, em geral, atrelado ao riso, para Hegel, ela se apresenta de outra forma. Na sua obra intitulada *Cursos de Estética* Hegel está particularmente atento a esta confusão, ao dizer:

A este respeito confunde-se com frequência o risível com o cômico propriamente dito. Risível pode ser todo contraste entre o essencial e a sua aparição, entre a finalidade e o meio, uma contradição por meio da qual o fenômeno se suprime a si mesmo e a finalidade em sua realização se perde a si mesma diante de sua meta. [...] Basta que se mostre qualquer lado inteiramente insignificante, que está em contradição com o seu costume e intuição cotidiana. O riso é então apenas a exteriorização da inteligência agradável, um sinal de que eles também são sábios o suficiente para reconhecer tal contraste e de sabê-lo (Hegel, 2004, p.240).

Ou seja, o risível é uma operação mental própria do ser humano, segundo a qual uma contradição entre o que se deseja realizar e o que de fato se realiza pode resultar em diversão e risadaria.

Ainda sobre o risível, é válido contextualizar brevemente a concepção de risível que ele assume: Hegel está mais próximo, em termos das diferentes teorias do risível, da

³⁹ Desta forma, um autor como Zizek (2013) percebe como Hegel, em sua juventude, ainda concebia a eticidade grega como uma unidade orgânica da individualidade humana com os seus costumes e, portanto, insistia que deveria haver, após a dissolução que a modernidade opera no seio da sociedade, a retomada de uma eticidade renovada. Já em sua maturidade, aqui vista a partir da Fenomenologia, Hegel muda de perspectiva: a polis não é mais uma referência para para qual a sociedade moderna deveria retornar, mas sim um todo social atravessado, desde já, por uma série de antagonismos, os quais seriam, nesse contexto, a razão pela qual a eticidade grega se desagrega. Para Zizek, a leitura de *Antígona*, a tragédia grega, seria paradigmática, nesse sentido. Em conformidade à elaboração de Zizek, Safatle (2008) afirma que Hegel é refratário ao “pathos conservador” de admitir que a solução para situações de anomia seria uma retomada a um sentido anterior. Para ele, a resposta para esse problema seria muito mais complexa.

perspectiva de um de seus principais interlocutores filosóficos: Immanuel Kant. Ele, por sua vez, está circunscrito à teoria do risível que é chamada teoria da incongruência, considerada por Eagleton (2019) como a descrição mais plausível da razão pela qual rimos.

Sobre o significado da incongruência, Morreall (2009, p. 11, tradução nossa)⁴⁰ estabelece que “a teoria da incongruência padrão é que alguma coisa ou evento que percebemos ou pensamos viola nossos padrões mentais ou expectativas normais”. Isto é, o riso emerge de uma incongruência entre expectativa e a realidade. O próprio Kant (2016, p. 230) afirma que “o riso é um afeto ocasionado pela súbita transformação de uma forte expectativa em nada”, o que se aproxima da elaboração do risível dada por Hegel, do risível como uma reação espontânea fruto da percepção individual. Por esse motivo, por mais que sejam diferentes, o cômico e o risível são também aproximados, visto que o cômico pode se utilizar das ferramentas do próprio riso em sua manifestação artística.

Nesse contexto, Hegel (2004, p. 240) define o cômico nos seguintes termos:

o cômico, pelo contrário, pertence em geral a coragem e a confiança infinitas de estar inteiramente acima de sua própria contradição e de não ser, [...], amargo e infeliz, pertence a felicidade e o bem-estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações.

É rigorosamente isto que ocorre na Fenomenologia, pois o cômico é esta capacidade de se elevar acima da substância ética, nesse caso, e se afirmar como sua própria medida para a ação. No entanto, esse aspecto só se apresenta após o percurso completo que a consciência religiosa precisa realizar aqui.

Desta forma, o ponto de partida da comédia na Fenomenologia é uma relação própria para com a máscara que o ator da tragédia utilizava para representar a incapacidade dessa figura de dar forma ao verdadeiro sentido do destino. Aqui na comédia, ela é mobilizada para dar figura exatamente ao contrário: a máscara é despojada na representação cômica⁴¹ para expressar que agora ela já acessa esse saber, até então considerado somente como incognoscível.

Hegel (2014, p. 487), a respeito da necessidade da queda da máscara, afirma claramente: “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; e [então] não está mais separada do *coro*, da consciência universal”. Melhor dizendo,

⁴⁰ “Standard incongruity theories is that some thing or event we perceive or think about violates our normal mental patterns and normal expectations”.

⁴¹ Se faz salutar, nesse contexto, notar como Hegel estaria se referindo a como Aristófanes aparece sem máscara na sua peça *As Nuvens* (Pinkard, 1994).

essa necessidade dos heróis não pode ser cumprida pela tragédia exatamente porque a máscara é uma das características fundamentais de sua representação. A comédia, por outro lado, pode realizar exatamente isso que a tragédia é incapaz: se assenhorar tanto das potências particulares (ou, na terminologia de Hegel, essências elementares) e do destino para dar lugar ao verdadeiro Si, por excelência. Por conseguinte, ao suplantar o caráter essencial dessas divindades, a representação cômica chega à verdade das figuras divinas vistas até aqui: elas não são, nesse contexto, nem um Si propriamente dito nem efetivas.

Em outro aspecto, muito mais ligado com a figura do *coro*, a queda da máscara corresponde a uma característica particularmente transformadora da representação religiosa. O fato da máscara não estar mais presente para essa figura artístico-religiosa, leva o espectador comum a se compreender enquanto parte dessa relação, pois a máscara não só desarticula a cisão fundamental entre a consciência-de-si do ator, a ação do herói e a essencialidade divina; ela opera, simultaneamente, uma dissolução da separação estrutural entre artista e audiência. Doravante, no interior do cômico, a identificação com a obra de arte é plena, pois o que havia de essencial na figura do ator agora se modifica em favor de uma consciência que percebe que se o ator é, em última instância, um outro ser humano, não há nada de fundamental que o separe de seu público. A separação se dá meramente no campo da atividade, pois o espectador poderia, ao menos em princípio, também ser ator.

Outra questão relevante para a figura da comédia é como ela, enquanto consciência-de-si efetiva, é capaz de reapropriar as significações essenciais que legou da tragédia. A esse respeito é válido considerar que “a substância divina reúne em si a significação da essencialidade natural e da [essencialidade] ética” (Hegel, 2014, p. 488), o que significa que tanto o aspecto natural como o mais explicitamente político-social são, agora, reformados por essa nova figura religiosa, de maneira que, cada um a sua forma, serão plasmados pela individualidade própria do cômico. O natural se demonstrou, na experiência da religião da arte, como um movimento que

primeiro, usou a natureza para adorno e morada: e queimando em holocausto, afirmava-se como o destino da natureza. No mistério do pão e do vinho, apropriava-se dos dois como sua essência interior; agora, na comédia, toma consciência da ironia desse significado” (Meneses, 1992, p. 187).

Ou seja, frente à força ironizante da comédia, o elemento natural que permeava a obra de arte, pelo menos em segundo plano, agora é supprassumido nessa forma religiosa que se eleva acima dessa representação.

Por outro lado, a substância ética também se altera no contexto da comédia, pois “na medida em que essa significação contém a essencialidade ética, ela é, [...] o povo em seus dois aspectos: do Estado - ou 'demos' propriamente dito - e da singularidade-da-família; mas, de outra parte, é o puro saber consciente-de-si, ou o pensar racional do universal” (Hegel, 2014, p. 488). Melhor dizendo, a substância ética é desmembrada em duas partes distintas que contemplam o ser humano em duas instâncias necessárias: de um lado, o povo (no contexto da política e da família) e, de outro, o pensar racional.

Sobre o povo, tem-se que a apropriação cômica da política nos indica que esta, também, se coloca como insuficiente. O cômico opera uma dissolução da substância política grega, no sentido de que através de seu exame e, concomitantemente, a sua crítica artística, a consciência religiosa é capaz de compreender como, no interior da reforma cômica, até a política grega perde o seu caráter essencial. Nesse sentido, Hegel (2014, p. 488) nos informa que “Aquele 'demos', [...] se constrange e se engana pela particularidade de sua efetividade; e apresenta o contraste ridículo entre sua opinião sobre si e seu imediato ser-aí; entre sua necessidade e [sua] contingência, entre sua universalidade e [sua] banalidade.” Essa incongruência na efetivação da política demonstra que, na verdade, pelo fato da consciência religiosa aqui vista ser fundamentada na individualidade, sua relação com a universalidade da política é sempre uma que privilegia a individualidade em detrimento do universal. O que de fato se apresenta nesse momento é, também, uma crítica à democracia grega, enquanto uma forma política que está à mercê dos interesses individuais⁴².

Resta, então, para a consciência religiosa analisar o pensar racional, como o último momento da dissolução universal da essencialidade. Desta forma, a religião da arte vai ao fundo da experiência do pensar racional, de forma que, com ele, é capaz de desagregar a relação que estava presente entre as divindades do coro e o que é considerado normativo para essa sociedade:

O pensar racional liberta a essência divina de sua figura contingente, e em contraste com a sabedoria carente-de-conceito do coro - que aduz máximas éticas de todo o tipo e faz vigorar uma multidão de leis e conceitos determinados de deveres e direitos - eleva-os às idéias simples do belo e bom. (Hegel, 2014, p. 489)

O que quer dizer que há, nesse sentido, uma relação de proximidade entre a comédia e o pensar racional, pois ambos operam uma crítica destruidora da eticidade grega. Vale notar ainda que ambas as críticas não carregam consigo o mesmo conteúdo, mas são

⁴² Esse debate se dá, também, no interior da obra de arte cômica. É exemplar para essa problemática como Kainz (1983) observa que na obra *Os Cavaleiros* de Aristófanes há uma crítica à democracia pois, na peça, o povo grego, representado pela figura de Demos, acabava por continuamente trocar um tirânico servo do povo por um outro ainda mais tirânico.

fruto de uma convicção que estas figuras têm em comum: a eticidade grega em que as leis divinas orientavam a atividade humana de maneira plena já alcançou o seu ocaso. Além disso, é necessário notar como ambos os lados dessa relação, a comédia e o pensar racional, não são meras abstrações do pensamento, mas têm figura concreta na história da comunidade grega: são elas, respectivamente, Aristófanes e Sócrates⁴³ (Kainz, 1983). Estas figuras tão distintas são, para Hegel, as que melhor são capazes de diagnosticar o fim do mundo grego e, por isso, aparecem aqui tão próximas, ao mesmo tempo em que apresentam divergências fundamentais.

A esse respeito, é importante considerar a perspectiva de Desmond (1992, p. 318, tradução nossa), que é um autor particularmente atento à relação que estas célebres figuras gregas estabelecem entre si. Ele argumenta que “a comédia de Aristófanes só é possível para quem percebe a ameaça envolvida no ceticismo sofístico em relação às imagens tradicionais dos deuses. Portanto, há aqui, de fato, uma afinidade com Sócrates”⁴⁴. Ou seja, a comédia, sobretudo a criada por Aristófanes, é uma que é capaz de articular o espírito filosófico (ainda que não a própria filosofia) para discutir a validade normativa da eticidade grega, enquanto a que não seria capaz de abarcar propriamente essa necessidade subjetiva, já latente no interior do mundo grego.

Essa aproximação entre ambas as figuras se dá, por outro lado, a partir de um certo confronto, entre a alternativa cômica e a alternativa filosófica para o problema da dissolução da substância ética. Desta maneira, como a religião da arte se desenvolve num contexto que é, ao mesmo tempo, religioso e artístico, ela é, de maneira geral, uma representação do ponto de vista da arte. Assim sendo, portanto, ela só pode dar forma plena à alternativa cômica para esta problemática em comum.

A comédia, entretanto, não se encontra alheia à perspectiva filosófica, e chega até a elaborar um debate mais direto com a sua opositora. Nesse contexto, a obra em que a perspectiva cômica articula a sua elaboração de maneira mais acabada é, justamente, *As Nuvens* de Aristófanes⁴⁵.

É através desse texto que a comédia elabora sua principal crítica à filosofia, de forma que ela é uma crítica extensa à sofistaria dialética e, em particular, uma caricatura da figura de Sócrates. A obra representa Sócrates quase como um sofista, o que, do ponto de

⁴³ Moland (2018) chega a afirmar que tanto a tragédia quanto a comédia são uma resposta a um senso de subjetividade que pairava sobre a sociedade grega, de forma que essa subjetividade seria a mesma que mobilizou Sócrates e seu pensamento.

⁴⁴ “Aristophanic comedy is only possible for one who senses the threat involved in the sophistic skepticism regarding the traditional images of the gods. Hence there is actually a kinship with Socrates here”.

⁴⁵ Em conformidade a isso, Moland (2018) argumenta que *As Nuvens* é, por excelência, o principal exemplo de comédia antiga para Hegel.

vista de Aristófanes, significa que ele engendra uma tentativa de destituir a sociedade grega de seus valores normativos. Em conformidade a isso, Desmond (1992) argumenta que “a zombaria de Aristófanes sobre Sócrates em *As Nuvens* não é a de um brincalhão superficial, mas tem um significado mais profundo do que apenas zombar”, ou seja, o que a obra evidencia é essencial e verdadeiro, ao menos do ponto de vista da consciência cômica, que, portanto, necessita ir além das insuficiências do pensar racional.

Por conseguinte, a consciência cômica expõe de maneira clara que as ideias simples do belo e do bom, que o pensar racional instaura no lugar das leis éticas, são somente leis indeterminadas: “A força do saber dialético abandona as leis e máximas determinadas do agir ao prazer e à leviandade da juventude - por isso mesmo - transviada; e fornece armas para ilusão, à ansiedade e preocupação da velhice que se restringe à singularidade da vida” (Hegel, 2014, p. 489). Desta forma, as leis do pensar não são, para a consciência religiosa, uma maneira efetiva de determinar sua ação. Assim, Meneses (1992, p. 187) elucida que essas leis são “formas a preencher por um conteúdo qualquer, como seja, o hedonismo leviano da juventude, ou a pusilanimidade mesquinha da velhice. É um espetáculo realmente cômico, o que oferecem esses pensamentos da Beleza e do Bem esvaziados da firmeza da consciência”. Em outras palavras, a comédia é capaz de observar, no interior do discurso filosófico, como o produzido por Sócrates, um projeto de normatividade insuficiente. Através do riso, essas ideias abstratas do pensamento se desvinculam de um conteúdo concreto e, portanto, elas passam a admitir a inserção de qualquer figura aparente que lhes confira sentido provisório (Hyppolite, 1999).

No entanto, parece ser o caso de que no discurso cômico, não é possível restaurar um sentido normativo forte, como visto na religião até aqui. É fundamental para a comédia a forma com que ela “revela algo sobre o ser do assunto em questão. É uma dissolução que emerge de dentro da própria questão” (Desmond, 1992, p. 322, tradução nossa⁴⁶). Isto é, sua dissolução parte de dentro do discurso artístico-religioso e, portanto, não é capaz de assumir uma nova substância ética imediatamente.

Por fim, a comédia precisa tomar para si a figura que esteve presente desde o início da religião e que toma sua forma própria somente na religião da arte: o destino. Hegel (2014, p. 489) argumenta que

Aqui portanto se reúne com a consciência-de-si o destino - antes carente-de-consciência - que consistia no vazio repouso e olvido, e era separado da

⁴⁶ “reveals something about the being of the matter in question. It is a dissolution that emerges from within the matter itself”

consciência-de-si. O Si Singular é a força negativa pela qual e na qual desvanecem os deuses, assim como seus momentos - a natureza aí-essente e os pensamentos de suas determinações. Ao mesmo tempo, o Si singular não é a vacuidade do desvanecer, mas se conserva nessa nulidade mesma: está junto a si, e é a única efetividade.

É no Si singular próprio da comédia que o movimento da religião da arte alcança seu termo. Isto acontece porque a desagregação que a comédia engendra é tão radical, no interior da substância ética, que, para ela, não há mais retorno. A consciência cômica está plenamente satisfeita com a negatividade e com seu mundo próprio.

Do ponto de vista da representação, a consciência religiosa despoja da forma representativa. Enquanto anteriormente ela necessitava da representação para dar forma à sua Essência Absoluta, enquanto algo apartado de sua consciência, agora ela se encontra consciente que seu si é a própria Essência Absoluta.

Do ponto de vista da normatividade, está posto que a dissolução que a comédia realiza é tão profunda que revela a subjetividade nesse contexto religioso. Nos referimos aqui a um sentido de subjetividade conforme elaborado por Moland (2018, p. 17): “Por subjetividade, Hegel entende um senso de identidade que transcende papéis sociais e resulta em convicção moral independente”. É exatamente esse processo que a comédia realiza no interior da substância ética. Ao mesmo tempo em que opera sua dissolução, ela desestabiliza o horizonte normativo da sociedade grega, abrindo espaço para que o ser humano se torne a medida de suas ações. Com isso, instaura-se uma certeza de si que não mais se deixa abalar e que assume, com plena consciência, o cenário da dissolução. Nesse contexto, é a subjetividade por excelência.

Esse é o momento em que a comédia encerra a religião da arte trazendo consigo uma satisfação muito particular. Hyppolite (1999) considera que a comédia é exatamente essa certeza de si mesmo, é a consciência feliz. O conteúdo da comédia é exatamente esse, é um momento que, apesar de todas as insuficiências presentes na religião da arte, se afirma enquanto discurso negativo capaz de tornar ridículas todas as tentativas de resgatar um sentido próprio do mundo grego. A partir disso adquire a satisfação de estar completamente preenchida do bem-estar que é consequência de se saber como o fundamento de sua própria comunidade.

5 CONCLUSÃO

Portanto, o movimento aqui descrito percorre figuras distintas de representação religiosa para desenvolver a ideia de que o que leva até a figura da comédia é um processo de humanização do divino, que precisa recuperar um contexto mais amplo de religião, partindo, portanto, de sua forma natural, enquanto uma forma profundamente contingente.

Esta contingência, no entanto, já contém em si o aspecto necessário da representação religiosa. Para a consciência que busca se conceber como essência absoluta, é fundamental essa identificação inicial com o natural, pois é com ela que o destino, enquanto representação divina sem Si, se põe inicialmente. Outra questão de extrema relevância para o percurso religioso que se apresenta na Religião natural é exatamente a importância da linguagem: ainda que a natureza não seja capaz de articular propriamente o valor necessário dela, na experiência da Religião natural a necessidade da linguagem é sentida com tamanha profundidade que esta figura busca até emular a linguagem humana através de suas manifestações.

Este movimento se converte, na religião da arte, em um que humaniza a religião propriamente, não só a partir da forma humana, como ocorre na estátua grega, mas também como ação humana. É nesse sentido que o culto é capaz de trazer à consciência a ação humana: através do sacrifício que leva a figura divina, representada naturalmente no pão e no vinho, à experiência religiosa e permite à comunidade se conceber enquanto uma só com os seres que diviniza.

É a partir disso que o movimento religioso da Fenomenologia é capaz de efetivar a obra de arte espiritual, como uma figura na qual os feitos humanos, no interior de sua obra de arte, já refletem os deuses e seus interesses no mundo humano. O herói é, por definição, a agência do divino no mundo humano. Desta forma, a linguagem se coloca como o lugar próprio da representação e dá lugar a uma experiência na qual o debate normativo da religião se apresenta de maneira mais elaborada.

Com a tragédia, a substância ética se apresenta enquanto uma aparente unidade que, na verdade, estava atravessada por uma série de questões importantes e, portanto, cindida em seu interior. A resposta que o trágico dá a essa problemática, da cisão no campo social — e, conseqüentemente, da ação —, é uma que leva à consciência todo o ônus dessa desagregação fundamental, o que é, por um lado, fundamental para a cultura grega e, por outro, insuficiente para a consciência religiosa que busca se estabelecer como sua própria essência absoluta.

Considerando tais aspectos, é somente com o cômico que a religião é capaz de se elevar acima dessa relação insuficiente com o divino, pois a consciência cômica é uma força profundamente negativa, que leva a cabo a desagregação da substância ética. Ela não busca uma reconciliação, nesse sentido, pois a reconciliação, a exemplo do trágico, leva tanto à morte quanto à capitulação diante do divino. A resposta da comédia para esse problema é revolucionária, pois ela se eleva acima das divindades gregas e percebe que nessa sociedade já existe uma aspiração de ir além da religião e colocar o ser humano como fundamento normativo.

O filósofo é, por excelência, exemplo disso. A reflexão racional que ele opera leva necessariamente à compreensão de que o ser humano precisa ser o fundamento de sua prática social e isso é, nesse contexto, o fim da eticidade e religiosidade grega, ainda que uma figura como Sócrates não pareça ter plena consciência disso.

É nessa relação, entre comédia e filosofia, que a figura de Aristófanes se faz crucial: ele é um autor cômico que observa com clareza a aspiração de subjetividade presente no discurso filosófico. É por essa razão que ele mobiliza o riso e a sátira contra Sócrates, por perceber, talvez até melhor que o próprio Sócrates, as consequências sociais postas pelo pensamento filosófico. No entanto, falta para Aristófanes a compreensão de que ele e o mestre de Platão são manifestações opostas de um mesmo princípio: assim como Sócrates não percebe que o seu discurso filosófico leva necessariamente ao fim das divindades, ao menos enquanto faróis normativos, Aristófanes não compreende que o discurso cômico que ele torna efetivo leva inevitavelmente, ao fim do mundo grego.

Hegel, nesse contexto, vai a um ponto em que Aristófanes não pode — e nem quer — ir, ao utilizar essa negatividade própria do cômico para despojar da máscara e desvelar o sentido até então oculto do destino: a necessidade metafísica ininteligível que ele representa é uma necessidade conceitual que leva rigorosamente à subjetividade.

A experiência da comédia na Fenomenologia é, portanto, uma representação religiosa que se dá no campo da linguagem, onde por meio dela é capaz de articular propriamente um sentido de subjetividade que pairava sobre a sociedade grega. Enquanto formação artístico-religiosa, ela é capaz de utilizar do riso e do escárnio para expor em que medida a experiência religiosa grega se apresenta como ridícula para a consciência religiosa que busca se estabelecer como sua própria essência absoluta. Desse modo é com ela que Hegel apresenta como a certeza de si mesmo é uma consciência feliz, um bem-estar que se recusa a capitular perante a perda de seu mundo pois, afinal o ser humano é a verdade do divino.

REFERÊNCIAS

- BAVARESCO, Agemir; CHRISTINO, Sérgio B. Eticidade e Direito na Fenomenologia do Espírito de Hegel. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, v. 4, n. 7, p. 49-72, 2007.
- BORGES, M. de L. **A atualidade de Hegel**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.
- BOYCE, M. **Zoroastrians**: Their religious beliefs and practices. London/Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- DESMOND, William. **Beyond Hegel and Dialectic**: speculation, cult and comedy. Albany: State University of New York, 1992.
- EAGLETON, Terry. **Humour**. New Haven: Yale University Press, 2019.
- FORSTER. **Hegel's idea of a Phenomenology of Spirit**. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- GONÇALVES, Márcia C. F. A religião da arte In: VIEIRA, Leonardo Alves; SILVA, Manuel Moreira da (Org.). **Interpretações da Fenomenologia do Espírito de Hegel**. São Paulo: Loyola, 2014. p. 327-350.
- HARRIS, H. S. **Hegel's Ladder II**: the odyssey of spirit. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1997.
- HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 2004. v. 4.
- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. 9ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HOULGATE, Stephen. **Hegel's Phenomenology of Spirit**: a reader's guide. London/New York: Bloomsbury, 2013.
- HYPPOLITE, Jean. **Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel**. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- KAINZ, H. P. **Hegel's Phenomenology Part II**: the evolution of ethical and religious consciousness to the absolute standpoint. Ohio/London: Ohio University Press, 1983.
- LABARRIÈRE, P. J. **Structure et mouvement dialectique dans la Phénoménologie de L'Esprit de Hegel**. Paris: Aubier, 1985.
- LEBRUN, Gérard. **A Paciência do Conceito**: ensaio sobre o discurso hegeliano. São Paulo: UNESP, 2006.
- MENESES, Paulo. **Para ler a Fenomenologia do Espírito**. São Paulo: Loyola, 1992.

MOLAND, Lydia. Reconciling Laughter: Hegel on comedy and humor In: MOLAND, Lydia. **All Too Human: Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy**. Springer International Publishing, 2018. p. 15-32.

MORREALL, John. **Comic Relief: a comprehensive philosophy of humor**. England: Wiley-Blackwell, 2011.

PINKARD, Terry. **Hegel's Phenomenology: the sociality of reason**. New York: Cambridge University Press, 1994.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SILVA, Manuel Moreira da. A religião Natural In: VIEIRA, Leonardo Alves; SILVA, Manuel Moreira da (Org.). **Interpretações da Fenomenologia do Espírito de Hegel**. São Paulo: Loyola, 2014. p. 327-350.

STERN, Robert. **Routledge Philosophy Guidebook to Hegel and The Phenomenology of Spirit**. London: Routledge, 2002.

WINFIELD, Richard. **Hegel's Phenomenology of Spirit: a critical rethinking in seventeen lectures**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2013.