



Griot: Revista de Filosofia

ISSN: 2178-1036

griotrevista@gmail.com

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

Rocha Macedo, Rodrygo
Os cursos de estética de Hegel e suas implicações sobre o cinema
Griot: Revista de Filosofia, vol. 12, núm. 2, 2015, pp. 348-355
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31977/grirfi.v12i2.649>


Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=576664591025>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

OS CURSOS DE ESTÉTICA DE HEGEL E SUAS IMPLICAÇÕES SOBRE O CINEMA

Rodrygo Rocha Macedo¹
Universidade Federal do Ceará (UFC)
 <https://orcid.org/0000-0002-4834-0528>

RESUMO:

O artigo ora apresentado trata da possibilidade de os conceitos trabalhados por Hegel em seus *Cursos de Estética* serem aplicados à compreensão da arte cinematográfica. Para tal, há a indagação se a cinematografia seria uma percepção contemporânea para o Belo ou se o cinema é arte porque se serve de outras formas artísticas para compor-se. Tendo como base o método bibliográfico, o trabalho em questão se debruça sobre os trechos dos *Cursos de Estética*, bem como outros autores que comentam a arte em Hegel, de forma a entender o movimento realizado pelo Espírito, o qual também é presente na manifestação artística a fim de compreender-se a si próprio. Na dinâmica espiritual da arte, o cinema pode nesta ser incluído, visto tratar-se de obra cultural destinada a ser apresentada a um grupo amplo e compreendida por ele. Neste âmbito, a leitura do texto hegeliano resulta no encontro de similaridades entre o conceito de Espírito como algo próximo a uma construção simbólica de um povo ou segmento social, com o cinema como um produto artístico empedernido de códigos e significados que também é direcionado a um público. Este artigo conclui ser bem-vindo um esboço, sob as nomenclaturas legadas por Hegel, de um conceito que contemple a atividade cinemática dentre as demais obras de arte abrangidas pelo filósofo nos *Cursos de Estética*. Além disso, o artigo encontra a compreensão de que o Espírito, com o cinema, tornou-se mais acessível ao público, o que acarreta num melhor entendimento de si mesmo pela arte.

PALAVRAS-CHAVE: Hegel; *Cursos de Estética*; Cinema.

HEGEL'S LECTURES ON AESTHETICS AND ITS IMPLICATIONS ON CINEMA

ABSTRACT:

The present article aims to discuss about the possibility of application of the concepts of Hegel found in *Lectures on Aesthetics* on the activity of

¹ Mestrando em Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC), Ceará – Brasil. E-mail: rodrygorochamacedo@gmail.com.

compreendendo the Cinema as art. In this handwork resides the questioning whether the filmmaking would be a result of a contemporary perception of the Beauty, or whether Cinema is art because it uses other artistic manifestations to compose itself. Being based on the bibliographic method, the present work uses some sections of *Lectures on Aesthetics*, in order to understand the movement made by the Spirit, which is also in the artistic expression purposing to know itself. Cinema could be included in the spiritual dynamics of art, because it is a cultural work addressed to be shown to a wide range of people and be understood by them. In this case, the reading of the Hegelian text is a result of similarities of the concept of Spirit as something close to a symbolical construction of a group or social segment and the Film as a artistic product full of meanings and codes addressed to an audience. This articles suggests it is careful considering a concept which includes filmmaking among the others forms of artistic productions related in *Lectures on Aesthetics*. Additionally, this article understands that the Spirit, like Cinema, became more accessible to the audience, what brings a better self-comprehension through art making.

KEYWORDS: Hegel; *Lectures on Aesthetics*; Cinema.

Introdução

No preâmbulo dos *Cursos de estética*, Hegel, ou quem lhe haja atribuído os escritos, considera, entre outros tópicos, o cuidado de estabelecer como histórica a manifestação artística. Realizada no decurso do tempo, a obra de arte vem a lume em função do momento como os grupos humanos positivam materialmente o que eles compreendem por belo.

Indagamo-nos aqui se os princípios que Hegel estabeleceu para definir o que seria arte poderiam ser extensivos a outras manifestações que, a despeito de inexistirem em sua época, adquiriram na contemporaneidade inelutável *status* artístico. Especificamente, questionamos se a cinematografia pode ser tratada como produção de arte a partir das contribuições hegelianas ao entendimento do Belo. Para tal, tentaremos utilizar tanto as generalidades quanto as determinações particulares que perfizeram princípio do conteúdo, da exposição e do objeto pictórico estabelecidos pelo filósofo (HEGEL, 2002, p. 197-198), situando nesse liame nossas aproximações sobre a arte para Hegel e o cinema.

Todavia, ao propormos tal empresa, deparamo-nos com certos obstáculos, melhor dizendo, certas indagações que podem conferir dificuldades a este esboço. A cinematografia se encontraria, como realização humana destinada ao sentido da visão, no atual panteão das formas de arte mercê do aparelho que registra cenários e ações de forma visual e depois os transmite a uma audiência? Sua aceitação como produto

do belo se dá por que é pintura feita fotografia, fotografia feita movimento em consonância à música (a trilha sonora) e à literatura, bem como ao teatro (roteiro contendo personagens e eventos)? Ou poderíamos, sem culpas ou mitos, aplicar os princípios de Hegel, destinados originalmente às artes de então, ao cinema como atividade específica, com linguagem e escopo próprios, sem a interferência ou associação a outras formas do fazer artístico?

Não somos ingênuos ao ponto de desconhecermos como exaustivamente utilizado o argumento da pintura como uma protoforma do cinema, pois tal nos avisa Aumont (2004, p. 37) ao afirmar que, após os trabalhos dos irmãos Lumière, os céus, nuvens e arco-íris deixaram de ser pintados, dentre outras coisas. O estudo dessa dolorosa cessão de espaço que uma prática visual fez à outra, ao que parece, ainda não foi de todo exaurido. Ademais, a pintura de um cavalo não é necessariamente algo semelhante à imagem de um cavalo, mas a fotografia é o processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre um material sensível (XAVIER, 2005, p. 17). Com efeito, somos sabedores de o fenômeno fílmico haver sido quase inteiramente debitário do advento da câmera gravadora, como tal nos advertiu Benjamin (1994) em ensaio sobre o cinema, a quem não nos furtaremos de citar quando entendermos necessário.

A pintura nos *Cursos de estética* e o cinema

É devida a Hegel a afirmação de que a arte, em confluência com o belo, suaviza os enredamentos da realidade imediata, o que está sendo dado e vivido agora (ao que ele definiu efetividade), transformando ócio em entretenimento, numa atitude de pertença mais próxima à remissão e à distensão do espírito. O filósofo ponderou em boa hora que a arte só o é porque existe uma realidade opaca e prosaica da qual ela retira seus temas e a que ela se contrapõe para que seja realçado o seu colorido.

Decerto, o mesmo Hegel exclama mais adiante que a Arte, enquanto Forma do meio (a arte é a obra, e a obra já é a mensagem) sempre seria prejudicial por necessitar da ilusão, uma vez que o belo possui sua vida na aparência, além de, apresentado ao sentido, haver-se na liberdade (HEGEL, 2001, p. 29-31). Este é um dos temores do filósofo: querer dar um viés científico e metódico a algo cujo resultado se pauta na criatividade indômita e dificilmente classificável do homem. Por associação ao que foi dito acima, o cinema, que pode filmar qualquer tema nos mais variados matizes e abordagens, e como atividade de lazer, poderia muito bem constituir um suavizador e propiciador de entretenimento com múltiplos e imprevisíveis resultados.

Lukács também tomou emprestada essa preocupação de Hegel com a arte como instrumento de ilusão, aplicando-a ao cinema. O filme possui uma

temporalidade específica, assim disse o filósofo húngaro. Para ele, haveria um abismo que separa a manifestação teatral da cinemática. De um lado, o ator no palco se insere no presente absoluto, o qual opera como expositor da pseudo-imediaticidade do cotidiano. O cinema, por sua vez, se caracteriza precisamente pela ausência dessa "presença", o que não é uma limitação, mas seu princípio de estetização. O cinema, apesar de não ser similar à vida, também não é a negação simples da realidade, mas a vida de um viés completamente diferente, como algo fantástico. O fantástico não é o oposto do vivido, mas uma vida sem a existência presente, sem antecedentes, causas, motivos, perspectivas, essência ou valores: apenas superfície (LEVIN, 1987).

É oportuno que lembremos haver Hegel expressado que o conteúdo espiritual não poderia estar desvencilhado do seu modo de exposição. O filósofo propôs um exame dos meios expositivos da pintura para chegar à identificação do seu conteúdo que, por sua natureza pictórica, concorda com o princípio da Forma e o modo de apresentação de pinturas, a fim de que esta mesma Forma corresponda justamente com esse conteúdo (HEGEL, 2002, p. 197). Em outras palavras, não é tudo que pode ser pintado, mas o quadro delimita o que será comunicado. Tal declaração estaria em conúbio com o teor da ideia cinemática. Aquilo que o filme expõe, a saber, a imagem em movimento, a sequência de cenas, a inserção (ou supressão) de som e música, a onipresença de figuras humanas nas imagens constituídas, só pode assim ser exibidos por meio do cinema (e, claro, seus decorrentes, tais como a televisão e demais *displays* de imagem em dispositivos eletrônicos). De forma reversa, o deleite experimentado ao ler *Ulisses* de Joyce ou escutar a *9ª Sinfonia de Beethoven* não pode ser repetido com a mesma intensidade se tais fossem veiculados no formato de filme.

Longe do viés gratuito, Hegel explana que a pintura exige a espécie mais subjetiva de animação, residindo esta já em seu material. O elemento sensível no qual ela se move é a difusão pela superfície e a configuração por meio da particularização das cores, mediante a qual a Forma da objetividade é transformada em aparência artística e posta pelo espírito no lugar da forma real mesma. Neste ponto, o cinema, captando movimentos pelo aparelho, nos faz divisarmos a natureza do material fílmico, que é somente visualização de imagens, que num momento anterior o qual não sabemos precisar, foram imagens de coisas reais: a mulher, em uma manhã nublada, atravessou uma rua correndo, olhando *acto continuum* languidamente para trás. Uma câmera registrou todos os seus movimentos neste momento. Tal ponto temporal, que não é mais, mas tornado imagem posteriormente, é depois projetado na superfície branca da tela. Esta é a Forma da objetividade que se transmutou em aparência no lugar da forma real.

O sentido visual em Hegel

Visto que o conteúdo espiritual da forma de arte está associado ao seu modo de exposição, podemos aqui tentar uma aproximação entre o que Hegel escreveu e o que é o cinema. Não sendo o visível, o contemplável, ocorrente tanto ao cinema quanto à pintura, como a gravidade do divino nos gestos das madonas pintadas pelos mestres, ou a humanidade santificada do menino Jesus como *sujet* das pinturas que vicejaram nas igrejas e catedrais da Europa pelos séculos (utilizando os próprios exemplos de Hegel), poderiam ser as cenas apreendidas pelo ser humano de forma ilustrativa? Com base no sublime do mundo que os olhos contemplam, e de forma a identificar o espiritual no sensível, Hegel alça o sentido da visão, dentre os demais, como o mais adequado à satisfação dos interesses espirituais superiores no tocante à arte (HEGEL, 2001, p. 59-60). Importa aqui saber que a imagem comunica conceitos, e a pintura não é a única detentora de tal propriedade.

O filósofo segue além: ele determina a luz como o elemento físico de que se serve a pintura, tornando universalmente visível o objeto que não é matéria para, por fim, conferir-lhe subjetividade (HEGEL, 2002, p. 205). Não repousa o cinema muito bem nessa constatação, uma vez que, no momento em que se apresenta aos sentidos, ele já não é mais material? O filme recebe das mãos do pensador de Stuttgart seu certificado de similitude com a pintura: o claro e o escuro, tão caros ao pincel que asperge a tinta ao tecido, produziriam a aparência intencional que outras artes dão de modo real, tal como o projetor que despede a luz e as imagens sobre o *écran*.

Ocorre que, à progressão do texto, não precisaremos solicitar de quem lê que entenda ser o cinema uma decorrência da pintura, pois Hegel descreve o ofício das tintas de tal maneira similar ao cinema que é necessário avisar ao leitor que o que vem descrito não é sobre objetos fílmicos. O pintor (e aqui acrescentaríamos, fosse possível, também o cineasta) segue de forma furtiva movimentos os mais passageiros, “as mais fugazes expressões do rosto, os fenômenos mais instantâneos de cor nesta mobilidade e os coloca diante de nós meramente no interesse desta vitalidade, que desapareceria sem eles, da aparência” (HEGEL, 2002, p. 230).

O “fora-de-si” da arte aplicado ao cinema

Ainda que os argumentos de que pintura e cinema não sejam semelhantes ao ponto de serem estudados sob a mesma objetiva, ou que seria por demais generalizado tratar a produção cinematográfica assim como o filósofo trata a visualização das outras artes, nosso derradeiro argumento é situar o cinema como uma particularidade que induz ao universal, dado que ele, quase como um sentido em si, deva ser experimentado.

Hegel é direto ao declarar que toda arte é capaz de fixar o que é o mais fugaz, sendo este o triunfo da arte sobre a efetividade. O cinema entra

em convulsão na tentativa de embalsamar o tempo, como disse Bazin a respeito da fotografia. Mas este tempo “sentido” a partir da dinâmica das imagens percebidas dos objetos, o qual redonda no conhecimento da coisa, é inferido, no filme, de forma particular. É bem-vinda a observação de Aumont que, no filme *Lanche do bebê*, dos irmãos Lumière, o registro do segundo plano ao do casal alimentando a criança no jardim de uma casa não eram só imagens de árvores, pois suas folhas se moviam ao vento de um dia claro, porém dentro de uma escura sala de projeção, para assombro dos espectadores (AUMONT, 20004, p. 36-37). O breve farfalhar dos ramos pelo vento estival que preenchia o jardim logo atrás da mãe e do bebê em uma tarde solar entre muitas outras havia sido eternizado pelo aparelho. Assim, a imagem presa para sempre no momento único salta para fora, para ser revivida para todo o sempre. Assim, no cinema enquanto manifestação do artístico, o espírito se liberta e se agrilha numa infinita *Aufhebung*:

Antes, a arte é o trabalho instintivo que, submerso no ser-aí, trabalha para dentro e para fora dele; não tem na eticidade livre sua substância, e por isso também não possui a livre atividade espiritual com respeito ao Si que trabalha. Mais tarde, o espírito transcende a arte para atingir sua suprema apresentação, a saber, não ser apenas a substância que nasceu do Si, mas ser, em sua apresentação como objeto, este Si: não só engendrar-se de seu conceito, mas ter seu conceito mesmo por figura, de modo que o conceito e a obra de arte produzida se saibam mutuamente como uma só e a mesma coisa (HEGEL, 2011, p. 475).

Da mesma feita que Hegel esclarece, alhures (HEGEL, 1995, § 46), o conhecimento como uma confluência entre o objeto segundo seu conteúdo determinado. Sendo esse conteúdo relacionado a outros objetos, tal conexão com as demais coisas não introduz o objeto artístico no âmbito do empírico. A obra de arte não é perceptivamente exata. Ela tem sua face volvida para o universal, mas tal face é o que ela tem de único, de particular, o que requer um entendimento que não seja um em-si, pois a origem da sua existência não é autônoma, nem também um para-si, porque ela não tem autoconsciência, mas que ela é um fora-de-si, um para-outro (o termo tão associado a Sartre aqui é apenas incidental). Nesse sentido, o cinema operaria, dentro de uma cisão instalada entre espectador e objeto fílmico, como mediador epistemológico entre dois espaços, o de um público e o de uma cultura representada na película, unindo dois *loci* diferentes (SHOHAT, 2001).

É na superfície, graças a ela e a despeito dela, que a obra de arte apresenta o seu motivo, aquilo para o qual ela veio a ser. Somente neste momento, nesta situação, ela triunfa sobre a efetividade. Na sala de projeção, o espectador, transportado a distantes rincões e épocas (ou a simulações de lugares e eventos históricos), diante de situações onde as

emoções se lhe mostram como termos absolutos (é vendo o beijo que ele infere o amor, ou o tapa que o remete à ira), vivencia a profundidade de um mundo supra-sensível penetrado pelo pensamento, o qual lhe apresenta como um além para a consciência imediata e para a sensação presente. O que reserva um problema, pois as relações entre visível e invisível, interação e dado imediato, no cinema, se dão de forma intrincada. O que as fotografias e as montagens apenas sugerem, a plateia deduz. O fotografado seria resultado de uma “captura” da verdade da imagem evidenciada. A autenticidade do momento está automaticamente imprimida na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na causalidade fotoquímica (XAVIER, 2003, p. 32-33).

É como se o público fosse imune a qualquer dúvida sobre as implicações simbólicas da cena projetada, evidentes para ele, fazendo com que os questionamentos de Hegel a respeito do símbolo no volume II dos *Cursos de Estética* dispensassem qualquer utilidade. Esta desobrigação do aquém somada ao aparente que, apesar da sua efemeridade, redundava importantíssimo para a essência, estando desde o início atrelada à arte (HEGEL, 2001, p. 32); sua potencialização, porém, se deu pelo cinema.

Considerações finais

Consideramos que o cinema, mediante o aparelho, consegue alcançar uma ampla audiência, singrando eras devido à perenidade que o material confere à imagem registrada. O cinema adquire relevância social no sentido de assemelhar-se a um conteúdo de ideias coletivo ou, melhor chamando, cultura popular, que poderia aproximar-se ao que Hegel entendia como espírito. Discordamos de Benjamin quando ele fala que “o aqui e o agora” da obra de arte, essa existência que só pode ser observada no lugar original onde a obra foi destinada a restar (o que tornaria o objeto único, fazendo-o ser tratado como arte), intitulado *aura*, tenha sido extirpado com os métodos de disponibilização em massa da obra. Cremos que tal não se aplica ao cinema, visto que o cinema, demandando olhos para fazer-se perceber e entender, não reclama um lugar especial para “ser”, senão que haja um ambiente permitindo-lhe ser exibido. A *aura* do fílmico é o próprio fílmico.

Se realmente Hegel inferiu que, a partir do que observara no seu tempo, o espírito dava as costas às obras, visto que as pinturas e esculturas não clamavam mais ao coração e entendimento do homem de então, com o cinema ocorre o contrário. Tendo em seu âmago o princípio da reproduzibilidade, a imagem cinemática, longe de restringir-se a um local específico, só se efetiva se houver uma audiência, quer esteja ela em uma sala de projeção, quer defronte do visor de um pequeno aparelho telefônico móvel. O homem contemporâneo, longe das galerias de arte e dos grandes museus, porque as distâncias o impedem ou porque não lhe apraz mais

visitá-los, por vezes experimenta o contato com a arte nos raros momentos em que ele integra uma plateia. Neste sentido, somos concordes com Benjamin quando escreveu que a percepção dos homens diante das obras de arte muda de acordo com os períodos históricos e com a própria forma de existência humana. O espírito, para o homem dos nossos dias, também vai ao cinema.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. São Paulo: Loyola, 1995.
- _____. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001
- _____. *Cursos de Estética III*. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2011
- LEVIN, Tom. From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film. *New German Critique*, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987), pp. 35-61. Duke University Press.
- SHOHAT, Ella. "Imaging Terra Incognita: the disciplinary gaze of Empire". *Public Culture*, Vol. 3, No. 2: Spring 1991, pages 41-70.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.