



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Faculdade de Filosofia

Arthur Martins Cecim

Arte e intuição intelectual em Schelling

Belém
2015

Arthur Martins Cecim

Arte e intuição intelectual em Schelling

Dissertação realizada sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Paulo da Costa Côroa, apresentada ao Programa de Pós-Graduação, para obtenção do título de mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Pará.

Belém
2015

Arthur Martins Cecim

Arte e intuição intelectual em Schelling

Dissertação realizada sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Paulo da Costa Corôa, apresentada ao Programa de Pós-Graduação, para obtenção do título de mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Pará.

Data da defesa: ____/____/____

Conceito: _____

Banca Examinadora:

_____ - Orientador
Professor

Professor

Professor

Professor

Belém

2015

À minha avó Yara Cecim, a Yara Bela, que me ensinou a paciência através do amor auditivo pelo voo matinal dos pássaros.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Paulo Côroa, que me direcionou e iluminou nos momentos mais decisivos, me conduzindo para o rumo certo, com a precisão e a sensibilidade de sempre. Me alumiu toda a trilha quando mais precisei.

Ao meu pai, Vicente Cecim, por nossas conversas que transcendem os conceitos, talvez a própria filosofia, sobre tudo. Nunca nos esquecemos que a vida é a grande verdade de tudo isso. O companheirismo entre pai e filho sempre trouxe à conversa Arthur Schopenhauer, Schelling, Kant, Fichte, Hegel, Platão, Pirro, Sêneca, Montaigne, Kafka e o Oriente, entre muitos outros, para dialogarem como amigos que buscam o mesmo: o Grande Enigma. Não são conversas, são uma troca de luzes.

À toda minha família, da vovó Yara, passando pelo meu filho Arthur Franz, até o Rafael.

À minha esposa Sabrina, que é muito companheira nos momentos mais preciosos, e viu todo o processo de construção dessa dissertação. Só ela sabe e testemunhou o peso dos livros que carreguei para perder deliciosas e ávidas noites a fio em anotações e descobertas. Com amor.

Aos meus amigos, todos, que certamente amo, que compartilham momentos, sonhos, ilusões, devaneios, voos oníricos, voos perdidos, voos conjuntos, que gostam da mesma coisa que eu gosto: esta bela vida e seus prazeres e aventuras. Ao Celso e à Tereza, como bons sogros que são.

Ao paquinho, cãozinho amado, que sempre me contempla quando estou lendo, ou descansa ao meu lado. Amigo do meu silêncio. E exímio surruprador de bolacha.

Se, porém, a tão avançada filosofia não pode resolver a grande tarefa do tempo sozinha, não devemos considerar o ponto de vista da arte como um ponto de superação ou um ponto para a superação da filosofia?... Porém, a arte é a *filosofia realizada*, assim como o mundo é a *Ideia realizada*, e uma filosofia que não se conecta com a arte, que nela não se torna aparência, para, através disso, dar a mais alta prova da sua realidade, não necessita principiar no mundo.

Trecho do prefácio a *Maria Madalena*, de Hebbel

RESUMO: O objetivo desta dissertação é investigar a relação entre arte e intuição intelectual em Schelling a partir da perspectiva das preleções da *Filosofia da arte* e do *Sistema do idealismo transcendental*. Dentro do conceito de filosofia da arte como construção do absoluto na forma da arte, pretendemos analisar a importância da absoluteness da exposição simbólica para a objetividade das Ideias da filosofia. Assim, pelo lado desse modo absoluto de exposição, a arte pode realmente exibir os arquétipos da filosofia em um objeto concreto. Pelo lado da intuição, como nos mostra a sexta parte do *Sistema do idealismo transcendental*, isso significa que a produção da intuição estética é a única forma de objetivação da intuição intelectual, a qual permanece dubitável nas esferas teórica e prática por não haver objetos na experiência que correspondam ao objeto inteligível dessa intuição nesses dois âmbitos.

Palavras-chave: arte; exposição; intuição; intelectual; objetivação.

ABSTRACT: The aim of this dissertation is to investigate the relationship between art and intellectual intuition in Schelling from the perspective of his lectures on *Philosophy of art* and of the *System of transcendental idealism*. By the conception of philosophy of art as a construction of the absolute in the form of art, we intend to analyze the importance of the absoluteness of the symbolic exposition for the objectivity of the Ideas of Philosophy. Thus, on the side of this absolute way of exposing, art can really exhibit the archetypes of Philosophy through a concrete object. On the side of intuition, as the sixth part of the *System of transcendental idealism* shows, this means that the production of the aesthetic intuition is the only form of objectification for the intellectual intuition, which remains doubtful in the theoretical and practical fields. For, there are no empirical objects that correspond to the intelligible object of this intuition in these two fields.

Keywords: art; exposition; intuition; intellectual; objectification.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 A ARTE EM SCHELLING.....	18
2. 1 A ARTE COMO SISTEMA: OS PRESSUPOSTOS DA FILOSOFIA DA ARTE... 18	
2. 1. 1 Schelling e as duas introduções kantianas à <i>Crítica do Juízo</i>.....	18
2. 1. 2 Schelling e a Filosofia da Arte.....	21
2. 2 AS POTÊNCIAS DA ARTE NO SISTEMA DA IDENTIDADE..... 23	
2. 2. 1 Schelling e o sistema da identidade.....	23
2. 2. 2 Schelling e as potências da arte.....	27
2. 3 O JUÍZO ESTÉTICO E O ABSOLUTO: A CIÊNCIA DO TODO NA ARTE..... 30	
2. 3. 1 Schelling e o juízo estético kantiano.....	30
2. 3. 2 Schelling: o juízo estético e a ciência do todo.....	32
2. 4 A EXPOSIÇÃO DAS IDEIAS NA ARTE: OS PROTÓTIPOS..... 33	
2. 4. 1 O caráter expositivo da arte.....	33
2. 4. 2 As Ideias: os protótipos da arte.....	36
2. 5 A FUNÇÃO EXPOSITIVA DA IMAGINAÇÃO KANTIANA NA ARTE..... 40	
2. 5. 1 O aspecto esquemático e submisso da imaginação na primeira crítica.....	43
2. 5. 2 A problemática a respeito da exposição da Ideia.....	44
2. 6 A FORÇA CRIADORA DA <i>FORMAÇÃO-EM-UM</i> EM SCHELLING..... 52	
2.7 AS DUAS PRIMEIRAS FORMAS DE EXPOSIÇÃO DA IMAGINAÇÃO: O ESQUEMÁTICO E O ALEGÓRICO..... 55	
2. 8 A TERCEIRA FORMA DE EXPOSIÇÃO: O SIMBÓLICO..... 60	
3 SCHELLING E A OBJETIVAÇÃO NA ARTE.....	68
3.1 O PROBLEMA DA OBJETIVIDADE DO POSTULADO PRÁTICO DA INTUIÇÃO INTELECTUAL..... 68	

3. 1. 1 Kant e a impossibilidade de objetividade para o <i>númeno</i> na Razão Prática....	68
3. 1. 2 A definição de postulado em Kant.....	69
3. 1. 3 O problema do postulado prático da intuição intelectual em Fichte.....	70
3. 1. 4 O problema do postulado prático da intuição intelectual em Schelling.....	74
3.2 A INTUIÇÃO ARTÍSTICA E O ACESSO OBJETIVO ÀS IDEIAS.....	78
3. 2. 1 A objetividade como “corporeidade” das Ideias.....	79
3. 2. 2 O caráter de concretude da intuição das Ideias.....	82
3.3 O SISTEMA: A TERCEIRA CRÍTICA E A ARTE COMO <i>WELTORGANISMUS</i>....	82
3.4 O SISTEMA E O POSTULADO ESTÉTICO DA INTUIÇÃO INTELECTUAL.....	90
3. 4. 1 As características orgânicas do <i>Sistema do Idealismo Transcendental</i>.....	90
3. 4. 2 O percurso do eu no progresso da história da autoconsciência.....	93
3. 4. 3 A última etapa do <i>Sistema</i>: o postulado estético da intuição intelectual.....	95
3.5 A OBJETIVAÇÃO DA INTUIÇÃO INTELECTUAL NA ARTE.....	96
3.5.1 A positivação do absoluto através da produção estética.....	98
3.5.2 A visibilidade das Ideias.....	104
3. 5. 2. 1 A objetivação das Ideias na perspectiva neoplatônica.....	105
3. 5. 2. 2 O caráter objetivante do gênio.....	106
3. 5. 2. 3 A objetivação da intuição intelectual através da intuição estética.....	109
4 CONCLUSÃO.....	111
REFERÊNCIAS.....	116
GLOSSÁRIO.....	120

1 INTRODUÇÃO

O objetivo geral do nosso trabalho é investigar a relação entre arte e filosofia no pensamento de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854). Essa relação, reconhecidamente presente em muitos estetas da modernidade predecessores e contemporâneos a Schelling, tais como Baumgarten, os irmãos Schlegel, Goethe, Schiller, Moritz, Novalis, Hölderlin e Winckelmann, entre outros, seria mais um passo teórico sobre as belas-artes, não fosse pelo fato de que Schelling inaugura algo inovador: como afirma Christian Klotz, é o primeiro pensador na história da filosofia a empreender uma estética sistemática¹, apesar de podermos entrever uma ideia anterior de sistema na *Crítica do juízo* de Immanuel Kant (1724-1804) através da sua analogia entre arte e organismo.

Todos aqueles contemporâneos tentaram dar respostas para a questão acerca da validade do juízo estético, as quais, por mais inovadoras que fossem, não alcançaram a estabilidade necessária que apenas a organicidade de um sistema poderia dar. É o caso de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), que foi o responsável por introduzir o termo “estética” na filosofia e buscou alçar a arte à dignidade de uma disciplina filosófica ao tentar elevar a estética à uma ciência das sensações através de sua teoria do belo. É o caso também de Friedrich Schiller (1759-1805), que em suas preleções sobre estética dá um tratamento conceitual tanto à arte no campo do belo e da natureza quanto ao aspecto prático-moral em relação à importância da experiência artística para a formação do homem². Estes chegaram próximos de alcançar uma universalidade no juízo estético sem, contudo, elevar o juízo estético à condição de um sistema.

Como exposto por Márcio Suzuki no seu texto introdutório à *Filosofia da arte*, o período de Schelling era prolífero de visões estéticas, composto por aqueles poetas e estetas acima mencionados, mas, apesar disso, havia uma crise da arte à época, por conta das opiniões discordantes, aleatórias e não sistemáticas entre aqueles teóricos e críticos³. Como esclarece Suzuki, o grande mérito do projeto de Schelling repousa no estabelecimento de uma sistemática filosofia da arte que pudesse suprir o que lhes faltava:

¹ KLOTZ, C. *Monismo e filosofia da arte em Schelling*. In: *Arte e filosofia no idealismo alemão*. Marco Aurélio Werle e Pedro Fernandes Galé (org.). São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 106.

² SCHILLER, F. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução Barbosa, R. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 34, 35.

³ SUZUKI, M. *Filosofia da arte ou arte de filosofar?* In: SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 10.

não mais uma teoria isolada e contingente a figurar entre as outras, mas elaborar uma exigente concepção de arte como um objeto necessário da filosofia e, em razão disso, ocupar o mesmo espaço da filosofia no que tange o esforço de superação das contradições⁴. Apenas desse modo seria possível construir um *conceito* de arte e ultrapassar a *doxa* tão presente nas teorias particulares sobre a criação artística.

Mas entre aqueles estetas e poetas contemporâneos de Schelling havia um ponto intermediário. Esse ponto é a filosofia kantiana. O caminho de uma sistematização da arte já havia sido introduzido por Kant na sua *Crítica do juízo*, obra na qual visa ultrapassar as teorias estéticas isoladas e consolidar uma séria crítica do juízo. Nestes escritos, Kant procura fundamentar a possibilidade de haver um valor universal capaz de nos fazer compreender a natureza do belo e que seja ao mesmo tempo comunicado entre os homens. Kant concebe que a faculdade de julgar é inerente a todo homem, mas de modo que sua universalidade seja apenas subjetiva porque repousa sobre o princípio do sentimento de prazer ou desprazer. Em razão desse juízo não objetivo, dessa universalidade sem conceitos, Kant decreta que não pode haver a ciência da bela-arte como queria Baumgarten. Não por coincidência, em um período impregnado por discordâncias, Kant teve sua obra equivocadamente interpretada como um tratado sobre uma nova estética a respeito da formação do gosto, como bem lembra Márcio Suzuki na introdução das preleções da *Filosofia da arte* de Schelling⁵. De todo modo, Kant dera os pressupostos necessários para uma arte universal.

Esta universalidade foi almejada por Schelling na arte como sendo aquela mesma que norteia a filosofia: ultrapassar a apreciação meramente individual, pessoal e contingente, para alcançar o necessário. Nesse ponto, é o trato universal que Schelling busca conferir à produção estética que possibilita um encontro entre filosofia e arte. É assim que Schelling justifica a expressão “**Filosofia da arte**”: enquanto a arte tem como alvo principal não a obra de arte em si, mas sua relação com o universal. No centro da arte, portanto, se ela aborda o universal e não o meramente particular, se acha o ponto onde gravita toda a especulação filosófica de Schelling e que encontra expressão na sua filosofia da identidade: o **Absoluto**.

⁴ Ibid.

⁵ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2010b, p. 25, nota 6 (N. T.).

Mas como Schelling poderia configurar a diversidade das produções artísticas no seio do absoluto enquanto *unidade* absoluta? Schelling desenvolve uma concepção orgânica de arte a partir da analogia com a natureza nos moldes da *Crítica do juízo* de Kant: nesta obra, Kant introduz a ideia de uma unidade da razão a partir da unidade da natureza, sempre ao modo de uma conformidade das finalidades da natureza com nosso juízo.

Nesse contexto, Schelling desenvolve um conceito de “organismo do mundo” (*Weltorganismus*) e concebe a obra artística como análoga ao produto organizado da natureza, no qual, ao modo de Kant, as partes são apenas possíveis através do todo⁶. Portanto, Schelling elabora uma filosofia da arte dentro do paradigma de sua *Weltorganismus*, sem a qual uma arquitetura sistemática das diversas produções artísticas não seria possível. Em outras palavras, Schelling visa realizar, por meio da sua filosofia da arte, uma ideia orgânica e sistemática de filosofia da arte a partir de uma semelhança com a unidade orgânica da natureza. Ou, como afirma Lars-Thade Ulrichs em seu texto sobre Schelling, *A compreensão da obra de arte como organismo*:

O conceito metafísico de organismo do mundo [*Weltorganismus*] deve simplesmente expor uma Ideia estética no sentido de Kant, a qual preenche intuitivamente a Ideia da razão a partir da unidade da natureza apenas de modo analógico [muito embora] a obra de arte não desempenhe nenhum papel no processo causal.⁷

É nesse ponto que o conceito de *construção* vem à tona: Schelling busca, através da construção racional da arte, localizar a arte dentro do universo, colocar cada produção em seu respectivo lugar dentro do todo. Somente assim é possível conceber uma identidade e uma diferença dentro do mesmo absoluto na arte. Assim, Schelling define a filosofia da arte como a *construção do universal na figura da arte*⁸.

A filosofia da arte tem sua essência precisamente na exibição desse todo no particular. Portanto, a **exposição** é o aspecto mais importante e notável da filosofia da arte. Através das diversas formas de exposição elaboradas por Schelling nas preleções,

⁶ KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Fünfte Auflage. Leipzig: Felix Meiner, 1922. (Philos. Bibliothek Bd. 39), B 290.

⁷ ULRICHS, Lars-Thade. *Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie*. In: AMERIKS, K., STOLZENBERG, J. (Org.). *Ästhetik und Philosophie der Kunst/ Aesthetics and philosophy of art*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007, p. 274, grifo nosso.

⁸ SCHELLING, 2010b, p. 30.

podemos vislumbrar as diferentes formas de exibição do absoluto. Essas formas de exposição da imaginação tornam possível visibilizar o absoluto, vê-lo em um “corpo” espaço-temporal, a obra de arte. Pois a exposição (*Darstellung*) é um modo de apresentação que coloca algo diante dos nossos olhos. Como afirma Rubens Rodrigues Torres Filho, na sua obra *O simbólico em Schelling*, a exposição equivale a um *subjectio sub adspectum*, ou seja, algo que está sujeito à figuração, algo que está exposto ao olhar⁹. Assim, a exposição artística nos oferece uma **visão do absoluto**. Essa visão do absoluto que pode ser proporcionada pela exposição artística corresponde àquilo que em alemão é denominado de *Intellektuelle Anschauung*, ou seja, uma visão, intuição ou contemplação (*Anschauung*) intelectual (*intellektuelle*). Esse termo específico se deve a Kant, segundo Schelling¹⁰. Tal **intuição intelectual** se refere à contemplação de um objeto incondicionado e inteligível, a Ideia, em sentido platônico. Essa espécie de intuição, a qual adquiriu diferentes denominações desde a tradição platônica, tais como a “evidens intuitus” usada por Descartes ou a “sub specie aeternitatis” utilizada por Espinosa e por outros racionalistas em geral, se configura no procedimento intuitivo e filosófico por natureza, já que a razão tem por objeto máximo as Ideias e, na perspectiva da Doutrina das Ideias, o mundo sensível se constituiria em uma mera cópia dos modelos ou arquétipos eternos, se reduzindo, assim, a um fantasmagórico e fugaz mundo de aparências e coisas instáveis. A contemplação do *nous* platônico se constituiu, desde a Antiguidade, no conhecimento verdadeiro, ou seja, no conhecimento do substrato essencial do mundo.

Porém, muito embora a intuição intelectual tenha sido adotada, ao longo da história do pensamento ocidental, como a atividade intelectual da filosofia por excelência, desde Platão até a concepção de atividade intuitiva na forma de uma duração interior em Henry Bergson (1859-1941) na contemporaneidade, este termo é problemático e nos remete às dificuldades históricas que o pensamento metafísico enfrentou desde a Antiguidade Clássica até o século XVIII na Modernidade, momento em que Kant intercede com seu *giro copernicano* na filosofia e decreta a impossibilidade de sermos possuidores dessa intuição intelectual. Kant declara que os fenômenos constituem o limite do nosso conhecimento, pois não conhecemos as coisas em si, mas apenas enquanto são

⁹ TORRES FILHO, R. R. *O simbólico em Schelling*. In: *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 128.

¹⁰ SCHELLING, F. W. J. *Os pensadores*. Seleção, tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 168.

nossas representações. Essa teoria do conhecimento, formulada por Kant na *Crítica da razão pura* a partir da nova maneira de pensar proporcionada pelo próprio exemplo do heliocentrismo de Copérnico (1473-1543), defende uma realidade concebida apenas como projeção da razão. E assim, não havendo uma intuição intelectual, não podemos conhecer as realidades transcendentais aos fenômenos da nossa consciência.

Nesse contexto, devemos destacar as limitações expositivas e intuitivas da filosofia. O termo exposição (*Darstellung*) se distingue da representação (*Vorstellung*) pelo fato de esta última estar circunscrita à internalidade do pensamento que intermedia o sujeito e o objeto, como concebia Baumgarten em sua “Estética”. Mesmo outro idealista alemão, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), concebe uma *Darstellung*, mas essa permanece no interior da consciência, ou seja, é concebida como simples representação (*Vorstellung*)¹¹. Nesse caso, as Ideias não são o próprio absoluto, mas somente o “significam”. A *Doutrina-da-ciência* de Fichte estabelece uma intuição intelectual somente na forma de auto-intuição do eu e, em seu caráter acósmico, se mantém dentro dos limites solipcistas da autoconsciência, merecendo mais a denominação de *idealismo subjetivo* por parte de outro idealista, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)¹².

Em Fichte, vemos os limites da filosofia, a qual pode apenas expor a Ideia internamente, o que destaca sua incapacidade de se elevar a uma concretude ou objetividade. Pois na *Doutrina-da-ciência*, a intuição intelectual é apenas pensada como uma auto-atividade da liberdade do eu, e não mais como a visão da famosa *coisa-em-si*, e por isso possui validade apenas dentro do primado do prático sobre o teórico, como concedido por Fichte. Portanto, a intuição intelectual da *Doutrina-da-ciência* prática segue o mesmo caminho da *Crítica da razão prática* de Kant: nesta, podemos pensar o *nómenon* como causalidade inteligível para nossas ações, muito embora seja “inviável querer realizar o ideal num exemplo, ou seja, no fenômeno”¹³. Portanto, não há imagem da Ideia nem no campo teórico, nem no campo prático.

Pois, como Kant afirma, não podemos encontrar nenhum objeto ou fenômeno na experiência que corresponda aos conceitos da razão, ou seja, às Ideias. Em outras

¹¹ Schelling considera o idealismo fichteano circunscrito à reflexão (SCHELLING, F. W. J. *Darstellung meines Systems der Philosophie*. In: *Sämmtliche Werke*. I Abt., Bd. 4. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta, 1859, P. 109).

¹² HEGEL, G. W. F. *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*. Jena: Seidler, 1801, p. 122.

¹³ KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, A 569/ B 597.

palavras, não podemos expor a Ideia, o que interdita radicalmente qualquer uso da intuição intelectual. Os conceitos do entendimento, por outro lado, podem ser expostos porque há na experiência objetos que lhes equivalem e aos quais possam ser aplicados, isto é, os conceitos do entendimento são passíveis de serem mostrados e demonstrados. Essa diferença, estabelecida por Kant no primeiro livro da *Dialética transcendental*¹⁴, nos mostra os limites teóricos de nossa razão.

Esses limites da filosofia trazem à tona uma análise comparativa da potencialidade da arte em relação à filosofia, e é dentro dessa investigação empreendida por Schelling que se justifica uma filosofia da arte, na qual a arte faz as vezes da filosofia na busca por uma visão do absoluto. Partindo do estabelecimento das possibilidades de exposição da Ideia, Schelling realiza uma notável distinção entre os modos de apresentação da arte e da filosofia, indicando as limitações da última. A arte realiza um significado geral em uma cópia, a obra de arte, ou seja, imprime uma Ideia em um real concreto (um caso, um particular). A exposição da filosofia, no entanto, permanece apenas na *ideação*:

Para ser objeto da filosofia, a arte tem portanto de expor realmente o infinito ou pelo menos tem de poder expô-lo em si, como o particular. No entanto, não é só isso que *ocorre* com respeito à arte; como exposição do infinito, ela também está na mesma altura que a filosofia: - assim como esta expõe o Absoluto no *protótipo*, aquela o expõe no *antítipo*.¹⁵

Assim, a arte se torna objeto da filosofia por poder fazer as vezes do pensamento filosófico, ou seja, por expor a Ideia, com o diferencial de que a *Darstellung* artística se efetiva em algo concreto. É desse modo que Schelling concebe a arte como sendo “o reflexo objetivo mais perfeito” da filosofia¹⁶. E é por meio desse modo de exposição que se objetiva a intuição intelectual, ou seja, é apenas através desse meio que o absoluto entra em cena e alcançamos uma visão do incondicionado. E assim, mundo ideal e mundo sensível se conciliam, o que era impossível nas esferas teórica e prática do criticismo kantiano e na esfera da *Doutrina-da-ciência* de Fichte.

Sem dúvida, Schelling parte da solução kantiana encontrada na *Crítica do juízo*, onde a imaginação criadora (que Schelling denomina *força-de-formação-em-um*) pode de fato expor uma Ideia. Kant define a imaginação como sendo a faculdade de exposição das **Ideias estéticas**. As Ideias estéticas são um modo de exposição indemonstrável, pois o

¹⁴ CRP A 310/ B 367.

¹⁵ SCHELLING, 2010b, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*

juízo de gosto, juízo estético por excelência, não necessita de um fundamento-de-prova e, em razão disso, não pode ser um juízo objetivo, ou seja, um juízo de conhecimento. Isso se explica pelo fato de Kant considerar o sentimento de prazer ou desprazer como sendo o fundamento das nossas representações no juízo de gosto. Ou seja, nesse juízo não preciso dar uma significação geral e lógica às minhas representações. Neste juízo não preciso submetê-las aos conceitos do entendimento. As Ideias estéticas são formas de representação peculiarmente significativas. Portanto, as **intuições estéticas**, que são representações intuitivas na forma de Ideias estéticas, são as únicas capazes de expor uma Ideia.

Mas Kant reconhece o limite naquelas Ideias estéticas: são apenas análogas das Ideias racionais. Expõem um conceito da razão de *modo indireto*, pois tal conceito não pode ser de fato apreendido adequadamente por intuições. Pois a Ideia, de todo, não possui um correspondente no mundo da experiência. Aquelas Ideias estéticas não passam de aproximações do incondicionado e do suprassensível. Em outras palavras, são tentativas indiretas de sensibilizar os conceitos da razão.

Em vista destas obstruções e limitações ontológicas, impostas mesmo na esfera da arte, Schelling busca uma forma de exposição absoluta, ao mesmo tempo em que a distingue das formas inautênticas de exposição. Desse modo, ao estabelecer as três formas de exposição artística, a **alegoria**, o **esquema** e o **símbolo**, Schelling elege a **forma simbólica** como a única capaz de uma **exposição do absoluto**, ou seja, a única forma de exposição da identidade ou indiferença absoluta. Isso é possível porque esse modo de exposição é autossuficiente, ou seja, não significa algo outro, mas deriva seu significado de si mesmo. Em outras palavras, as representações simbólicas são uma “realidade em si” mesma¹⁷. É nessa medida que as representações simbólicas correspondem ao absoluto: na proporção em que não dependem de outros significados para existirem ou não são condicionadas por outros significados.

Então, nos impomos a seguinte indagação: já que a filosofia visa uma **objetividade** por meio da arte, por que e em que aspecto o conceito de exposição é tão importante e caro à filosofia?

Se Schelling parte das leis da livre reflexão do juízo estético kantiano e da imaginação criadora como expositora das Ideias estéticas, é com vistas a derrubar o

¹⁷ KLOTZ, 2009, p. 113.

último obstáculo que ainda se encontra no caminho da arte. Pois a saída que se apresenta para a *Darstellung* é assumir que a própria *Darstellung* é a saída. Ou seja, a solução que Schelling propõe é assumir que o caráter próprio da arte e seu máximo de expressão é a *Darstellung*. O modo que Schelling encontra de superar a insuficiência da arte é assumir a totalidade da arte em seu próprio terreno, isto é, a partir da própria *Darstellung*. Por trás da indemonstrabilidade dos produtos da arte e do aspecto diretamente inexponível ou indiretamente exponível de suas exposições, resta assumir a arte em sua absolutez e a partir da sua vantagem sobre o caráter discursivo da filosofia: sua possibilidade de tornar visível algo que comumente não é passível de ser intuído intelectualmente, as Ideias da filosofia.

Portanto, são essas formas simbólicas elaboradas por Schelling nas preleções da *Filosofia da arte*, na forma da mitologia (em especial, a grega), que tornam possível uma plena exposição das Ideias na arte. Mas essa plena exposição ou objetivação é apenas possível porque elas contêm o significado em si mesmas e são independentes de outras significações, não dependendo dos esquemas de pensamento ou das alusões da alegoria.

O terreno expositivo da arte se revela como o único em que a filosofia pode visar uma objetividade. Em suma, a filosofia da arte, como construção do absoluto na figura da arte, pode nos prover com uma visão do absoluto, ou seja, é apenas através da exposição da arte (da produção e da intuição estética) que podemos objetivar aquela visão, a intuição intelectual.

Porém, é importante frisar que aquela objetividade que a filosofia visa e consegue por meio da arte deve ser posta entre parênteses. Essa “objetividade” nunca é efetiva, pois está sempre no plano da indemonstrabilidade. E, no entanto, dentro do contexto criado por Schelling nas preleções, o aspecto indemonstrável da exposição simbólica não é uma insuficiência, mas o inverso: é sua autossuficiência. Se por um lado a arte é insuficiente para a ciência, por outro ela é autossuficiente para si mesma. Ou seja, a insuficiência discursiva da arte é transformada na sua autossuficiência figurativa. Sua mais alta potencialidade repousa justamente no fato de ela ser uma realidade em si e, assim, dar as costas para o significado externo. Em outras palavras, *a arte não precisa se comprovar e nisso reside sua capacidade de expor uma visão do absoluto, ou seja, uma objetivação da intuição intelectual*. É, portanto, apenas na arte que tal objetivação da intuição intelectual pode ser realizada.

Por outro lado, como veremos na sexta seção do *Sistema do idealismo transcendental* de Schelling, a intuição intelectual não pode se objetivar por meio da mera abstração da liberdade. Esta insuficiência demanda outro fator produtivo: este tem o aspecto de uma necessidade. Esta necessidade, involuntária, que aparenta fazer as vezes da natureza, é que caracteriza o **gênio** na arte e proporciona, em sua produtividade, uma conciliação entre o mundo racional e o mundo sensível, tornando possível uma visão do absoluto.

Assim, a fim de alcançarmos nosso objetivo nesse trabalho, desenvolveremos dois capítulos. O primeiro, intitulado *A arte*, voltado especialmente para o *aspecto expositivo* da arte, deverá abordar os principais pontos da Filosofia da Arte, analisando as formas de exposição como desdobramentos do absoluto que culminarão no objetivo principal do capítulo, que é a investigação da forma de exposição absoluta: a simbólica. Neste primeiro capítulo, nos concentraremos em torno das preleções de Schelling, denominadas de *Filosofia da arte*, que foram ministradas entre os anos de 1802-1805. O segundo capítulo, intitulado *A objetivação na arte*, voltado especialmente para o *aspecto intuitivo* da arte, tem por objetivo principal investigar a possibilidade de objetivação da intuição intelectual dentro de dois contextos: (1) a concepção de intuição intelectual esteticamente produtiva, capaz de exibir positivamente o Absoluto em imagens e ultrapassar a negatividade reflexiva e contemplativa da intuição intelectual filosófica, em contraposição às limitações objetivas das esferas teórica e prática da filosofia e seus postulados e (2) o contexto da visibilização das Ideias através da produção do gênio artístico e sua relação com os graus de objetivação da natureza, através dos quais se torna possível uma objetivação da intuição intelectual por meio da intuição estética. Este segundo capítulo se concentra principalmente em torno do *Sistema do idealismo transcendental* de 1800, obra na qual Schelling trata precisamente da objetivação da intuição intelectual através da intuição estética.

2 A ARTE EM SCHELLING

2.1 A ARTE COMO SISTEMA: OS PRESSUPOSTOS DA FILOSOFIA DA ARTE

2. 1. 1 Schelling e as duas introduções kantianas à *Crítica do Juízo*

A possibilidade de a arte expor o Absoluto repousa no caráter orgânico da obra de arte, na concepção schellingiana de arte, não enquanto disciplina específica ou temática, mas enquanto um todo orgânico cujas partes mutuamente se complementam através de uma construção racional. Essa ideia de arte na forma de um organismo está mais explicitamente exposta em sua obra *Filosofia da arte*¹⁸. Na introdução da obra citada, Schelling apresenta os seus pressupostos, privilegiando-a com o poder de transfigurar as imagens do Absoluto e aproximando-a de uma estrutura filosófica e racional capaz de dar conta não de teorias particulares, mas de uma estrutura geral e sistemática, com o intuito de entrar no domínio de uma ciência da arte¹⁹.

A primeira tarefa exigida por Schelling para que a arte ocupe o lugar desse todo sistemático é a realização da seguinte distinção: a diferenciação entre aquilo que comumente denominamos de *teorias da arte* e a *filosofia da arte* propriamente dita²⁰. Na *Introdução*, Schelling afirma a arte como uma totalidade orgânica semelhante à natureza, necessária em todas as suas partes, e tendo a reciprocidade como condicionante do sistema²¹. Schelling busca consolidar uma construção orgânica do mundo da arte através dessa concepção sistemática e por meio da extensão de um *modus operandi* filosófico ao universo das criações artísticas.

Para começarmos a elucidar a construção do conceito de filosofia da arte de Schelling, devemos nos remeter às duas concepções kantianas de sistema, a primeira sendo sua concepção nuclear de sistema e a segunda fazendo parte do seu projeto mais

¹⁸ Essa obra, publicada postumamente, é resultado dos cursos sobre arte proferidos por Schelling nos semestres de inverno de 1802 a 1803 em Jena e de 1804 a 1805 em Würzburg e que marcam o período de consolidação da sua filosofia da identidade.

¹⁹ Já sabemos, de antemão, as dificuldades que esse intuito levanta: Kant condenara qualquer possibilidade de haver uma ciência das belas-artes como queria Baumgarten, impossibilitada através do argumento de que a bela-arte não carece de prova nem de juízo objetivo, já que “não há uma ciência do belo, mas somente crítica, nem bela-ciência, mas somente bela-arte. Pois, no tocante à primeira, nela deveria ser estipulado cientificamente, isto é, por fundamentos-de-prova, se algo deve ser tido por belo ou não” (*KdU* B 176-177).

²⁰ SCHELLING, 2010b, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

amplo, que é unificar as duas primeiras críticas a partir da concepção de sistema formulada na terceira crítica. Assim, em primeiro lugar, Kant expõe sua ideia básica de sistema na *Crítica da razão pura*:

Ora, por sistema, entendo a unidade de conhecimentos diversos sob uma ideia. Esta é o conceito racional da forma de um todo, na medida em que nele se determinam *a priori*, tanto o âmbito do diverso, como o lugar respectivo das partes [...] a unidade do fim a que se reportam todas as partes, ao mesmo tempo que se reportam umas às outras na ideia desse fim, faz com que cada parte não possa faltar no conhecimento das restantes e que não possa ter lugar nenhuma adição acidental [...].²²

Schelling busca edificar sua filosofia da arte dentro dessa ideia do todo. Portanto, a filosofia da arte representa uma unidade simétrica e composta de partes. Mas, para atingir esse caráter construtivo e arquitetônico, Schelling parte do conceito de “organismo do mundo” (*Weltorganismus*), um conceito que, antes das preleções da filosofia da arte, já se encontrava formulado nos seus escritos da *Naturphilosophie*. Este conceito de *Weltorganismus* se encontra, de modo mais desenvolvido e problematizado, nas duas introduções à crítica do juízo de Kant, nas quais ele aborda sua concepção mais orgânica de sistema, a qual se caracteriza como sendo uma conformidade das finalidades da natureza ao nosso juízo, ou seja, é caracterizada pela proporcionalidade da técnica da natureza às Ideias da nossa razão.

Devemos destacar, primeiramente, a diferente abordagem das duas introduções kantianas à crítica do juízo: na primeira introdução, Kant procura estabelecer uma passagem entre os reinos teórico e prático através da conformidade dos nossos juízos com uma finalidade formal da natureza, enquanto na segunda introdução, Kant se atém ao projeto do criticismo e não mais se ocupa com a passagem, mas sim com a garantia da possibilidade da passagem entre os domínios prático e teórico. Assim Kant afirma na *Primeira introdução à crítica do juízo*²³:

Assim descobre-se um sistema dos poderes-da-mente, em sua relação com a natureza e a liberdade, das quais cada uma tem seus próprios princípios *determinantes a priori* e, por isso, constituem as duas partes da filosofia (a

²² CRP A 832/ B 860, A 833/ B 861.

²³ Como explica Rubens Torres Filho, o texto da *Primeira introdução à crítica do juízo* fora deixado de lado por Kant logo na primeira edição da obra (1790), sob a justificativa de que tal manuscrito estava por demais extenso. O texto foi posteriormente reproduzido como um excerto em uma edição das obras de Kant de 1833 organizada por F. Ch. Starke, *Sobre filosofia em geral e sobre a crítica do Juízo em particular* (KANT, I. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1974, p. 259, nota do tradutor).

teórica e a prática) como um sistema doutrinal, e ao mesmo tempo uma **passagem** mediante o Juízo, que por um princípio próprio vincula ambas as partes, a saber, do substrato *sensível* da primeira filosofia ao *inteligível* da segunda, pela crítica de uma faculdade (o Juízo), que serve apenas para a vinculação e, por si só, não pode, decerto, proporcionar nenhum conhecimento ou oferecer à doutrina qualquer contribuição.²⁴

Na *Segunda introdução à crítica do juízo*, a necessidade de fundamentação da faculdade do juízo é justificada por Kant somente enquanto *introdução propedêutica* a um sistema filosófico doutrinal. Neste caso, a ideia de sistema é compreendida a partir de uma nova tarefa da crítica do juízo: não a passagem entre o reino teórico e o reino prático, mas a garantia da possibilidade dessa passagem:

Deve-se, pelo menos provisoriamente, supor que a faculdade do juízo [...] torne igualmente efetiva uma passagem da pura faculdade do conhecimento, ou seja, do domínio dos conceitos da natureza, para o domínio do conceito da liberdade, quando ela [a faculdade do juízo] **torna possível a passagem** do entendimento para a razão, em seu uso lógico.²⁵

Em que pese a cautela de Kant ao limitar a segunda introdução somente à garantia da possibilidade de um vínculo, está evidentemente posta a exigência de sistema que serve de paradigma a Schelling. Trata-se de uma concepção de natureza como finalidade formal para nosso poder de apreensão, ainda que a segunda introdução se restrinja a ser somente uma garantia dessa possibilidade de sistema. Dentro deste paradigma oferecido pelo juízo estético na terceira crítica kantiana, esse todo orgânico é, para Schelling, nada mais nada menos do que o absoluto ou a Ideia exposta pela arte, e que necessita de um modo de apreensão racional e sistêmico que deve rejeitar qualquer acréscimo accidental ou contingente. Em outras palavras, essa apreensão da Ideia ou do todo só é possível mediante a *filosofia*, de acordo com Schelling²⁶. Neste viés, apenas a filosofia, com sua estrutura sistêmica, pode garantir “uma visão científica rigorosa da arte”²⁷.

Este contexto de uma construção racional da arte dentro da estrutura universal do juízo²⁸ exige depurar a arte de todo empirismo e da popularidade artificial que, de acordo com Schelling, eram prevalentes na crítica filosófica da arte anterior a Kant e que

²⁴ Ibid., p. 294, grifo nosso.

²⁵ *KdU* B XXIV-XXV, grifo nosso.

²⁶ SCHELLING, 2010b, p. 23.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., 24.

coincidiram com a elaboração das teorias das belas-artes na modernidade²⁹. Nesse período predominava uma explicação psicológica do belo, oriunda das escolas inglesas e francesas, segundo Schelling³⁰. Trata-se, para Schelling, de afastar essa leitura empírica dos objetos artísticos e atingir um conjunto e uma estrutura sistemática que pudessem elevar a arte à qualidade de *medium* do absoluto, ou seja, para que a arte comunique a Ideia, ela deve ser “uma doutrina da arte científica e filosófica”³¹.

Schelling adota uma postura semelhante a Kant na *Crítica do juízo* ao buscar formular o conceito de uma filosofia da arte como um todo científico em oposição às teorias da arte que veem a arte como aquela esfera humana que expressa meramente o particular enquanto particular e denuncia o uso manualista de “receitas” de arte por parte dos catedráticos kantianos e a interpretação equivocada da *Crítica do juízo* como uma nova disciplina estética³². Esse mal-entendido, Kant mesmo tratou de esclarecer à época, como nos indica Márcio Suzuki³³. Schelling e Kant, portanto, se opõem ao psicologismo e ao individualismo que acompanham o aspecto do agradável e meramente sensorial na fruição da arte pelo fato deste não poder fornecer nenhuma estabilidade aos julgamentos estéticos, ou, em outras palavras, não poder proporcionar uma comunicabilidade universal entre os homens. A fruição é, nesse caso, exclusivista e dependente de agradar ou não esta ou aquela pessoa em particular. Schelling rejeita esse aspecto contingente e empírico das então usuais teorias da arte para abraçar o aspecto necessário de uma exigência de sistema.

2. 1. 2 Schelling e a Filosofia da Arte

Como afirma Arturo Leite Coello em seu texto intitulado *Arte e sistema*, na filosofia da arte não há dois temas ou duas esferas, mas o mesmo³⁴. E diga-se de passagem: esse “mesmo” é o absoluto, concebido por Schelling como indiferença ou totalidade absoluta³⁵. E “assim, na fórmula ‘filosofia da arte’, pois, o que construo não é

²⁹ Ibid., 25.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid., nota 6.

³⁴ COELLO, A. L. *Arte e sistema*. In: *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 20.

³⁵ Cf. SCHELLING, op. cit., p. 65, 69.

a arte, mas o absoluto sob a forma da arte, que é assunto bem diferente”³⁶. Assim, dentro dessa exigência de construção do absoluto na arte, devemos nos remeter à definição de filosofia da arte mais cabal de Schelling:

Por conseguinte, na filosofia da arte construo, antes de mais nada, não a arte *como* arte, como *este* particular, mas *construo o universo na figura da arte*, e filosofia da arte é *ciência do todo na forma ou potência da arte*. Somente com esse passo nos elevamos, no que diz respeito a essa ciência, ao domínio de uma ciência absoluta da arte³⁷.

A arte, assim como a natureza e a história, é uma *potência* da filosofia se nela podemos expor o absoluto³⁸. Não uma arte particular, ou uma natureza particular ou uma história particular, pois desse modo haveria várias teorias da arte, da natureza ou da história, mas uma Ideia universal de natureza, de história e de arte como exposição universal, ou seja, a construção de um todo em suas partes. Nesse sentido é que Schelling se refere a uma *filosofia* da natureza, uma *filosofia* da história e, principalmente, para o presente trabalho, uma *filosofia* da arte³⁹.

É neste contexto sistemático e orgânico que Schelling concebe que só há uma filosofia da natureza, por exemplo, pelo fato de que o absoluto é formado no particular da natureza: o que significa dizer que há, na formulação sistemática da natureza, a Ideia absoluta e eterna de natureza⁴⁰. Do mesmo modo, uma filosofia da arte exige uma construção do absoluto como único modo de apreensão das Ideias. Porque de outro modo, sem o absoluto, os objetos da arte, da história ou da natureza seriam iníquas formas particulares sem essencialidade⁴¹. Para estes objetos se qualificarem como objetos da filosofia, devem ser fundados no próprio “absoluto mediante uma Ideia eterna e necessária”⁴². Apenas dessa maneira podem acolher em si mesmos uma “essência indivisa do Absoluto”⁴³. E para Schelling essa essência indivisa e una é esquematizada e estruturada de modo que a formulação de uma filosofia da arte é apenas possível por meio da *construção do universo na figura da arte*. Com essa exigência metodológica e sistemática como condição para o desenvolvimento do conceito de uma filosofia da arte,

³⁶ COELLO, op. cit., p. 37.

³⁷ SCHELLING, op. cit., p. 30.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

Schelling realiza a radical demarcação entre as **contingências de uma teoria da arte** fundada sobre interpretações empíricas, casuais e cambiantes segundo as variações dos teores psicológicos e dos gostos individuais, e uma **Ideia absoluta de arte** fundada sobre o aspecto necessário de um rigor sistemático capaz de dar uma estabilidade universal ao juízo estético.

Levando em consideração essa exigência racional de exposição do absoluto, Schelling concebe que a filosofia da arte, a filosofia da história e a filosofia da natureza se diferem radicalmente de uma teoria da arte, de uma teoria da natureza e de uma teoria da história: nestas últimas, como nos diz Schelling ainda na *Introdução*, a potência particular é concebida meramente como particular⁴⁴. Pelo contrário, na filosofia da arte, na filosofia da natureza ou na filosofia da história é dado um tratamento universal à potência particular, pois a condição para que a arte se torne uma filosofia da arte, que a história se constitua em uma filosofia da história ou que um estudo da natureza se alce ao posto de filosofia da natureza é que a ciência da arte, da natureza ou da história exponha o absoluto⁴⁵. Em suma, ao definir a filosofia da arte como a *ciência do todo na forma ou potência da arte*, Schelling lhe garante a constituição de uma construção racional e sistemática do universo na forma da arte⁴⁶.

2.2 AS POTÊNCIAS DA ARTE NO SISTEMA DA IDENTIDADE

2. 2. 1 Schelling e o sistema da identidade

Como amplamente exposto ao longo das preleções, a filosofia da arte se ocupa de um modo diferente com a obra de arte. A filosofia da arte fornece um tratamento universal à obra de arte, não restringindo sua abordagem ao aspecto particular e individual da produção das obras artísticas. A filosofia da arte se ocupa primordialmente com a identidade ou unidade absoluta entre os pares de opostos ideal e real, o universal e o particular, o significado ideal e sua realização, o inteligível e o sensível, a idealização e

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

sua efetividade⁴⁷. Assim, a *sistemática* exigida por Schelling para dar corpo e conjunto à arte busca sua fundamentação e construção em um sistema da identidade como modo de concatenar as oposições e polaridades no interior de uma unidade essencial, de modo a se constituir num todo orgânico. Christian Klotz destaca esse “sistema da identidade” como o que ele denomina de quadro sistemático da filosofia da arte⁴⁸. Sob o prisma dessa estrutura unitária da identidade, Klotz destaca a nova dimensão fomentada pela filosofia da arte de Schelling: o fato de o filósofo alemão ter sido o primeiro a concretizar uma sistematização da estética e assim fundar uma orientação monista de pensamento no âmbito da arte⁴⁹. Assim, se consideramos o real e o ideal como a oposição que a filosofia urge superar⁵⁰, esse monismo aponta para uma identidade fundada na coincidência de um ideal com sua realização.

Schelling concebe, portanto, a identidade como a realização mais primordial no devir dos momentos da arte, como a superação do conflito entre real e ideal, cuja indiferença é exposta idealmente através da arte. Nesse momento de ápice em que é atingida uma exposição da identidade ou indiferença absoluta, o surgimento da arte se dá através de uma única atividade do intelecto capaz de reunir polaridades opostas. Nessa atividade há uma coincidência entre “significação ideal e realização da significação”⁵¹. Essa possibilidade de coincidência entre ideal e real é que posiciona a arte acima das esferas teórica e prática. Pois há uma heterogeneidade entre a esfera teórica enquanto campo do entendimento e a esfera prática enquanto campo da razão. A primeira porque, sendo o campo do conhecimento, nela a significação real prevalece sobre a idealização da significação, porque os conceitos do entendimento subsumem objetos na esfera empírica, enquanto na esfera prática, sendo essa o campo da liberdade, da lei moral e do agir, há a prevalência do significado ideal sobre o significado real, tendo em vista que o seu conceito da razão, ou seja, a Ideia, nunca se realiza na esfera da experiência. Pois, muito embora Klotz considere que há prevalência da “efetuação” no campo do agir e prevalência do “conteúdo significativo” no conhecimento⁵², devemos levar em conta os alcances e limites das duas primeiras críticas kantianas: se na filosofia teórica, o escopo dos

⁴⁷ COELLO, 2005, p. 20. Em suma, a arte se ocupa com a exposição do absoluto e do universal (Cf. SCHELLING, op. cit., p. 37, 45, 49, 68, 117).

⁴⁸ KLOTZ, 2009, p. 108.

⁴⁹ Ibid., p. 106.

⁵⁰ SUZUKI, 2010, p. 11.

⁵¹ KLOTZ, op. cit., p. 110.

⁵² Ibid.

conceitos se estende somente aos objetos empíricos, não há lugar, aqui, para um ideal da razão, ou seja, não há espaço para um conteúdo idealmente significativo, há apenas espaço para a efetivação de um conteúdo real. Logo, devemos considerar que o conhecimento teórico é efetivo e não idealização. O prático, como nunca se realiza, a sua significação ideal é seu aspecto mais forte, já que não há uma realização para aquela idealização do *númeno* no âmbito empírico. Assim, dentro da possibilidade de unificação das esferas sensível e inteligível, uma construção do universo na figura ou forma da arte, como é a definição da filosofia da arte, já situa, por si só, o ideal na totalidade da realidade. Assim, Klotz nos diz que

ao introduzir, na Filosofia da Arte, o conceito da arte por meio da tese: ‘a indiferença do ideal e do real, como indiferença, se expõe no mundo ideal por meio da arte’, Schelling já fornece a ‘construção’ própria da arte, isto é, sua localização no todo da realidade⁵³.

Mas a identidade ou indiferença é somente a síntese dos momentos do absoluto, ponto culminante onde real e ideal, significação ideal e realização da significação coincidem. Aqui entra o conceito de *potência* como um recurso usado por Schelling para explicar a diferença no absoluto, ou seja, a diferença na identidade. Schelling trabalha com a ideia de potência como sendo um desdobramento do absoluto, ou seja, no ato original, o absoluto ainda não se distingue, real e ideal ainda são um só. Como Schelling explica em um texto de 1797, intitulado *Exposição da ideia universal*, o absoluto é “identidade pura; é somente absolutez e nada outro”⁵⁴. As potências, portanto, são desdobramentos dentro do próprio absoluto, o modo como ele, enquanto eterno ato-de-conhecimento, vem a se conhecer, e, portanto, o ideal, o real e a síntese são três momentos dentro do próprio absoluto, pois “cada uma das três unidades é o absoluto ato-de-conhecimento inteiro”⁵⁵. Ou seja, o absoluto é “independentemente de subjetividade e objetividade”⁵⁶. Schelling até mesmo considera que “originalmente o absoluto não é nada disso ‘em particular’”⁵⁷. Ao sair do estado originário, o absoluto realiza a auto-

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Trata-se do apêndice da Introdução às *Ideias para uma filosofia da natureza* (SCHELLING, F. W. J. *Ideen an einer Philosophie der Natur*. Landshut: Phillip Krüll, 1803, p. 72). As *Ideias para uma filosofia da natureza* pertencem à fase dos escritos da filosofia da natureza de Schelling, pois sua primeira edição data do ano de 1797. Usamos a sua segunda edição como referência neste trabalho, a qual foi publicada no ano de 1803. O apêndice se encontra publicado e traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho (Idem, 1991, p. 43-53).

⁵⁵ SCHELLING, op. cit., p. 75.

⁵⁶ Ibid., p. 72.

⁵⁷ KLOTZ, 2009, p. 108.

compreensão de si, como afirma Klotz⁵⁸, e desse modo precisa se desdobrar em momentos ou potências dos quais a identidade, enquanto retorno àquela identidade pura, é o terceiro e último estágio, a síntese suprema⁵⁹.

Desse modo, Schelling busca tornar viável um sistema da identidade através da seguinte justificativa: a superação da dicotomia entre mundo interno e mundo externo. Como sabemos, este é um problema com o qual Kant se defrontou e que está em estreita relação com o vácuo entre suas duas primeiras críticas. Kant buscou suprimi-lo através do julgamento estético, o qual pode garantir uma possibilidade de vínculo entre o substrato sensível da diversidade da natureza enquanto real (produto da filosofia teórica) e o substrato inteligível da unidade da liberdade enquanto ideal (produto da filosofia moral)⁶⁰.

Kant concebe uma proporção entre os nossos juízos e as coisas, juízos de conformidade a fins naturais. Uma uniformidade passível de ser captável por nós, ao modo de uma finalidade objetiva da natureza, isto é, uma possibilidade dos objetos da natureza como fins naturais⁶¹. Mas essa possibilidade não é indispensável, como nos mostra a física moderna, a qual trabalha apenas com as causas próximas, e abre mão da causa final, porque o conceito de um fim natural não pode ser fundamentado na experiência. Então, a finalidade é um princípio apenas para o juízo de reflexão, pois o belo natural somente indica que na “natureza encontram-se objetos que parecem ser sido feitos de tal forma, que visariam o acordo com nossas faculdades”⁶². Porém, essa conformidade a fins é somente com relação às condições subjetivas do nosso juízo⁶³.

Não obstante a impossibilidade de fazer dessa conformidade um conhecimento, é possível reconciliar os dois mundos, somente ao modo daquela conformidade meramente subjetiva, e através de uma mera vinculação proporcionada pela crítica kantiana da faculdade do juízo. Pois, em verdade, a imagem da Ideia da natureza como um reino da liberdade e do inteligível é somente “a imagem que, como que,

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Mas Schelling também destaca que “não há um sair do Absoluto para fora de si mesmo ou passagem ao agir” (SCHELLING, 1803, p. 73) e que “o Absoluto não produz, a partir de si mesmo, nada além de si mesmo” (Ibid., p. 75).

⁶⁰ *KdU* B XXIV-XXV.

⁶¹ KANT, 1974, p. 296.

⁶² TERRA, R. *Pode se falar de uma estética kantiana?* In: Kant e a música. Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (org.). São Paulo: Editora Barcarolla, 2010, p. 23.

⁶³ KANT, op. cit., p. 285.

intencionalmente esteve no fundamento da técnica da natureza”⁶⁴, que permanece um *como que* hipotético, muito embora Kant conceba a necessidade de um princípio regulador naquele acordo dos objetos da natureza com nossas faculdades. No entanto, esse acordo não se relaciona com uma constituição real e material dos objetos da natureza. Tal acordo diz apenas respeito a uma finalidade formal relacionada ao nosso juízo reflexionante, já que a natureza não possui uma consciência finalística nem uma intencionalidade e, como Kant conclui, sua técnica repousa apenas “na Ideia daquele que julga”⁶⁵. A solução buscada por Kant não é, portanto, constitutiva nem objetivamente ontológica, mas somente reguladora.

2. 2. 2 Schelling e as potências da arte

O problema da heterogenia entre o aspecto formal e subjetivo (a mente) e o aspecto material e objetivo (o mundo externo), Schelling o enfrentou através das potências ou momentos do absoluto na filosofia da arte. Em um diferente contexto, Schelling também utiliza sistematicamente a sua doutrina das potências na esfera da *Naturphilosophie*, onde tais forças equivalem aos graus de desenvolvimento, sempre sujeitos a oscilantes polos de potencialização (+ real –ideal, – real + ideal) no devir da produção natural como um todo orgânico. Nas *Ideias para uma filosofia da natureza*, de 1803, Schelling concebe as potências (“Potenzen”) como um jogo de unidades e oposições que, num eterno jogo de superação, sempre retornam ao seio da natureza⁶⁶. A atividade produtora da natureza se dá através de um contínuo e progressivo autoprocesso de desenvolvimento por meio deste sistema dialético de potências e oposições⁶⁷. Através do recurso às potências, Schelling pretende explicar como a natureza pode se constituir como um ser no qual cada organismo é um todo⁶⁸ e ao mesmo tempo permitir fissuras nesse orgânico, ou seja, permitir que subsistam oposições e polaridades. Schelling

⁶⁴ Ibid., p. 326.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ SCHELLING, 1803, p. 78.

⁶⁷ SCHELLING, F. W. J. *Sämmtliche Werke*. I Abt., Bd. 3. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1858, p. 19, 61.

⁶⁸ Op. cit., p. 44.

estabelece, assim, uma estrutura de devir dentro daquela totalidade orgânica na qual as operações de separação da unidade são apenas *meios* e não *fins em si mesmos*⁶⁹.

No âmbito da arte, a recorrência às potências ou momentos do absoluto visa dar um arcabouço orgânico ao conceito de filosofia da arte e ao mesmo tempo tenta explicar como estâncias heterogêneas tais como o real e o ideal podem conviver no absoluto. Tratava-se da seguinte questão: como explicar aquele pensamento monista no âmbito da arte e sua compatibilidade com a diferença no absoluto? Schelling recorre, então, às potências, para explicar que o ideal e o real, a significação ideal e a realização do ideal, a mente e o mundo externo, o subjetivo e o objetivo, se realizam de modos diferentes, porém sempre dentro da mesma unidade fundamental e essencial, o que esclarece a aparente incongruência entre um absoluto que é identidade e, ao mesmo tempo, é aquela diferença entre o mundo interno e o externo, a mente e a matéria. Ou como nos diz Klotz:

[...] a natureza e a mente são apenas aparências opostas da mesma identidade. Assim, no sistema da identidade o monismo torna-se um monismo de essência, explicando a diferença entre natureza e mente pela concepção de realizações diferentemente acentuadas da mesma unidade essencial.⁷⁰

As diferenciações acentuadas a que se refere Klotz são as graduações progressivas ou desdobramentos do absoluto na arte, como é o caso, por exemplo, das séries real e ideal abordadas pela filosofia da arte. Na série real, onde o real-objetivo prevalece sobre o ideal-subjetivo, estão as artes plásticas, que incluem a música, a pintura e a escultura⁷¹. Estas últimas, por sua vez, seguem outras diferenciações ou potencializações: dentro da série real, a música é uma unidade real, a pintura é a unidade ideal e a escultura é a indiferença entre ambas. O mesmo ocorre na série ideal, onde prevalece o ideal-subjetivo, que é denominada por Schelling de “artes da palavra”⁷². Dentro desta série, o poema lírico equivale à unidade real, o poema épico corresponde à unidade ideal e o drama é a síntese desses opostos (o lírico e o épico)⁷³. Através dessas diferenciações que vão se acentuando progressivamente ou gradualmente, ocorre a diferenciação como acentuação ou *potencialização* da unidade do ideal e do real cuja predominância se alterna de acordo com o primado do momento de realidade⁷⁴. Assim, em um momento de realidade onde há o primado do ideal, haverá uma prevalência do ideal sobre o real e, inversamente, onde

⁶⁹ Ibid., p. 5.

⁷⁰ KLOTZ, 2009, p. 109-110.

⁷¹ Cf. SCHELLING, 2010b, p.17, 32, 33, 149.

⁷² Ibid., p. 33.

⁷³ Ibid., p. 311.

⁷⁴ KLOTZ, 2009, p. 109.

houver um momento de realidade onde há o primado do real, ocorre uma predominância do real sobre o ideal, sempre para mais (+) ou para menos (-)⁷⁵. Há, portanto, três momentos, que progridem de acordo com aquelas potencializações e acentuações: (1) o momento ideal ou da mente, onde há um predomínio do aspecto subjetivo, (2) o momento real ou da natureza, onde há uma predominância do aspecto objetivo e, por fim, (3) o momento da identidade daqueles dois primeiros momentos, e no qual nenhum deles prevalece, ou seja, no qual Schelling adota a potência da “indiferença”⁷⁶.

Deste modo, as potências ou momentos da arte sistematizadas por Schelling nas preleções da *Filosofia da arte* não são uma diferença da essência, caso em que a noção de absoluto enquanto identidade ou indiferença se desfaria pela incoerência de não poder se explicar como pode haver diferença no absoluto sem que o absoluto deixe de ser absoluto. Não sendo mais uma diferença da essência, aquelas potências são apenas figuras diferentes da mesma essência ou unidade primordial⁷⁷. Neste último caso, isto sim, pode-se explicar como o absoluto pode ser identidade ao mesmo tempo em que coexistem diferenças nele, sem que ele deixe de ser absoluto. Como Schelling justifica na introdução às preleções, a filosofia (e podemos aqui também compreender: a filosofia da arte) pode apenas se apresentar através da inteira manifestação da totalidade de suas potências, pois ela exprime o puro e simplesmente um em formas particulares⁷⁸. Essas formas, as potências, são apenas meios para a realização da totalidade. Assim, não possuindo realidade objetiva em si mesmas, as potências são para Schelling apenas determinações ideais do absoluto, do absoluto enquanto identidade ou indiferença:

Há verdadeiramente e em si apenas uma e única essência, um único absolutamente real, e, como absoluta, essa essência é indivisível, de maneira que não pode passar para essências diferentes mediante divisão ou separação; uma vez que a essência é indivisível, a diferença das coisas só é em geral possível se a essência é posta, como o todo e como o indivisível, sob determinações diferentes. Chamo de potências a tais determinações. Não modificam absolutamente nada na essência, que permanece sempre e necessariamente a mesma; por isso se chamam determinações *ideais*.⁷⁹

⁷⁵ Necessário aqui ressaltar uma diferença entre os termos “potência” e “potencialização”: potência é o ideal ou o real, enquanto que potencialização é a acentuação, para mais (+) ou para menos (-), daquelas duas potências.

⁷⁶ Ibid. Schelling também o denomina de “ponto de identidade absoluto” (2010b, p. 29).

⁷⁷ KLOTZ, op. cit., p. 109. Como destaca Márcio Suzuki, Luigi Pareyson observa que as potências possuem somente caráter ideal por não serem apresentadas por Schelling como “princípios de uma metafísica ôntica e objetiva” (SCHELLING, op. cit., p. 28, nota 11).

⁷⁸ Ibid., p. 29.

⁷⁹ Ibid., p. 28.

2.3 O JUÍZO ESTÉTICO E O ABSOLUTO: A CIÊNCIA DO TODO NA ARTE

2.3.1 Schelling e o juízo estético kantiano

Ao determinar que o belo não pode ser compreendido com base na submissão à aplicação das categorias do entendimento, a *heautonomia* do juízo de gosto kantiano estabeleceu uma nova dignidade para o juízo estético na modernidade em geral. Nessa modalidade de julgamento, o juízo não delega a legalidade à liberdade ou à natureza, mas concede a si mesmo suas próprias leis e, assim, abre caminho para as livres leis da reflexão no universo da arte. Schelling se apropria dessa autossuficiência e desenvolve o juízo estético da filosofia da arte como aquele que tem a pretensão de refletir sobre as aspirações mais altas da filosofia, uma possibilidade geralmente negada às esferas teórica e prática. Como afirma Coello, a arte na *Filosofia da arte* ocupa o lugar da lógica por ter um caráter constitutivo, ou seja, por se constituir em um órgão da filosofia⁸⁰. No juízo estético kantiano esse trânsito não é possível porque esse juízo possui um aspecto meramente subjetivo, já que o conceito de finalidade é exclusivamente regulador⁸¹.

Nesse sentido, Schelling opera uma transformação monista dos conteúdos kantianos, segundo Klotz⁸². De acordo com Klotz, Schelling vê na exposição kantiana dos juízos teleológico e estético uma pressuposição da ideia de um princípio que subjaz a toda a realidade⁸³. Esse princípio que a tudo abrange e em tudo participa é o próprio absoluto, do qual o belo e o organismo são realizações privilegiadas⁸⁴. Em vista disso, Schelling opera a seguinte inovação no âmbito do juízo estético: o princípio subjacente passa a ser a estrutura do absoluto na qual o belo e o organismo estão circunscritos e não mais uma conformidade a fins que caracteriza o aspecto regulador dos juízos estéticos e teleológicos kantianos⁸⁵.

É nesse sentido monista do absoluto que Schelling estabelece uma estética sistemática pioneira, característica da sua filosofia da arte. O belo ganha, de igual modo,

⁸⁰ COELLO, 2005, p. 20.

⁸¹ Como dito anteriormente, o conceito de finalidade formulado na *Crítica do juízo* é meramente conforme a fins (KANT, 1974, p. 285).

⁸² KLOTZ, 2009, p. 106.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

o caráter absoluto de um belo orgânico. A apreciação empírica da arte não pode abranger esse todo do belo orgânico, pois aqui o juízo é parcial e particular. Em outras palavras, do ponto de vista do monismo e do absoluto apenas o todo é belo, em contraposição às “belezas” isoladas⁸⁶. O juízo estético, em razão disso, deve equivaler à Ideia do todo. Como Schelling afirma na introdução da *Filosofia da arte*:

Para aquele que não chega na arte até a inspeção livre, ao mesmo tempo passiva e ativa, arrebatada e refletida, todos os efeitos dela são meros efeitos naturais; nesse caso, ele mesmo se comporta como ser natural, e jamais experimentou e conheceu verdadeiramente a arte como arte. O que o comove são talvez belezas isoladas, mas na verdadeira obra de arte não há beleza isolada, somente o todo é belo. Quem portanto não se eleva à Ideia do *todo*, é totalmente incapaz de julgar uma obra.⁸⁷

Ressalvado o aspecto constitutivo do seu juízo estético como seu grande diferencial em contraste com o fator regulador do juízo estético exposto na *Crítica do juízo*, essa observação de Schelling nos remete às considerações kantianas a respeito da universalidade do juízo sobre o belo, em oposição à individualidade presente na apreciação de uma pseudo-categoria artística, o *agradável*. Como sabemos de antemão, o todo a que se refere Schelling e o qual marca sua orientação monista na filosofia da arte, está em estrita relação com aquela universalidade na apreciação do belo. O belo artístico, segundo Kant, é universal se sua apreciação é desinteressada, pois desse modo o juízo que emito sobre ele não é um juízo individual ou particular, relacionado à contingência das minhas inclinações pessoais, diante da condição de este ou aquele objeto artístico me agradar ou não, ou seja, se me contento ou não por meio das minhas sensações⁸⁸. O que provê a validade universal de um juízo de gosto é o fato de que, no meu juízo a respeito do belo não me interessa pessoalmente pela índole do objeto, e em razão disso posso comunicá-lo a todos os homens. A semelhança com Schelling está em que este último recorre a tal universalidade como modo de atingir uma concordância universal acerca da apreciação das obras de arte e assim superar as visões parciais e unilaterais sobre a arte, pois

cada qual forma então seus próprios pontos de vista particulares sobre a arte e, de acordo com eles, julga por si mesmo aquilo que existe. Alguns, que observam o vazio da forma sem o conteúdo, pregam a volta à materialidade mediante imitação da natureza; outros, que não se arrojam além daquele

⁸⁶ SCHELLING, 2010b, p. 22.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ *KdU* B 9, 10.

resíduo vazio, oco e exterior da forma, pregam o ideal, a imitação daquilo que já foi formado; mas ninguém retorna às verdadeiras fontes primordiais da arte, de onde forma e matéria brotam juntas.⁸⁹

2. 3. 2 Schelling: o juízo estético e a ciência do todo

Se por um lado Schelling possui em comum com Kant essa referência ao todo, ao universal no juízo estético e àquilo que apraz universalmente sem conceito⁹⁰, apesar de seu juízo possuir o absoluto como princípio subjacente e assim diferir do aspecto regulador de uma conformidade a fins em Kant, por outro lado, Schelling pretende estabelecer, como nos indica aquele monismo fundado no sistema da identidade a que se refere Klotz, uma “verdadeira ciência da arte”⁹¹. Essa pretensão, anteriormente condenada por Kant, esbarra em dificuldades praticamente intransponíveis, pois a arte não carece da demonstração de um juízo objetivo e, em vista disso, não pode fornecer nenhum fundamento-de-prova⁹². A arte não pode, portanto, nos prover com juízos de conhecimento. Mas há uma ressalva no caso desta pretensão em Schelling: como o filósofo alemão nos explica na *Introdução*, a aspiração da filosofia da arte à condição de verdadeira ciência da arte tem por objetivo garantir uma instrução e seriedade na apreciação da arte⁹³. Schelling fala de uma ciência da arte em um sentido mais restrito: enquanto a filosofia **lhe empresta a estabilidade e imutabilidade de seus juízos** a fins de superar a inconstante diversidade dos pontos de vista sobre a arte, os quais tornam instáveis os julgamentos verdadeiros acerca da beleza⁹⁴. Diante disso, afirma:

Somente a filosofia pode abrir de novo, para a reflexão, as fontes primordiais da arte, que em grande parte estancaram para a produção. Somente mediante a filosofia podemos ter a esperança de alcançar uma verdadeira ciência da arte, não como se a filosofia pudesse conceder o sentido que só um Deus pode conceder, não como se ela pudesse emprestar juízo àquele a quem a natureza o recusou, mas porque exprime, de uma maneira imutável, em *Ideias*, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado.⁹⁵

⁸⁹ SCHELLING, op. cit., p. 23.

⁹⁰ *KdU* B 17.

⁹¹ SCHELLING, op. cit., p. 24.

⁹² *KdU* B 176-177.

⁹³ SCHELLING, op. cit., p. 24.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

De acordo com o dito acima, justifica-se em Schelling uma necessidade de tornar a filosofia da arte uma verdadeira ciência da arte, com vistas a dar sistematicidade, coesão e estabilidade ao juízo estético, não possuindo fins cognitivos teóricos. Pois aquela orientação monista do pensamento no âmbito da arte só pode ser garantida por uma elevação à Ideia do todo, por “uma instrução séria, extraída de Ideias”⁹⁶. Instrução essa que elimina e afasta da arte a frivolidade. Por assim dizer, a filosofia empresta a reflexão àquele que ajuíza sobre a arte. Como Schelling mesmo afirma, ao anunciar o pioneirismo do projeto estético-filosófico de sua filosofia da arte:

Peço-lhes sobretudo para não confundir essa ciência da arte com nada daquilo que até agora se apresentou sob esse nome, ou sob um outro nome qualquer, tal como estética ou teoria das belas-artes e belas ciências. Ainda não existe, em lugar algum, uma doutrina da arte científica e filosófica; existem, no máximo, fragmentos de uma tal doutrina, e mesmo estes ainda são pouco entendidos, e não podem ser entendidos a não ser na coesão de um todo.⁹⁷

Aqui, se elevar à Ideia do todo significa, para Schelling, julgar de acordo com aquela estrutura judicante emprestada da filosofia: significa, em outras palavras, captar imutavelmente em Ideias a expressão da obra de arte genuína. Por outro lado, nos cabe, como avaliaremos na próxima seção, investigar a possibilidade da arte expressar aquela mesma Ideia ou todo. Dito de outro modo: como a produção artística pode realizar uma exposição da Ideia, ou seja, como ela pode exprimir o imutável?

2.4 A EXPOSIÇÃO DAS IDEIAS NA ARTE: OS PROTÓTIPOS

2.4.1 O caráter expositivo da arte

Como vimos na primeira seção desse trabalho, Schelling não concebe a arte como exposição do particular no particular. Ou seja, o mérito da filosofia da arte não está em expor a obra de arte enquanto tal, pois nesse caso ela seria reduzida a mais uma teoria ou disciplina específica e temática entre outras. Se o seu juízo incidisse sobre obras meramente individuais, a arte recairia em um completo relativismo. Schelling concebe a

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., p. 24-25.

arte como entrada em cena do próprio universo⁹⁸. Assim, a forma particular, que é a figura da arte, se é real, não deve ser uma forma particular. Antes, essa forma particular deve ser somente uma “forma do universo”⁹⁹. Dito de outro modo, se a filosofia, que trata do universal, é construção da arte, e apenas assim Schelling concebe uma filosofia da arte, então no mundo da arte “toda construção é exposição das coisas no absoluto”¹⁰⁰.

Assim, na primeira seção das preleções, Schelling explica a circunscrição dessa exposição à esfera do absoluto, que é tornada possível através da orientação monista da filosofia da arte, com a finalidade de estabelecer a fórmula da sua construção da Ideia universal de arte:

*A verdadeira construção da arte é exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são em si ou como são no absoluto [...] e uma vez que toda construção é exposição das coisas no absoluto, a construção da arte é, em particular, exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são no absoluto, e, por conseguinte, também exposição do próprio universo [...]*¹⁰¹

Por outro lado, podemos notar o aspecto imutável no discurso de Schelling através da referência à exposição daquelas formas como formas “em si”. Nesse caso, o que a arte expõe não são os **antítipos** ou as coisas particulares ou as cópias, ou pelo menos esses não são o objetivo da exposição. Não são os fenômenos a razão pela qual a arte expõe seus produtos. O que a arte expõe de forma imutável são os **protótipos**¹⁰². Portanto, Schelling concebe que a *matéria* universal da arte está nos seus modelos:

[...] a arte é apresentada como exposição real das formas das coisas, tais como são em si – das formas dos protótipos, portanto. – Com isso, também está ao mesmo tempo também traçada para nós a direção da construção subsequente da arte, tanto segundo sua matéria, quanto segundo sua forma. Ou seja, se a arte é exposição das coisas, tal como são em si, a *matéria* universal da arte está nos próprios protótipos, e nosso objetivo mais próximo é, por isso, a construção da matéria universal da arte ou de seus protótipos eternos [...]

⁹⁸ Ibid., p. 49.

⁹⁹ Ibid., p. 52

¹⁰⁰ Ibid., p. 49.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Os protótipos abordados por Schelling nas preleções equivalem àquelas imagens-modelo a que Kant alude no §16 da *Analítica do belo* na *Crítica do juízo*, no sentido de que uma Ideia, “como Ideia estética, pode, em uma imagem-modelo, ser plenamente exposta *in concreto*” (*KdU* B 56-57). Mas a Ideia mesma não pode ser exposta a não ser como um Ideal: “disto se segue, porém, que o supremo modelo, o protótipo do gosto, seja uma mera Ideia, que cada um tem de produzir em si mesmo, e segundo a qual tem de julgar tudo o que seja objeto do gosto, que seja exemplo do julgamento pelo gosto, e mesmo o gosto de todos. *Ideia* significa propriamente um conceito da razão, e *Ideal* a representação de um ser singular adequado a essa Ideia” (*KdU* B 54).

¹⁰³ SCHELLING, 2010b, p. 49.

E, no entanto, apesar de Schelling conceber que o objeto máximo da arte é a exposição do próprio universal, ou seja, do protótipo enquanto algo imutável, isso não quer dizer que o antítipo ou fenômeno seja deixado de lado. A própria fórmula da filosofia da arte, que é a de uma *construção do universal na figura da arte* ou uma *exposição das formas das coisas tais como são em si no absoluto*, mostra que essa exposição de uma significação ideal pode tão somente ser realizada em uma forma particular, muito embora não se trate, para Schelling, de um particular enquanto particular, e sim daquela forma do universo, portanto, de um *particular enquanto universal*¹⁰⁴. Em outras palavras, os protótipos da arte “expõem o mundo intelectual no próprio mundo refletido”¹⁰⁵. A arte expõe os protótipos (ou arquétipos) no mundo dos antítipos (ou cópias)¹⁰⁶.

Aqui nesse ponto, torna-se necessário que exploremos o conceito de “exposição”, tendo em vista um maior esclarecimento daquela equação que possibilita uma apresentação do universal no particular. Ao se deter na explicação e na identificação da origem da reflexão pós-kantiana sobre o conceito de *símbolo*, Rubens Torres Filho indica que sua fonte se deve ao § 59 da *Crítica do juízo* e destaca o esclarecimento kantiano da noção de *representação simbólica*¹⁰⁷. Segundo Torres Filho, Kant acusa os chamados “novos lógicos” de cometerem um erro ao opor esse modo de representação simbólica à representação intuitiva. Pois simbolismo e esquematismo se constituem em operações da faculdade de julgar que apresentam ou “expõem um conceito na intuição”¹⁰⁸. Sendo ambos os modos de representação intuitivos, eles se submetem à *hipótese*, considerada sinônimo de *Darstellung* ou *exhibitio*, termos relacionados ao conceito de “exposição”¹⁰⁹. De acordo com Torres Filho, Kant relaciona especificamente o termo *hipótese* ao termo *subjectio sub adspectum*, que equivale àquilo que está submetido ao olhar, à inspeção, ou

¹⁰⁴ Ibid., p. 52.

¹⁰⁵ Ibid., p. 31.

¹⁰⁶ Em nota de rodapé (Ibid., nota 12), Márcio Suzuki justifica a tradução do termo alemão *Gegenbild* por antítipo, ao se pautar pelo uso de Schelling do termo *Antitypie* nos seus *Aforismos* (SCHELLING, F. W. J. *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e aforismos sobre filosofia da natureza*. Trad. Márcia C. Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010a, p. 122). Com vistas à palavra “imagem”, faz-se também necessário esclarecer estes três termos alemães, *Bild*, *Urbild* e *Gegenbild*: o primeiro equivale à *imagem*, o segundo termo, traduzido por Márcio Suzuki como *protótipo*, nos remete a uma *imagem originária*, como indica o radical *Ur*, o qual se relaciona com algo primordial. Já o termo *Gegenbild*, que Suzuki comumente traduz por *antítipo*, literalmente significa: *contra-imagem*.

¹⁰⁷ TORRES FILHO, 1987, p. 128.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Torres Filho explicita o uso que Kant faz da palavra *hipótese*, a qual significa “esboço” ou “subfiguração” em grego, equiparando-a ao termo alemão *Darstellung*, o qual, por seu turno, quer dizer “exposição” ou “encenação”, e ao termo análogo *exhibitio*. Em todos os três casos, há uma associação semântica com a ideia de “exposição” (Ibid.).

seja, àquilo que está exposto à figuração e à forma¹¹⁰. Em todo caso, a exposição se caracteriza como um entrar em cena, um *mise en scène* da construção do universo na figura da arte. Pois expor um conceito na intuição equivale a expor ou exhibir um universal em um particular.

Aqui nos concerne especificamente o aspecto expositivo da arte, que se caracteriza como aquele *subjectio sub adspectum*, aquela sujeição à inspeção do olhar que torna um conceito da razão ou Ideia exponíveis na obra de arte. Pois a sujeição à figuração proporcionada pela *Darstellung* ou *exhibitio* da arte é o modo por excelência de construção do universo na forma da arte. E o que torna possível a conjunção de um universal em um particular é aquela exteriorização de um significado ideal, ao mesmo tempo em que ele é somente viável em algo real. É justamente pelo aspecto da sujeição à figura e à forma, por estar submetido ao exame e à inspeção do olhar, que um protótipo eterno pode ser visualizado¹¹¹. Mas sua condição, como afirma Schelling, é a mesma condição de possibilidade da filosofia da arte: o terreno onde o protótipo ou imutável é exposto é o mesmo terreno do antítipo ou fenômeno, porque ocupam a mesma materialidade e espacialidade territorial. Ou seja, a máxima expressão da arte está nas formas particulares que, como formas particulares, são formas universais.

2. 4. 2 As Ideias: os protótipos da arte

Mas quais são as formas particulares que, enquanto tais, são universais? Essas formas particulares que, sendo particulares, são ao mesmo tempo universais, são as *Ideias*¹¹². Schelling alude a Platão, enquanto autor da doutrina das Ideias, essa definição de Ideia fundada numa única essência possuidora de um duplo aspecto¹¹³. Como exposto por Platão no diálogo *Parmênides*, a Ideia é uma entidade ontológica integrada por

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Eterno, aqui, não se vincula a uma concepção objetivamente ontológica: diz respeito tão-somente à estabilidade (imutabilidade) que os modelos da arte proporcionam ao nosso ânimo, ao nosso olhar e à estabilidade do nosso juízo. Essa estabilidade é o que Schelling denomina de “tranquilidade infinita” que experimentamos ao contemplarmos uma obra genuína, depois de superadas as contradições (*SW I/3*, p. 620).

¹¹² Idem, 2010b, p. 53.

¹¹³ Ibid.

unidade e multiplicidade¹¹⁴. Mas como uma Ideia pode permanecer imutável e sempre igual a si mesma, estando ao mesmo tempo na multiplicidade? A resposta encontrada por Parmênides no diálogo é que as Ideias se encontram na natureza em forma de paradigmas, modelos fixos, de onde as coisas tiram seus nomes genéricos e seus tipos¹¹⁵. É apenas por conta dessa fixidez que as Ideias mantêm sua identidade. Então, as coisas não são necessariamente as Ideias, mas apenas participam delas. As coisas são assemelhadas às Ideias ao modo de simples cópias. Assim, há uma só Ideia para toda uma classe de seres e estas Ideias possuem, apesar da diversidade dos entes, uma ontologia independente, já que para “cada coisa há um gênero à parte com existência independente”¹¹⁶. Esse aspecto intermediário das Ideias platônicas, que também influenciara, refratado via Plotino, os graus de objetivação da *Naturphilosophie*, explica o porquê de Schelling considerar a possibilidade de haver uma natureza arquetípica¹¹⁷. No diálogo *Bruno ou do princípio divino e natural das coisas*, que reformula as concepções contidas no *Timeu* de Platão e as articula com as concepções de Giordano Bruno, Schelling denomina as Ideias de “arquetipos eternos” e “filhos imediatos e descendentes de Deus”, ao mesmo tempo em que se refere a elas como natureza produtora (portanto, *natura naturans*), da qual nascem todas as coisas¹¹⁸. Assim, podemos distinguir três graus de objetivação em Schelling: (1) “Deus”, (2) as “filhas de Deus” (Ideias ou arquetipos, a natureza naturante como produtora) e, por fim, (3) os “fenômenos” (a natureza naturada, como mero produto). Desse modo, as Ideias estão no mundo ideal e real, por participação. Semelhantemente às três hipóstases de Plotino, as quais se acham na seguinte ordem ontológica, a qual inclui, na verdade, quatro graus ou potências: (1) o Uno, (2) o espírito ou *Nous*, (3) a alma e (4) o mundo físico como resultado da terceira e última hipóstase¹¹⁹.

Dentro desse contexto das escalas ontológicas plotinianas e da dupla índole da Ideia platônica, o singular está contido no universal apenas por meio desse papel intermediário das Ideias, por aquela participação que, muito embora seja mera participação, é uma participação *necessária* pelo fato das coisas dependerem das Ideias

¹¹⁴ PLATÃO. *Diálogos: vol. VIII. Parmênides-Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974, *Parmênides* 129c.

¹¹⁵ *Parmênides* 132cd.

¹¹⁶ *Parmênides* 135ab.

¹¹⁷ SCHELLING, 1803, p. 79, 82.

¹¹⁸ Idem, 1991, p. 76.

¹¹⁹ Como José Carlos Baracat Júnior nos indica na Introdução da terceira *Enéada*, essa foi a ordenação seguida por Porfírio quando da edição de Porfírio dos escritos de Plotino: 1ª hipóstase: o deus universal, 2ª hipóstase: o plano inteligível, 3ª hipóstase: a alma universal e, 4ª hipóstase: o corpo ordenado (PLOTINO, *Enéada* III. 8 [30]: sobre a natureza, a contemplação e o uno. Introdução, tradução e comentário José Carlos Baracat Júnior. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 23).

para existirem em seus devidos gêneros ou espécies. Do mesmo modo como Schelling assevera que o particular, enquanto particular, participa do absoluto. Não obstante suas diferenças contextuais em relação à *Doutrina das Ideias*, que têm haver com o fato de Schelling considerar os modelos eternos como a íntima essência da arte, o que Platão rejeita, Schelling vê nas Ideias a mesma constituição ontológica e, em razão disso, considera que cada Ideia é o universo na figura do particular¹²⁰. As Ideias são formas particulares se, ao mesmo tempo, são absolutas em sua particularidade, ou, inversamente, são universos ao mesmo tempo em que são particulares¹²¹. Segundo Schelling, cada Ideia é constituída da seguinte dupla unidade: (1) por um lado, é *em si mesma e absoluta*, através do qual **o absoluto é acolhido na Ideia como particular** e, (2) por outro lado, a **Ideia é acolhida como particular no absoluto**, tomando este como seu *centro de gravitação*¹²². Essa duplicidade, no entanto, não é essencial mas somente relativa, pois sua exposição proporciona uma unidade absoluta, na qual a exposição pode ser compreendida como dois lados de uma mesma unidade: na Ideia, o particular é acolhido no universal assim como o universal é acolhido no particular.

Pois, de acordo com Schelling, “essa dupla unidade de cada Ideia é propriamente o segredo por meio do qual o particular pode ser compreendido no Absoluto e, apesar disso, ser compreendido novamente como particular”¹²³. Ratificando o caráter monista da arte em Schelling: isso equivale a dizer que não obstante as formas particulares serem formas particulares, elas não cessam de ser universais e, inversamente, não obstante as formas particulares serem formas universais, não deixam de ser particulares.

Essa dupla constituição das Ideias abre caminho para o caráter de *formação-em-um* do universal e do particular¹²⁴. Concebidas em si, tais formações-em-um das Ideias são imagens análogas ao mundo dos deuses da mitologia grega. As Ideias são os próprios deuses, expostos realmente¹²⁵. Assim, Schelling concede um privilégio à mitologia pelo fato de, através dela, os deuses poderem ser expostos em forma particular, em absoluta unidade com o real. Em suma:

¹²⁰ SCHELLING, 2010b, p. 53.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ E, sendo os próprios deuses da mitologia, as Ideias são para a filosofia o que os Deuses são para a arte (Ibid., p. 54).

As mesmas formações-em-um do universal e do particular, que, consideradas em si mesmas, são Ideias, isto é, imagens do divino, são, consideradas realmente, Deuses. Pois a essência, o em-si delas = Deus. São Ideias somente se são Deus em forma particular. Cada Ideia é portanto = Deus, mas um deus particular¹²⁶

Assim, se, enquanto formações-em-um do universal e do particular, a essência das Ideias é o mundo mitológico, é esse mundo que Schelling considera como aquele capaz de proporcionar a suprema unidade para a arte: nela, realidade absoluta e idealidade absoluta coincidem imediatamente¹²⁷. Pois os deuses da mitologia são reais pelo fato de serem possíveis, ou seja, ideais¹²⁸, muito embora essa realidade dos deuses mitológicos seja apenas metafórica, abstrata e sem nenhuma concretude ontológica e, em razão disso, tais divindades não têm uma realidade no sentido ontológico do *ens realissimo* de Platão, o qual não depende de nada para existir. O mundo mitológico fornece somente uma unidade absoluta entre real e ideal. Nessa identidade suprema, significação ideal e realização da significação coincidem absolutamente. É assim que Schelling considera a mitologia grega como sendo o protótipo supremo¹²⁹.

Por meio da mitologia, matéria primeira da arte¹³⁰, o real torna-se igual ao protótipo, ou seja, se torna idêntico à Ideia “onde precisamente esse universal e esse particular estão em identidade absoluta”¹³¹. Em outras palavras, por meio dos protótipos supremos da mitologia, podemos vislumbrar, segundo Schelling, uma exposição da síntese do absoluto com a limitação¹³². É o caso dos diferentes estatutos do belo e do sublime: o primeiro, que é a forma suprema na máxima limitação enquanto formação-em-um do finito no infinito, e o segundo, que é a absolutez na suprema ilimitação, enquanto formação-em-um do infinito no finito. Dito de outro modo, Schelling concebe a ilimitação como sendo a condição necessária do sublime¹³³. Enquanto, por outro lado, o belo é absolutez na máxima forma ou limitação¹³⁴. Porém, como Schelling declara, o sublime compreende o belo em sua absolutez e, inversamente. Ou seja, não há uma oposição real e essencial entre ambos, pois: a forma suprema é aquela onde não mais

¹²⁶ Ibid., p. 53, 54.

¹²⁷ Ibid., p. 54.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., p. 55.

¹³⁰ Ibid., p. 68.

¹³¹ Ibid., p. 45.

¹³² Ibid., p. 56.

¹³³ Ibid., p. 128.

¹³⁴ Ibid.

reconhecemos a forma, já que “a absoluta falta de forma é justamente a forma suprema, absoluta”¹³⁵. Em todo caso, é a limitação ou a forma que molda o absoluto. É em relação a essa exposição da absolutez na limitação que a arte pode se alçar ao mesmo estatuto da filosofia, com o diferencial de que a filosofia expõe o absoluto de modo apenas prototípico enquanto a arte expõe, em identidade absoluta, seus protótipos nos antítipos. E Schelling mesmo afirma que a arte *tem* de expor realmente o infinito como condição conciliadora e unificante para que ela seja objeto da filosofia, ou seja, para que ela se converta em objeto da construção racional do todo:

Objeto da construção e, por isso, da filosofia, só é em geral aquilo que é capaz de acolher em si, como particular, o infinito. Para ser objeto da filosofia, a arte tem portanto de expor realmente o infinito ou pelo menos tem de poder expô-lo em si, como o particular. No entanto, não é só isso que *ocorre* com respeito à arte; como exposição do infinito, ela também está na mesma altura que a filosofia: - assim como esta expõe o Absoluto no *protótipo*, aquela o expõe no *antítipo*.¹³⁶

Diante da supremacia concedida por Schelling à mitologia na exposição dos protótipos da arte, cabe investigar a função expositiva da imaginação e distinguir, na sequência desse trabalho, as formas de exposição da arte, tendo em vista discernir sua forma absoluta, na qual o protótipo e o antítipo atingem a absoluta unidade entre significação ideal e realização da significação.

2.5 A FUNÇÃO EXPOSITIVA DA IMAGINAÇÃO KANTIANA NA ARTE

Antes de apresentarmos as três formas de exposição da imaginação elaboradas por Schelling nas preleções da *Filosofia da arte*, faz-se necessário recorrer à função original que Kant confere à imaginação na *Crítica da razão pura* e na *Crítica do juízo*. Uma função imprescindível para uma compreensão da *Darstellung* das formas artísticas em Schelling.

A imaginação, ao modo como é concebida por Kant na *Crítica da razão pura*, relaciona as significações gerais às intuições particulares, ou seja, faz a mediação entre os conceitos e as intuições, traçando esquemas para tornar possível a aplicação das

¹³⁵ Ibid., p. 123.

¹³⁶ Ibid., p. 31.

categorias aos objetos dos sentidos¹³⁷. Caso contrário, não seria possível relacionar as esferas heterogêneas do conhecimento, o entendimento e a sensibilidade. Porém, elas não podem permutar entre si suas funções, já que, de acordo com a sentença kantiana, “o entendimento nada pode intuir e os sentidos nada podem pensar”¹³⁸. Apesar disso, o conhecimento com validade objetiva pode apenas ocorrer com a mútua cooperação destas faculdades, porque são recíprocas. Pois, como afirma Kant na introdução da *Lógica transcendental*:

Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas. Pelo que é tão necessário tornar sensíveis os conceitos (isto é, acrescentar-lhes o objeto na intuição) como tornar compreensíveis as intuições (isto é, submetê-las aos conceitos).¹³⁹

Essa referência dos conceitos às intuições e das intuições aos conceitos, meio pelo qual uma intuição passa a ver de “modo ordenado” e um conceito ganha um conteúdo e, portanto, se eleva a um conceito empírico e se torna possível que tenha validade empírica, é o que torna possível relacionar faculdades tão díspares do ponto de vista das suas funções no conhecimento. Sem a ordenação conceitual, uma intuição permanece ilegível e ininteligível e, por outro lado, sem uma matéria da intuição, as categorias continuam sem substrato. Sem essa mútua associação, não podemos alcançar uma síntese objetiva, ou seja, não podemos dar unidade ao múltiplo dado através da sensibilidade, não podemos atingir uma *conjunção*¹⁴⁰. É graças a essa *conjunção* que, como Kant nos explica, ocorre a passagem dos objetos da experiência (*Gegenstände*), que são aparências em conformidade com os limites do nosso entendimento e das nossas intuições e que podem ser fenômenos na intuição sem serem relacionados às funções e regras do nosso entendimento¹⁴¹, para um objeto *para* o conhecimento (*Objekt*). É nisto que consiste o conhecimento do entendimento: na relação determinada de representações dadas com um objeto (*Objekt*).

Assim, Kant descreve este objeto como “aquilo em cujo conceito está *reunido* o diverso de uma intuição dada”¹⁴². Em vista disso, esta dada intuição ou objeto (*Gegenstand*) se torna um *Objekt* sob as condições de unidade da apercepção. Deste

¹³⁷ CRP A 140/ B 180.

¹³⁸ CRP A 51/ B 75.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ CRP B 129, 130, 131.

¹⁴¹ CRP A 89/ B 122.

¹⁴² CRP B 137.

modo, um objeto específico do conhecimento (*Objekt*), que é cognoscível através dos conceitos do entendimento, requer um objeto da experiência (*Gegenstand*). A imaginação fornece os esquemas para a conexão, muito embora, na primeira crítica, Kant conceba que a imaginação se submeta ao entendimento, e é este que, como ato de espontaneidade da faculdade de representação, proporciona a síntese do diverso. É assim, num gesto de espontaneidade do entendimento, o *eu penso*, o qual deve acompanhar a totalidade das minhas representações, que posso unificá-las, “porque as diversas representações, que nos são dadas em determinada intuição, não seriam todas representações *minhas* se não pertencessem na sua totalidade a uma autoconsciência”¹⁴³. Apesar de a imaginação se submeter ao entendimento na filosofia teórica, operando meramente uma síntese figurativa, sua função fundamental na primeira crítica é mediar e correlacionar conceitos e intuições. Como explica Torres Filho em sua obra *O espírito e a letra*:

É a imaginação pura que opera esse relacionamento, nos dois sentidos: traz o empírico às categorias, de modo a preencher os conceitos, e leva o poder sintetizador do entendimento ao diverso da sensibilidade, de modo a converter a intuição em visão¹⁴⁴

E mais:

No mote de Kant, a distinção entre o conceito e a intuição toma a forma de uma falta recíproca. O que falta à intuição é a espontaneidade; sozinha, ela é cega. O que falta ao conceito é a receptividade; abandonado a si mesmo, ele é vazio. Essa distinção implica então uma cooperação desses dois lados para constituir uma visão repleta: um *conhecimento*. Mas isso está longe do querer dizer que o lado cego seja por si só dotado de plenitude ou que o lado vazio seja capaz de ver. Não há uma *visão vazia* – nem se pode falar de uma *plenitude cega* – mesmo no nível dos sentidos, algo de puramente empírico seria um puro nada [...].¹⁴⁵

Assim, apesar de Kant destacar que o conceito e a intuição, o significado geral e a apreensão particular, não trocam de modo algum as suas propriedades, ambos se associam na síntese meramente figurativa da imaginação e é por meio dessa cooperação que se associam o significado e a apreensão particular. O que realiza essa cooperação entre os conteúdos da experiência e as formas categoriais do entendimento é a figuração

¹⁴³ CRP B 132.

¹⁴⁴ TORRES FILHO, R. R. *O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975, p. 103.

¹⁴⁵ *Ibid.*.

da imaginação. E o que garante esse papel mediador é o aspecto híbrido da imaginação¹⁴⁶. Ao exercer o papel de representação mediadora, a imaginação é pura por não conter nada de empírico, ao mesmo tempo em que é simultaneamente intelectual e sensível¹⁴⁷.

Mas esse papel da imaginação ganha novos contornos na *Crítica do juízo*, mais precisamente no § 49, o qual trata das faculdades que constituem o gênio. No contexto estético, a imaginação realiza a mesma função mediadora entre a sensibilidade e o entendimento, ou seja, enquanto se constitui em um princípio vivificador das faculdades da mente¹⁴⁸. Ao tornar possível uma sensibilização das Ideias por meio do intercâmbio que ela realiza através do livre jogo entre o entendimento e a sensibilidade, a imaginação é o que Kant define como a “faculdade de exposição das ideias estéticas”:

Ora, eu afirmo que esse princípio não é outro do que a faculdade de exposição das *Ideias estéticas*; e por Ideia estética entendo aquela representação da imaginação, que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível.¹⁴⁹

Mas antes de prosseguirmos na investigação dessa função expositiva da imaginação, é necessário que façamos duas abordagens de fundamental importância para esclarecer o papel da imaginação na esfera estética de modo mais sucinto: (1) o aspecto esquemático e submisso da imaginação na primeira crítica e (2) a problemática a respeito da exposição da Ideia.

2. 5. 1 O aspecto esquemático e submisso da imaginação na primeira crítica

Devemos ressaltar, em relação ao aspecto submisso da imaginação da *Crítica da razão pura*, o fato da imaginação na primeira crítica ser tão produtiva quanto a imaginação da terceira crítica, pois, Kant distingue, na *dedução transcendental dos conceitos puros do entendimento*, entre a síntese do entendimento (*synthesis intellectualis*) e a síntese figurada (*synthesis speciosa*) e afirma que na síntese figurada a

¹⁴⁶ Ibid., p. 82.

¹⁴⁷ Ibid., p. 87.

¹⁴⁸ *KdU* B 192.

¹⁴⁹ Ibid.

imaginação é produtiva pelo fato de se configurar num exercício de espontaneidade, ou seja, “num efeito do entendimento sobre a sensibilidade”¹⁵⁰. Segundo Kant, a síntese puramente intelectual ou *synthesis intellectualis* é realizada apenas pelo entendimento e sem a ajuda da imaginação, referindo-se apenas à unidade da apercepção, enquanto a síntese figurada, ou síntese do diverso da intuição sensível, necessita do auxílio da imaginação, a qual age em conformidade com as categorias e, portanto, é espontânea, ao passo que a imaginação é reprodutiva na síntese figurada quando esta está meramente sujeita às leis empíricas, e, em razão disso, pertence à psicologia e não à filosofia transcendental¹⁵¹.

A imaginação da primeira crítica, mesmo sendo produtiva, difere do uso da imaginação na terceira crítica pelo fato desta última não proceder esquematicamente. Como Jane Kneller explica em *Kant e o poder da imaginação*, o objeto da imaginação na terceira crítica não é um objeto da experiência e, portanto, não é resultado da aplicação das categorias do entendimento, tratando-se de um simples representar¹⁵². Apesar dessa autonomia da imaginação na terceira crítica, Kant afirma que, no livre jogo das faculdades, a imaginação deve ser proporcional ao entendimento, pois do contrário as produções da imaginação não passariam de insensatez¹⁵³. Como Kant sustenta, as belas-artes exigem, como um todo, “imaginação, entendimento, espírito e gosto”¹⁵⁴. Se por um lado, o gosto, assim como o juízo, em relação ao gênio, “corta-lhe muito as asas”, por outro lado, lhe oferece disciplina e direção¹⁵⁵. Assim, muito embora ambas as imaginações sejam produtivas, a imaginação na *Crítica do juízo* não é submissa e possui um *status* independente do entendimento, apesar de ser proporcional à legalidade do entendimento¹⁵⁶.

2. 5. 2 A problemática a respeito da exposição da Ideia

¹⁵⁰ CRP B 152.

¹⁵¹ CRP B 151, 152.

¹⁵² KNELLER, J. *Kant e o poder da imaginação*. São Paulo: Madras, 2010, p. 118, 119.

¹⁵³ *KdU* B 202-203.

¹⁵⁴ *KdU* B 203.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ KNELLER, 2010, p. 119.

Com relação à problemática da exposição das Ideias, devemos dividi-la em duas questões, seguindo a distinção kantiana operada no primeiro livro da *Dialética transcendental*, intitulado “Dos conceitos da razão pura”: (a) as **Ideias** ou conceitos da razão e (b) os **conceitos** propriamente falando, ou seja, os conceitos do entendimento. O grande problema teórico relacionado aos primeiros é que a possibilidade de conhecermos uma realidade objetiva das Ideias se constitui improvável e se caracteriza como a infundável contenda entre os filósofos ocidentais, percorrendo os diversos sistemas metafísicos sem uma crítica efetiva e contundente desde a Antiguidade Clássica até a intervenção kantiana na Modernidade. De todo modo, de acordo com a interdição kantiana, não é possível expormos uma Ideia. O que não é o caso com um conceito do entendimento. Como Kant mesmo afirma:

Os conceitos do entendimento são também pensados *a priori*, anteriormente à experiência e com vista a ela; mas nada contém que a unidade da reflexão sobre os fenômenos, na medida em que estes devem necessariamente pertencer a uma consciência empírica possível. Só por seu intermédio são possíveis o conhecimento e a determinação de um objeto [...] visto constituírem a forma intelectual de toda a experiência, a sua realidade objetiva tem, por único fundamento, que a sua aplicação possa sempre ser **mostrada na experiência**.¹⁵⁷

Ou seja, os conceitos do entendimento podem ser expostos, demonstrados na experiência, porque podemos encontrar empiricamente objetos ou fenômenos que lhes correspondam e aos quais eles possam ser aplicados, mas o mesmo não ocorre com os conceitos da razão, os quais não devem se confinar nos limites da experiência¹⁵⁸:

Os conceitos da razão servem para *conceber*, assim como os do entendimento para *entender* (as percepções). Se os primeiros contém o incondicionado, referem-se a algo em que toda a experiência se integra, mas que, em si mesmo, **não é nunca objeto da experiência**.¹⁵⁹

Como Kant conclui, “assim como demos o nome de categorias aos conceitos puros do entendimento, aplicaremos um novo nome aos conceitos da razão pura e designá-los por ideias transcendentais”¹⁶⁰. Assim, Kant explica que a Ideia, ao contrário das categorias, é um conceito da razão para o qual não há uma imagem ou intuição adequada

¹⁵⁷ CRP A 310/ B 367, grifo nosso.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ CRP A 311/ B 367, grifo nosso.

¹⁶⁰ CRP A 311/ B 368.

na experiência. Portanto, podemos corresponder conceitos e intuições quando falamos apenas das categorias ou conceitos do entendimento. Dito de outro modo, um conceito pode ser exposto em uma intuição porque há fenômeno adequado a ele e, em vista disso, ele pode ser demonstrado. Dito, também, por outro lado: o conceito pode dar significação ao real, ou seja, às intuições dadas na experiência.

Dentro do contexto dessa esfera teórico-cognitiva, a imaginação opera de modo a fornecer esquemas para o entendimento, através dos quais opera aquela síntese figurativa, que se encontra em um patamar inferior à unidade da apercepção, por ser a imaginação submetida à legalidade do entendimento no âmbito teórico. Mas isto ocorre no campo cognitivo porque este é o âmbito para o qual é exigido um fundamento-de-prova para que o juízo seja objetivo. Os conceitos podem se justificar ou demonstrar porque há, na experiência, fenômenos que lhes são adequados.

Na esfera estética, Kant ultrapassa a noção de imaginação elaborada na sua epistemologia. Aqui, Kant pretende uma exposição das Ideias estéticas, mas de modo indemonstrável, o único modo possível. Drasticamente falando: na terceira crítica, Kant intenciona expor, via imaginação, as Ideias. Mas esta exposição é apenas possível esteticamente, onde o juízo é meramente subjetivo e não carece de um fundamento-de-prova ou demonstração.

A obra de arte deve ser revestida de representações intuitivas (as Ideias estéticas) que, no entanto, possuem significação de modo peculiar. Essa peculiaridade é marcada pelo fato de a imaginação *não mais* possuir a necessidade objetiva de esquematizar os conceitos, pois aqui ela não é submetida aos conceitos e se constitui numa imaginação criadora¹⁶¹. Aqui, esse fator autônomo e criador da imaginação, sob a forma daquelas representações intuitivas, as Ideias estéticas, expõe um conceito da razão que não pode ser apreendido de modo adequado por intuições, já que, como afirmamos anteriormente, a Ideia não possui um correspondente no mundo da experiência. Como afirma Klotz, ao se referir ao espírito da obra de arte no domínio da terceira crítica:

Este consiste, segundo Kant, no fato de que a obra envolve, como ‘matéria’, representações intuitivas que são significativas de uma maneira muito particular. Elas são produtos da imaginação que aqui nem esquematiza conceitos, nem reproduz representações anteriormente vividas. Em vez disso,

¹⁶¹ Essa imaginação, que não se reduz à aplicação das categorias do entendimento, como na primeira crítica, dá mais do que poderíamos coligir em um conceito e, por isso, o amplia ilimitadamente (*KdU* B 194).

a intuição representa um conceito da razão que não pode adequadamente ser captado por intuições.¹⁶²

Portanto, ao contrário do âmbito teórico-cognitivo, onde podemos conceber uma exposição direta dos conceitos do entendimento, no campo artístico é inconcebível uma exposição direta dos conceitos da razão (as Ideias), pois, como explicado anteriormente, de fato não há intuições relacionadas a esses conceitos na experiência. O caminho possível vislumbrado por Kant é uma exposição indireta, ao modo de uma analogia. Ou seja, tais exposições podem ser apenas moralmente simbólicas: diferentemente das esquemáticas, são possíveis de modo indemonstrável¹⁶³ e mediante determinados objetos que, via de regra, despertam em nós um sentimento (*Gefühl*) que pode ser definido como um sentimento do sublime ou do belo, ou seja, um sentimento despertado pela proporcionalidade das formas aos nossos juízos ou despertado pela desproporcionalidade das formas aos nossos juízos, sendo que estes juízos são meramente reflexionantes, porque são de índole apenas subjetiva, pois, enquanto os juízos lógicos são referidos aos objetos, o julgamento estético refere suas representações ao sujeito: nele, há uma mera referência ao sentimento de prazer e desprazer, e nada determina ou designa o objeto, estando em jogo somente a contemplação pela qual o sujeito sente a si mesmo¹⁶⁴.

Ou, como explica Márcio Suzuki, quando se refere, em nota, à espécie de satisfação que, segundo Schiller, devemos ter com a natureza: esse aprazimento com a natureza não é uma satisfação estética, pela observação, e sim moral, não se tratando da beleza das formas, porque o que louvamos na natureza não são seus objetos, mas a *Ideia* que é exposta por intermédio dela, exposição essa que é, no entanto, apenas análoga e indireta, pois, como sabemos, a natureza é limitada por ser um âmbito determinado pela causalidade natural:

[Para as Ideias ou conceitos da razão] não se encontra na experiência nenhum fenômeno ou objeto que lhes corresponda. Por isso, só são passíveis de exposição indiretamente, ou seja, mediante certos objetos, que despertam em nós o sentimento do belo ou do sublime. Nesse caso, tais objetos são uma forma de expressão, são representações simbólicas das Ideias morais. Em outras palavras: as formas ou Ideias estéticas simbolizam as Ideias morais da razão.¹⁶⁵

¹⁶² KLOTZ, 2009, p. 114.

¹⁶³ *KdU* B 258.

¹⁶⁴ KANT, 1974, p. 303.

¹⁶⁵ SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 44, p. 112 (nota 6), grifo nosso.

A questão da exposição direta ou indireta das Ideias também traz à superfície a problemática que envolve a antiguidade e a modernidade, problemática essa levantada por Schiller: a proximidade ou distância destas duas épocas em relação à Ideia da natureza. Schiller considera, embora não de modo absoluto, que o homem moderno está mais para o sentimental (que inspira o termo “nostálgico”), enquanto o homem antigo está mais para o ingênuo (de certo modo, imerso na natureza, um-com-ela). O último é governado pela objetividade, e em razão disso justifica-se o fato dele ser ingênuo, enquanto no primeiro prevalece o aspecto subjetivo da nostalgia e da reflexão, o que faz dele um sentimental. O poeta moderno está mais distante do Ideal dos gregos porque, como Schiller afirma, “o poeta, digo, ou é natureza ou a *buscará*. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental”¹⁶⁶.

Essa oposição, que Schelling refere a Schiller¹⁶⁷, todavia, não é levada em consideração por Schelling, pois assim como o belo e o sublime não são oposições qualitativas e essenciais, assim também o ingênuo e o sentimental não são oposições absolutas, pois “*em sua absolutez, a poesia não é em si nem ingênuo, nem sentimental*”¹⁶⁸. Tais oposições demarcam os diferentes objetos da antiguidade e da modernidade: os primeiros concebem uma Ideia de natureza, enquanto os segundos podem apenas conceber uma natureza ideal, ou seja, uma natureza possível do ponto de vista da nostalgia. De modo geral, isso quer dizer que o poeta sentimental (e reflexivo), enquanto homem moderno, pode obter uma exposição da Ideia apenas de modo análogo e indireto, como condição de seu distanciamento da natureza por meio da cisão entre sujeito e objeto, causada pela reflexão.

Dentro desse contexto problemático, as Ideias estéticas surgem em Kant como a única possibilidade de exposição, que é sempre indireta. Klotz acentua o fato das Ideias estéticas kantianas exerceram enorme influência no conceito de representação simbólica de Schelling¹⁶⁹. Como representações por um lado incompletas, mas por outro altamente “potenciais”, aquelas representações da imaginação kantiana oferecem uma “infinitude de sentido” da qual Schelling soube se aproveitar bem ao fundar um modo de produção artística simultâneo, onde há espaço para o não-intencional e uma totalidade inabarcável interagindo com a consciência, onde matéria e ato agem em conjunto, onde materialização

¹⁶⁶ Ibid., 1991, p. 60.

¹⁶⁷ SCHELLING, 2010b, 129.

¹⁶⁸ Ibid., p. 131.

¹⁶⁹ KLOTZ, 2009, p. 114.

e idealização, realização e significação são sincrônicas. Esse modo está em uníssono com o grande projeto da filosofia da arte, que é a busca por exposição do absoluto enquanto indiferença ou identidade absoluta.

A incompletude e indemonstrabilidade das exposições enquanto representações intuitivas da imaginação, em vista disso, estão na esfera do possível, do ideal, ou seja, de um modelo análogo à Ideia. Esta Ideia, enquanto conceito da razão, não pode repousar concretamente sobre conceitos, mas unicamente sobre a exposição da imaginação, e neste caso ela é meramente um Ideal, que é a representação de um ser singular como adequado à Ideia¹⁷⁰. Enquanto os conceitos só se referem a fenômenos, que são a esfera concreta de sua aplicação, não pode haver, na experiência, nenhum objeto factualmente correspondente à Ideia.

Pois, como Kant explica, a Ideia é um conceito da razão para o qual não há uma imagem, visão ou intuição adequada na experiência e, portanto, não pode ser representado pelos conceitos do entendimento¹⁷¹. Assim, se por via da imaginação, na esfera artística tal Ideia é indiretamente exponível, e esse é o máximo a que a razão humana pode chegar, na esfera da razão teórica, cujo limite do conhecimento são os fenômenos, a Ideia é definitivamente inexponível, seja de modo direto ou indireto. No âmbito prático, Kant busca uma solução que permanece ainda unilateral: muito embora as Ideias sejam “uma perfeição para a qual nada pode ser dado de adequado na experiência”¹⁷², elas “nos servem, contudo, como arquétipos da perfeição prática, de regra indispensável para a conduta moral”¹⁷³. Pois

[...] a razão humana contém não só ideias, mas também ideais que embora não possuam força criadora como os de Platão, têm no entanto força *prática* (como princípios reguladores) e sobre eles se funda a possibilidade de perfeição de certas *ações*.¹⁷⁴

E do mesmo modo como na *Crítica do juízo* a Ideia é o pensamento, enquanto o Ideal é o objeto da Ideia, ou seja, um objeto na forma da representação de um ser singular como adequado à Ideia, sendo esse ser singular a obra de arte¹⁷⁵, assim igualmente no

¹⁷⁰ *KdU* B 54.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² KANT, I. *Kritik der praktischen Vernunft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Achte Auflage. Leipzig: Felix Meiner, 1922 (Philos. Bibliothek Bd. 38), A 163.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ CRP A 569/ B 597.

¹⁷⁵ *KdU* B 54.

campo prático podemos fazer uso de um ideal como modelo para nossa conduta, sem que a ele seja conferido um estatuto ontológico ou uma realidade ôntica e objetiva, porque

assim com a ideia dá a *regra*, assim o ideal, nesse caso, serve de *protótipo* para a determinação completa da cópia e não temos outra medida das nossas ações que não seja o comportamento deste homem divino em nós, com o qual nos comparamos, nos julgamos e assim nos aperfeiçoamos, embora nunca o possamos alcançar. Conquanto não queiramos atribuir *realidade* objetiva (existência) a estes ideais, nem por isso devemos considerá-los quiméricos, porque concedem uma norma imprescindível à razão, que necessita do conceito do que é inteiramente perfeito na sua espécie para por ele avaliar e medir o grau e os defeitos do que é imperfeito. Porém, é inviável querer realizar o ideal num exemplo, ou seja, no fenômeno¹⁷⁶

Desta forma, a dificuldade ontológica de exposição da Ideia persiste na segunda crítica, pois não há uma conciliação entre os mundos inteligível e sensível e a Ideia permanece inexponível no campo ético, já que Kant mantém a filosofia prática dentro dos seus limites cognitivos ao assinalar que ela em nada expande o uso especulativo da razão nem lhe confere um conhecimento positivo para além do domínio da experiência. Não apenas é inexecutável querer realizar o Ideal em um exemplo ou fenômeno da experiência, como também, no âmbito da segunda crítica, tampouco podemos encontrar algo adequado à Ideia no mundo sensível. Assim, a lei moral não possui imagem adequada a ela na experiência. A heterogeneidade entre as esferas inteligível e sensível repousa no fato de que

Fora dos objetos da experiência e, também, com relação às coisas como númenos, negou-se, com todo direito, à razão especulativa qualquer conhecimento positivo [...] por outro lado, muito embora não proporcione nenhuma visão, a lei moral nos fornece, em todo caso, um fato totalmente inexplicável a partir dos dados do mundo sensível e de todo o âmbito do uso teórico da nossa razão – fato esse que anuncia um mundo puro do entendimento e o *determina* até mesmo *positivamente*, e nos permite conhecer alguma coisa dele, isto é, uma lei.¹⁷⁷

Mas a possibilidade de exposição de uma Ideia na *Crítica do juízo* vem a ser tornar possível por aproximação. A solução encontrada por Kant é indireta e apenas analógica, meramente reguladora, por nos proporcionar juízos de conformidade a fins naturais¹⁷⁸. As representações da imaginação podem se chamar de Ideias e ganham a aparência de realidade ontologicamente objetiva na medida em que se esforçam para além das

¹⁷⁶ CRP A 569/ B 597.

¹⁷⁷ KpV A 56.

¹⁷⁸ Idem, 1974, p. 285, 292.

fronteiras da experiência, ou seja, se esforçam na direção do supra-sensível. Deste modo, se aproximam da exposição dos conceitos da razão (as Ideias)¹⁷⁹. Por se tratarem de uma contraparte destas Ideias racionais, para as quais nenhuma intuição é apropriada e nenhum objeto adequado pode ser encontrado na experiência, podem, por assim dizer, rivalizar com os modelos da razão no esforço por atingir o incondicionado¹⁸⁰. Mas, como dito acima, isso ocorre apenas de modo incompleto e aproximativo, pois é fato consolidado para Kant que a faculdade das Ideias estéticas é apenas um talento da imaginação¹⁸¹. Pois, para Kant, nenhum conceito é totalmente adequado às representações da imaginação enquanto intuições internas¹⁸².

No entanto, a imaginação da terceira crítica é concebida por Kant como mola propulsora da criação¹⁸³. E é, portanto, adequada ao gênio, o qual, na posição privilegiada de um favorito ou um eleito da natureza, não gera a partir de imitações, mas cria originariamente, se configurando em disposição inata para conceber, pois é “talento (dom natural) que dá à arte a regra”¹⁸⁴. Em razão disso, o “gênio deve ser inteiramente oposto ao *espírito de imitação*”¹⁸⁵. Portanto, a imaginação criadora da terceira crítica possui um estatuto diferente da imaginação da parte teórica da filosofia kantiana: no âmbito cognitivo, a imaginação tem sua função reduzida apenas à operação da síntese figurativa e nessa operação sua função está apenas submetida ao entendimento, já que é o entendimento que submete o múltiplo da intuição à unidade da apercepção.

Aqui nos importa concluir que o maior papel da imaginação kantiana na terceira crítica é precisamente proporcionar, pela vivificação dos poderes de mente, o único modo possível de exposição do absoluto ou incondicionado: uma exposição indireta e aproximativa das Ideias, ou seja, através de leis análogas às leis do entendimento¹⁸⁶. Ao se esforçar por sensibilizar Ideias racionais ou, até mesmo, inversamente, se esforçar por vivificar uma representação dos sentidos por meio da Ideia do suprassensível, a imaginação torna possível a exposição peculiar de um conceito da razão em uma intuição e potencializa o alcance dos significados da arte. Mas sempre por mera verossimilhança,

¹⁷⁹ *KdU* B 193-194.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *KdU* B 194.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *KdU* B 195.

¹⁸⁴ *KdU* B 181.

¹⁸⁵ *KdU* B 183.

¹⁸⁶ *KdU* B 193.

pois se trata de uma Ideia estética (um conceito apenas similar ao conceito da razão, ou seja, um conceito que, embora rivalize com a Ideia racional, jamais lhe alcança) e se trata, também, de uma imaginação criadora cuja originalidade é simplesmente indemonstrável.

2.6 A FORÇA CRIADORA DA *FORMAÇÃO-EM-UM* EM SCHELLING

A força criadora da *formação-em-um*, usada por Schelling como um jogo dialético de potências nas preleções, está intimamente associada às suas concepções de imaginação nos escritos da *Naturphilosophie*. Na sua introdução aos *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e aforismos sobre filosofia da natureza* de Schelling, Márcia Gonçalves esclarece o conceito de *imaginação* e *formação-em-um* em Schelling da seguinte forma:

Curiosamente, na concepção schellingiana, os diferentes graus de formação da matéria, suas diferentes dimensões ou ainda as diferentes potências da natureza são apresentadas não como postuladas por uma imaginação abstrata, mas antes como determinações do que ele denomina ‘imaginação ou formação-em-um do infinito em direção ao finito’. Ou seja, o que está sendo formado na forma de unidades dialeticamente fundadas em relações de forças opostas é a própria matéria. Mas a matéria é também o fundamento de tudo, a base absoluta da natureza, que se manifesta imediatamente aos nossos sentidos como forças¹⁸⁷

Esta descrição de Márcia Gonçalves nos indica que a imaginação em Schelling está relacionada, principalmente, ao caráter dinâmico das relações dialéticas de *força* e não a uma imaginação abstrativa meramente encerrada na negatividade da reflexão do pensamento. Estas relações de forças, na medida em que são relações dialéticas e dinâmicas de forças opostas e antitéticas, tendem a atingir uma unidade ou síntese¹⁸⁸. Estas forças dialéticas se destacam como o lado criador da natureza, o qual Schelling estende à criatividade artística. Em razão disso, a força da *formação-em-um* Schelling se notabiliza por ser a força pela qual, tanto na natureza quanto na arte, ocorre uma individuação, ou seja, ela é o modo pelo qual um arquétipo se objetiva em uma coisa particular. Como Schelling mesmo diz nas preleções:

¹⁸⁷ SCHELLING, 2010a, p. 22-23.

¹⁸⁸ Na sua introdução aos *Aforismos*, Márcia Gonçalves destaca o advento da física dinâmica à época de Schelling, a qual “se empenha(va) em explicar a diferença específica da matéria apenas a partir de relações graduais das forças de atração e repulsão” (SCHELLING apud GONÇALVES, 2010a, p. 23).

Por meio da arte, a criação divina é exposta objetivamente, pois se baseia na mesma formação-em-um da identidade infinita no real, na qual também aquela se baseia. A palavra alemã *Einbildungskraft*, que é de um acerto notável, significa a força da *formação-em-um*, na qual de fato se baseia toda criação. Ela é a força por meio da qual um ideal é ao mesmo tempo também um real, a alma é corpo, ela é a força da individuação, que é a força propriamente criadora.¹⁸⁹

Dentro desse contexto da força formadora e diante da tradução comumente aceita de “imaginação” (*Einbildungskraft*), Torres Filho nos oferece, no texto *O simbólico em Schelling*, uma outra tradução do termo *Bildungskraft* como sendo uma “força plasmadora”¹⁹⁰, ou seja, como força objetivante e materializante. Torres Filho favorece essa segunda tradução pelo fato de o termo “imaginação” geralmente trazer à tona “uma função meramente psicológica”¹⁹¹. Função essa que a coloca em um patamar meramente subjetivo. Portanto, essa força de modelação é criadora no sentido de “corporificar” uma intuição interna no processo de produção¹⁹². Essa força para plasmar real e ideal em uma só formação é o que a tradução de Márcio Suzuki, de um acerto linguístico tão preciso quanto o termo “plasmar” de Torres Filho, verte como “interpenetração” na seguinte passagem das preleções de Schelling, na qual ele relaciona a beleza à formação-em-um:

A beleza não é nem meramente o universal ou ideal (este = verdade), nem meramente o real (este está no agir), portanto é somente a plena interpenetração ou formação-em-um de ambos. A beleza está posta ali onde o particular (o real) é tão proporcional a seu conceito, que esse conceito mesmo entra, como o infinito, no finito e é intuído *no concreto*.¹⁹³

Diante dessa mútua interpenetração entre infinito e finito exposta por Schelling nas preleções, vale destacar que Torres Filho também ressalta o caráter dialético-produtivo do qual depende toda exposição artística, unicamente através do qual se materializa a construção do universal na forma da arte, isto é, a exibição do arquétipo no antítipo, ou, em outras palavras, a exposição das Ideias da filosofia na mitologia. A tradução de Torres Filho da terminologia schellingiana de *Ineinsbildungskraft*¹⁹⁴

¹⁸⁹ SCHELLING, 2010b, p. 48-49.

¹⁹⁰ TORRES FILHO, 1987, p. 151.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² O tópico da objetivação da arte será abordado no segundo e último capítulo da presente dissertação. De momento, apenas esboçamos aqui algumas ideias introdutórias a esse tema específico.

¹⁹³ SCHELLING, 2010b, p. 45. Márcia Gonçalves também faz uso da expressão “livre jogo das forças fundamentais da natureza”, que podemos assemelhar ao livre e mútuo jogo das forças da imaginação nessa interpenetração ou formação-em-um (Idem, 2010a, p. 23).

¹⁹⁴ Este termo é usado por Schelling no Apêndice à Introdução da segunda edição das *Ideias para uma filosofia da natureza* (Idem, 1803, p. 74). Na tradução deste apêndice na coleção *Os pensadores*, Torres

enquanto força (*Kraft*) da formação-em-um (*Ineinsbildung*) reafirma a plasticidade que aquela força plasmadora possui para moldar, co-formar, com-por universal e particular em um produto singular, a obra de arte¹⁹⁵.

O jogo da imagem (*Bild*), a completa relação entre o arquétipo (*Urbild*) e o reflexo (*Gegenbild*), tem sempre como nervo mais profundo a operação *produtiva* de formar-em-um (*in-eins-bilden*), pela qual a identidade trabalha a espessura do Ser. E é nessa operação que se inscreve toda *Darstellung* – toda cena em que atua a originalidade da imaginação (*Einbildungskraft*). Ao ter olhos para essa dimensão, a filosofia se tornará capaz – somente então – de compreender a arte e o mito.¹⁹⁶

É essa força de formação-em-um de Schelling que torna possível expor, ou em outros termos, *por-em-cena* uma Ideia estética. Nesse sentido, se trata de um esforço criativo para realizar uma significação geral, ou seja, trazer uma significação ideal para a concretude do real. Por isso, essa formação-em-um deve ser compreendida exatamente em termos de uma força, semelhante àquela que move a formação da matéria no organismo da natureza. A arte possui essa força formadora tanto quanto a natureza, pois Schelling considera que há uma identidade entre o que ele nomeia as *formações da fantasia* e a *natureza orgânica criadora*, devido ao equilíbrio formativo e dialético no engendramento tanto das figuras da mitologia quanto dos seres naturais:

No tocante à figura de Vulcano, ela nos mostra a grande identidade entre as formas da fantasia e a natureza orgânica criadora. Aqui a fantasia teve de subtrair aos pés coxos de Hefeso aquilo que lhe deu aos braços poderosos, assim como a natureza se vê constringida, pelo maior aprimoramento de um órgão ou impulso num gênero de suas criaturas, a tolhê-lo num outro.¹⁹⁷

Esta formação-em-um se caracteriza, principalmente, como aquela força de individuação que exterioriza um sentido, uma intuição interna. Ou, nas palavras de Torres Filho, ela se notabiliza por oferecer uma *Darstellung* através da qual, enquanto artista, o “eu” se corporifica¹⁹⁸. Como veremos adiante, a formação-em-um ou imaginação deve, em razão disso, corporificar uma significação nas suas formas de exposição possíveis, as quais são formas de “modelação” dos produtos artísticos. Ela deve trazer a Ideia para a

Filho segue o sentido do termo alemão *Bild* (figura, imagem) e também traduz o termo *Einbildung* por “figuração”, enquanto figuração do infinito no finito (Idem, 1991, p. 48, 49).

¹⁹⁵ Plasticidade que também se identifica com o termo *esemplasia*, forjado pelo poeta inglês Coleridge, mencionado por Torres Filho (1987, p. 158).

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ SCHELLING, 2010b, p. 61.

¹⁹⁸ TORRES FILHO, op. cit., p. 150.

condição de uma imagem individual, mas na qual o universal pode ser exposto. Portanto, devemos, dentro deste contexto expositivo, examinar a possibilidade de absolutez dessas formas de exposição da imaginação ou formação-em-um concebidas por Schelling, as quais estão necessariamente incluídas na construção da filosofia da arte como momentos ou desdobramentos do absoluto.

2.7 AS DUAS PRIMEIRAS FORMAS DE EXPOSIÇÃO DA IMAGINAÇÃO: O ESQUEMÁTICO E O ALEGÓRICO

Schelling vislumbra três modos de exposição artística do absoluto nas preleções, dos quais apenas o terceiro é genuíno: (1) o esquemático, (2) o alegórico e (3) o simbólico. Nesta seção, trataremos unicamente das duas primeiras formas de exposição, pelo que a última forma merece uma atenção especial pelas implicações que ela tem no projeto monista de Schelling dentro dos objetivos maiores da filosofia da arte, pois, por meio desta última exposição, é possível uma identidade absoluta entre significação ideal e realização da significação, entre universal e particular.

Como vimos na quinta seção, Kant coloca a imaginação na posição de faculdade mediadora entre ideal e o real, ela apresenta conceitos por intuições, ou seja, a imaginação expõe significações gerais em intuições particulares. Em suma, realiza a mediação de significação e intuição que fornece aqueles três modos diferentes de exposição dos quais apenas a simbólica é propriamente artística, segundo Klotz¹⁹⁹.

Schelling nos apresenta as duas primeiras formas de exposição seguindo a fórmula essencial da filosofia da arte, ou seja, como *construção do universo na figura da arte* na qual as formas particulares, enquanto particulares, são sempre formas absolutas sob a força unificadora da *formação-em-um*. Assim, o **esquematismo** é o modo de exposição pelo qual o universal significa o particular, ou, como Schelling explica, a exposição “na qual o particular é intuído por meio do universal”²⁰⁰. Aqui se trata da *formação-em-um* do finito no infinito. A **alegoria** é a forma de exposição “na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular”²⁰¹. Neste caso, se trata

¹⁹⁹ KLOTZ, 2009, p. 111.

²⁰⁰ SCHELLING, 2010b, p. 69.

²⁰¹ Ibid.

da *formação-em-um* do infinito no finito. Como Schelling enfatiza, essas duas formas de exposição, assim como a última, a simbólica, são apenas possibilitadas pela imaginação, sendo que a simbólica é a forma absoluta por excelência²⁰².

Na forma esquemática de exposição, o dominante é o universal pelo fato de ele significar o particular. Schelling cita, como exemplos, na série ideal das potências artísticas (a da arte das palavras), a poesia épica, e, na série real (a das artes plásticas), a pintura. Por outro lado, na forma alegórica, onde o particular é o dominante por significar o universal, cita como exemplos, na série ideal, a poesia lírica, e na série real das potências, a música.

No esquematismo, no qual Schelling busca uma exposição na qual o universal significa o particular, ocorre a referência do conceito à intuição, ou seja, a significação geral representa um particular. Neste modo de apresentação, o conceito torna-se aplicável à intuição. Por outro lado, na exposição alegórica, na qual o particular significa o universal, toma lugar a referência de uma intuição a um conceito, ou, em outras palavras, o particular representa uma significação geral. Neste último caso, a intuição torna-se aplicável ao conceito. Mas em nenhuma das duas formas de exposição a significação ideal (o conceito) é realização da significação, e vice-versa, mas apenas uma *significa* a outra. Trata-se, aqui, da referência de um todo a um caso e, inversamente, de um caso a um todo. Como sintetiza Klotz, em relação ao esquematismo:

A imaginação pode estabelecer uma relação referencial entre o conceito e a intuição, e isso de duas maneiras diferentes: no esquematismo conceitos recebem referência a casos particulares através de um procedimento para gerar intuições que lhes correspondem.²⁰³

Aqui é importante destacar a fonte da exposição esquemática, que Klotz associa ao fato de Schelling ver no esquematismo da imaginação kantiana o fundamento da aplicação dos conceitos às intuições²⁰⁴. Mas ressalta a outra possibilidade de exposição referencial, a alegoria. Em relação a esta, também afirma:

No entanto, uma relação referencial entre conteúdo conceitual e intuição singular também pode ser estabelecida de outra maneira: na alegoria, o singular

²⁰² Ibid.

²⁰³ KLOTZ, 2009, p. 111.

²⁰⁴ Ibid.

funciona como representante de uma significação geral; aqui não se trata de uma referência do conceito à intuição; ao contrário, a intuição singular significa o conceito.²⁰⁵

Portanto, como observa Klotz, o que ambas as formas de exposição têm em comum é a relação referencial mútua entre conceito e intuição²⁰⁶. As duas formas de apresentação do absoluto, nos dois casos, estão apenas em uma unidade relativa, meramente referencial. Não são *em-si*, mas apenas uma *para-a-outra*.

Tais são os exemplos cabais ao longo da história da arte citados por Schelling: do lado da alegoria, Schelling menciona a condição de finito do cristo, portanto, como representação ou alegoria do infinito, caso em que cristo *significa*, mas não *é* o infinito ou o próprio deus²⁰⁷. Ou do lado do esquematismo, Schelling cita a mitologia persa como sendo uma mitologia idealista, com aquele caráter do universal prevalecendo sobre o particular na *formação-em-um* do finito no infinito²⁰⁸.

Vale ressaltar que em ambas as exposições, a esquemática e a alegórica, o que vemos são apenas potências ou desdobramentos do absoluto, cujas oposições sempre retornam em potências diferentes. Mas são esses desdobramentos que conduzem a uma formação-em-um absoluta. Como analogias de uma possível exposição das Ideias estéticas, Kant cita exemplos verossímeis que caracterizam uma exposição indireta da Ideia estética por dois caminhos possíveis: (1) a sensibilização das Ideias racionais ou conceitos da razão ou (2) a racionalização de intuições, como nos mostra o livre jogo da imaginação.

Assim Kant afirma no § 49:

O poeta ousa sensibilizar Ideias racionais de seres invisíveis, o reino dos bem aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, e assim por diante; ou mesmo tornar sensível aquilo que por certo encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a fama, e assim por diante, além dos limites da experiência, mediante uma imaginação que rivaliza com o modelo da razão no alcance de um máximo, em uma completude para a qual na natureza não se encontra nenhum exemplo.²⁰⁹

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ SCHELLING, 2010b, p. 91. O cristianismo não possui símbolos acabados e perfeitos, mas apenas ações simbólicas (Ibid., p. 93).

²⁰⁸ Ibid., p. 85.

²⁰⁹ *KdU* B 194.

E acena a possibilidade, mais problemática, de partir de uma Ideia do supra-sensível para vivificar uma intuição sensível:

Por outro lado, até mesmo um conceito intelectual pode, inversamente, servir de atributo a uma representação dos sentidos e, assim, vivificar esta última pela Ideia do supra-sensível; mas somente na medida em que o estético, que é subjetivamente aderente à consciência deste último, é usado para isso.²¹⁰

Tais exposições, ou seja, tais possibilidades de sensibilização das Ideias racionais ou de racionalização de intuições são, todavia, meramente acessórias, pois a barreira da perfeita exposição de um conceito da razão em uma intuição nunca é superada, ou seja, nunca pode haver uma exposição totalmente adequada de um conceito da razão em uma intuição singular, ocorrendo somente uma analogia ou relação meramente referencial. Como Kant observa:

Denomina-se aquelas formas, que não constituem a exposição de um conceito dado em si mesmo, mas apenas, como **representações acessórias** da imaginação, exprimem as consequências ligadas a ele e seu parentesco com outros, *atributos* estéticos de um objeto, cujo conceito, como Ideia racional, não pode ser exposto adequadamente.²¹¹

E Kant continua, explicando a rivalização que uma Ideia estética realiza perante uma Ideia racional, ou seja, seu aspecto análogo e aproximativo:

Não representam, como os atributos lógicos, aquilo que está contido em nossos conceitos da sublimidade e majestade da criação, mas algo outro, que dá ensejo à imaginação de estender-se sobre uma multidão de representações aparentadas, que dão mais a pensar do que pode exprimir-se em um conceito determinado por palavras; e dão uma *Ideia estética*, que, para aquela Ideia racional, **faz as vezes de exposição lógica**, mas propriamente para vivificar a mente, ao abrir-lhe a visão de um campo inabarcável de representações aparentadas.²¹²

Vemos que não pode haver uma saída discursiva para uma exposição adequada dos conceitos da razão, pois, não podemos, como Kant acima indica, expressar uma Ideia racional em um conceito do entendimento, pois esse se dirige aos dados da experiência, na qual nunca há um objeto adequado à Ideia. Essa impossibilidade discursiva apontada por Kant é o que impossibilita haver juízos-de-conhecimento, ou seja, juízos objetivos

²¹⁰ *KdU* B 196-197.

²¹¹ *KdU* B 195, grifo nosso.

²¹² *Ibid.*

acerca das belas-artes. A saída é apenas analógica, por parentesco entre as representações da imaginação, que são meramente acessórias e complementares, de qualidades ou propriedades meramente esteticamente atributivas e nunca constitutivas ontologicamente ou cognitivamente lógicas. Nunca há uma exposição direta do absoluto, nesse sentido. Ou seja, nunca ocorre uma exposição objetiva do absoluto. Aquelas representações não concernem nenhum atributo ontológico, mas apenas o que Kant denomina de *atributos estéticos* dos objetos artísticos²¹³.

As exposições da imaginação são apenas, para Kant, representações parciais que nunca alcançam uma adequação absoluta com as Ideias. Meramente acompanham um conceito e, apenas na vivificação dos poderes da mente possuem um significado, ou seja, possuem expressão apenas como espírito e não ao modo discursivo. Isso é o que Kant afirma ao resumir as Ideias estéticas:

Numa palavra, a Ideia estética é uma representação da imaginação que acompanha um conceito dado e que está vinculada a uma tal diversidade de representações parciais em seu uso livre, que para ela não pode ser encontrada nenhuma expressão que designe um conceito determinado, e que, portanto, permite acrescentar em pensamento a um conceito muito de indizível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecer e vincula à linguagem, como mera letra, um espírito.²¹⁴

Assim, percebemos a insuficiência das Ideias estéticas enquanto formas de exposição indireta da imaginação, por serem meramente referenciais. Enquanto intuições internas, nenhum conceito do entendimento é adequado a elas, elas o ultrapassam, mas também ficam aquém dos conceitos da razão, as chamadas Ideias, pois tais exposições ocorrem apenas por aproximação, enquanto se caracterizam como representações acessórias e incompletas, e enquanto se caracterizam por serem espelhos do incondicionado, mas não o próprio incondicionado.

Em relação ao contexto da orientação monista da filosofia da arte, nenhuma daquelas duas formas de exposição, a esquemática e a alegórica, é suficiente para expor aquilo que é o vértice da filosofia da identidade: a indiferença ou identidade absoluta. Nas preleções, Schelling não considera nenhuma delas como sendo exclusivamente a forma absoluta de exposição²¹⁵. Pois, como estabelecido por Schelling, nelas ou o universal

²¹³ *KdU* B 196.

²¹⁴ *KdU* B 197.

²¹⁵ SCHELLING, 2010b, p. 69.

significa o particular ou o particular *significa* o universal, mas o universal nunca é o próprio particular ou o particular é o próprio universal²¹⁶. Nessas duas formas de exibição, nunca uma significação ideal é uma realização da significação, a significação permanece como significação e não ultrapassa esse obstáculo expositivo. Porque muito embora sejam livres do ponto de vista de não dependerem de uma prova-de-fundamento que forneça um juízo objetivo a respeito delas, essa autonomia não é total, e sim parcial, porque por outro lado, são tolhidas pelo aspecto referencial.

2.8 A TERCEIRA FORMA DE EXPOSIÇÃO: O SIMBÓLICO

Dentro do contexto da filosofia da arte enquanto construção do todo no caso, ou seja, da exposição do absoluto na figura da arte, Schelling nos apresenta a terceira forma de exposição da imaginação: a **simbólica**, como *síntese do universal e do particular*, onde nem o universal significa o particular, nem este significa aquele, mas ambos são absolutamente um só²¹⁷. Esse modo de exposição se adequa perfeitamente ao projeto onde está inserida a filosofia da arte de Schelling, a filosofia da identidade, pois Schelling institui a filosofia da identidade como estrutura sistemática na qual a filosofia da arte deve se desenvolver, como plano geral das subdivisões ou potências da arte, com a finalidade de alcançar um ápice, que é a indiferença absoluta entre real e ideal, ou seja: a exposição do próprio absoluto como identidade. Nesse sentido, a forma de exposição simbólica pode fornecer uma plena *realização* do significado *ideal*, ou seja, a obra de arte simbólica incorpora o absoluto como identidade entre um singular e um universal, identidade essa proporcionada pela indiferença entre significação ideal e realidade intuitiva²¹⁸. Nessa forma de expressão, o caráter significativo ou referencial é ultrapassado. Como Klotz nos diz:

Uma vez que, originalmente, nem expressa alguma significação distinta, nem refere-se, como imagem, a um outro objeto singular, a obra de arte é uma ‘realidade em si’. Neste sentido Schelling fala da ‘absolutidade poética’ da arte, e só assim ela pode ser uma ‘contra-imagem’ do absoluto.²¹⁹

²¹⁶ Ibid., p. 71.

²¹⁷ Ibid., p. 69.

²¹⁸ KLOTZ, 2009, p. 113.

²¹⁹ Ibid.

Este aspecto “em si” acena para a autonomia da arte na medida em que ela passa a não mais depender do caráter significativo, ou seja, na medida em que a obra artística passa a possuir um caráter não-referencial²²⁰. A arte perde aquele aspecto do “para-outro” para se firmar como imagem autônoma do absoluto, como aquela *absolutesz poética*²²¹.

Dentro deste panorama, Schelling nos oferece o modo de apresentação simbólica como sendo aquela forma de exposição em que a significação *é* o ser. Ou seja, nela, o universal não se refere ao particular, nem o particular se refere ao universal, mas um *é* o outro ao mesmo tempo, “já que na exposição simbólica as duas coisas estão unificadas”²²². Assim, segundo Schelling, as representações simbólicas diferem do esquematismo e da alegoria, que dependem do caráter alusivo das exposições, pois o simbólico não é nem esquemático nem alegórico, mas a indiferença absoluta entre ambos²²³.

Nesse contexto, igualmente, a mitologia não deve ser concebida nem como esquema, nem como alegoria, mas somente de modo simbólico²²⁴. Schelling ressalta o aspecto constitutivo em detrimento do caráter atributivo e referencial, ao mesmo tempo em que coloca a mitologia no centro da questão da autonomia das representações simbólicas. Assim Schelling expõe a condição para que uma forma de exposição seja absoluta, que é a indiferença ou identidade absoluta entre significação ideal e realização da significação:

Pois a exigência de exposição artística absoluta é: exposição com *completa indiferença*, de tal maneira que o universal *é* totalmente o particular, e o particular *é* ao mesmo tempo todo o universal, um não significa o outro. Essa exigência é satisfeita poeticamente na mitologia. Porque nela cada figura deve ser tomada como aquilo que *é*, pois, por isso mesmo, também é tomada como aquilo que *significa*. Aqui a significação *é* ao mesmo tempo o próprio ser, *é* passada para o objeto, *é* um com ele. Tão logo deixemos que esses seres *signifiquem* algo, eles mesmos já não são *nada*. Neles, porém, a realidade *é* um com a idealidade, isto *é*, também a *Ideia* deles, o seu conceito *é* destruído, se não são pensados como reais.²²⁵

²²⁰ Ibid.

²²¹ Klotz menciona o fato de Schelling ter achado a ideia de autonomia não-referencial da arte nas *Götterlehre* (“Doutrina dos Deuses”) de 1791 de Karl Philipp Moritz (1756-1793). Segundo Klotz, Moritz adota uma concepção de mitologia enquanto “totalidade estética autônoma” (Ibid., p. 113). Portanto, Schelling parte do mito para formular sua concepção de símbolo. Examinaremos, mais adiante neste capítulo, a relação da mitologia com as representações simbólicas e a influência de Moritz nas preleções da *Filosofia da arte* de Schelling.

²²² SCHELLING, 2010b, p. 71.

²²³ Ibid., p. 72.

²²⁴ Ibid., p. 73.

²²⁵ Ibid., p. 73-74.

Neste ponto, Schelling explicita o conceito de “símbolo” como aquilo que deixa transparecer um significado ao mesmo tempo em que é um objeto²²⁶. Por um lado, os seres simbólicos simplesmente perderiam sua autonomia se meramente significassem algo ou se fossem referência de algo. Por outro lado, se meramente fossem objetos, sem significação, se confundiriam com os objetos meramente empíricos. Trata-se de uma simultaneidade entre imagem e significado, ou seja, entre um real e um ideal. É precisamente nesse contexto semântico que Schelling situa o termo alemão *Sinnbild*, do qual, como ele mesmo atesta, é vertida a palavra “símbolo”:

[a respeito da mitologia,] seu supremo encanto se baseia precisamente em que, porque meramente *são*, sem referência alguma – absolutos em si mesmos – , no entanto sempre deixam ao mesmo tempo transparecer a significação. Não nos contentamos, sem dúvida, com o ser meramente sem significação, tal como, por exemplo, é dado pela mera imagem, porém tampouco com a mera significação, mas queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito; é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo por *Sinnbild*.²²⁷

Mas como a dupla face de uma mesma moeda, a “imagem-sentido” ou *Sinnbild* não é algo outro, diverso do esquema e da alegoria, mas contém ambos os momentos, potências ou desdobramentos do absoluto na forma de uma síntese entre os polos opostos. A “imagem-sentido” é um “ponto de chegada”²²⁸. Como Klotz constata, nesse terceiro momento do absoluto que é a identidade dos dois momentos, a unidade entre ideal e real assume a potência da indiferença²²⁹. Ou, até, de acordo com Schelling, esse momento de identidade absoluta é o ponto culminante onde não há nem mesmo “potencialização”, pois todas as diferenças são suprimidas em vista de uma fundição do universal e do particular²³⁰. Como Torres Filho assinala:

²²⁶ Ibid., p. 74.

²²⁷ Ibid., grifo nosso. Como Márcio Suzuki explica, em nota, a palavra alemã versão vernáculo de “símbolo”, *Sinnbild*, é formada pelos substantivos *Sinn*, que significa “sentido” e *Bild*, que significa “imagem” (Ibid., nota 44). Trata-se de uma figura em perfeita identidade com um significado.

²²⁸ Mas, esse ponto de chegada nunca é definitivo, nunca se exaure, e estas oposições sempre retornam em potências diferentes: esse devir ou retorno é corrente, fluente tanto na natureza como na arte (Ibid., p. 79-80).

²²⁹ KLOTZ, 2009, p. 107.

²³⁰ Segundo Schelling, o absoluto é o ponto de identidade absoluta, onde não há nenhuma potência, “precisamente porque compreende *todas* as potências” (SCHELLING, op. cit., p. 29).

O símbolo, encontro das duas metades da medalha, anulação da ‘ausência’ pressuposta pela *Bedeutung*, não é, pois, apenas o oposto da alegoria. Como para Goethe, ou o sucedâneo do esquema, como em Kant: está em nível superior e contém a ambos.²³¹

Assim, o símbolo é a fusão das duas caras-metade do absoluto, pois supre, na “imagem-sentido”, aquilo que falta a ambas as partes, já que a *Bedeutung* (“significação”), por ser meramente referencial, não encerra uma totalidade. No símbolo, em que a imagem ganha um sentido e o sentido ganha uma imagem, repousa, pois, a arte como um todo fechado. Esse todo fechado, um “mundo próprio”, é a própria autonomia da genuína obra artística. E neste caso, nos endereçamos à mitologia como aquela totalidade estética autônoma concebida por Philipp Moritz. Schelling, ao seguir as ideias das *Götterlehre* de Moritz, confere ao simbólico um sentido privilegiado dentro da filosofia da arte²³². Schelling transforma o simbólico no *princípio interno de construção da mitologia*²³³.

Esse mundo fechado, completo e autônomo da mitologia, o mundo dos deuses cujo princípio interno é o símbolo, se perfaz através do caráter que é próprio ao *Sinnbild* (a imagem-sentido, que é tanto uma figura significativa quanto um significado figurado): a interpenetração entre imagem e significado. Como Torres Filho observa:

Aquilo que Hegel designará mais tarde pela expressão ‘universal concreto’ – e é nessa condição que o mito e a obra de arte são simbólicas para Schelling – pressupõe, pois, a complexidade dessa operação da *Darstellung*, em que se interpenetram a pura particularidade da *imagem* – que por sua concretude e completa determinação seria indiscernível do objeto se não fosse a diferença de espaço – e a universalidade abstrata do *sentido*.²³⁴

Essa mútua interpenetração entre significado e imagem não deixa nada fora, não deixa nenhum vácuo referencial e, sendo um em-si, Schelling ecoa Kant ao ressaltar que aquela mútua interpenetração não possui nenhuma finalidade externa²³⁵. Esta

²³¹ TORRES FILHO, 1987, p. 131.

²³² Ibid.

²³³ Ibid. A tomar pela afirmação de Klotz a respeito da mitologia de Moritz ser a fonte das ideias sobre uma forma de exposição autônoma da arte em Schelling (KLOTZ, 2009, p. 113) e pelas diversas referências que Schelling faz ao poeta e esteta alemão ao longo das preleções da *Filosofia da arte* (em especial: SCHELLING, 2010b, p. 74), podemos nos certificar de que Schelling não funda a mitologia a partir das suas noções sobre simbolismo, como a cronologia poderia nos dar a entender: a *Filosofia da mitologia*, obra que marca a última fase da sua filosofia, a filosofia positiva, é muito posterior às preleções de 1802-1805, sua publicação datando de 1857. Assim, pelo contrário, Schelling funda sua concepção de símbolo a partir das ideias sobre mitologia retiradas de Moritz, como nos mostram as evidências acima.

²³⁴ TORRES FILHO, 1987, p. 132.

²³⁵ SCHELLING, op. cit., p. 74.

interpenetração deriva de si mesma suas próprias determinações. Nesse sentido, muito embora não caiba, aqui, pressupor uma identidade entre as perspectivas de Hegel e Schelling, podemos abordar a semelhança de perspectivas entre o “símbolo” de Schelling e o “universal concreto” pensado por Hegel. O “universal concreto” hegeliano que Torres Filho compara ao “símbolo” de Schelling pode ser compreendido como *unidade do conceito consigo mesmo em sua objetividade*²³⁶. Como Hegel se refere em suas lições de *Estética*, aquele universal concreto é uma exposição sensível da Ideia:

no que se refere à natureza do conceito enquanto tal, ele em si mesmo não é de fato a unidade abstrata perante as diferenças da realidade, mas como conceito ele já é a unidade de diferentes determinidades e, assim, totalidade concreta.²³⁷

Assim, “nessa ocupação com o outro de si, o espírito apreende conceitualmente a si mesmo e a seu oposto, pois o conceito é o universal que se mantém em suas particularidades”²³⁸. Através da imaginação, que, como mediadora, propicia aquela mútua interpenetração entre *Sinn* e *Bild*, uma universalidade deixa de ser abstrata ao mesmo tempo em que uma concretude deixa de ser mera matéria bruta para se tornarem, ambas, um significado concreto ou uma concretude significativa. É desse modo que a universalidade é vivificada e sensibilizada, enquanto a imagem é alçada a uma dignidade significativa. Assim, Hegel concebe que

[...] para o interesse artístico bem como para a produção das obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível.²³⁹

O símbolo oferece uma *exhibitio* absoluta, a qual deve ser real-ideal em si mesma²⁴⁰. Como afirma Torres Filho, essa mútua interpenetração acaba abrindo caminho para um modo de exposição que é, ao mesmo tempo, em razão daquele intercruzamento, mitológico, científico e popular ao mesmo tempo, enquanto pode ser narrado enquanto *mythos* e, ao mesmo tempo, compreendido de forma direta²⁴¹. Essa compreensão não

²³⁶ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Consultoria de Victor Knoll e Oliver Tolle. 2 ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 121.

²³⁷ *Ibid.*, p. 123.

²³⁸ *Ibid.*, p. 37.

²³⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁰ TORRES FILHO, 1987, p. 147.

²⁴¹ *Ibid.*

analgica do mito aponta para o que Schelling denomina de “futura *Darstellung* objetiva da ciência”²⁴². O simbólico pode, pela dupla face da sua concretude universal, fundar uma mitologia da razão, como Schelling concebera anteriormente às preleções, no *Mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*²⁴³.

Dentro daquela abrangência universal e particular, as formas de representação simbólicas que servem como princípio de construção interna do mito devem, em razão daquele em-si, daquela mútua interpenetração e internalidade intrínseca, ser um mundo próprio fechado e completo, pois os Deuses são um todo orgânico.²⁴⁴ Dentro do contexto da mitologia como um mundo autêntico e que existe em si mesmo, e por isso é simbólico, Schelling reconhece em Moritz, principalmente, e em Goethe, o mérito pela elevação das criações da mitologia à condição de uma absolutez poética, uma totalidade estética que as coloca no patamar do projeto monista da filosofia da arte, muito embora reconheça o fato de Moritz carecer dos alicerces de uma estrutura sistemática e não ter demonstrado o fundamento daquelas criações²⁴⁵:

Expor a mitologia nessa sua absolutez poética é um grande mérito que, entre os alemães e em geral, cabe em primeiro lugar a Moritz. Ainda que à sua visão falte a última perfeição e acabamento, e só possa mostrar que é assim com essas criações poéticas, não, porém, a necessidade e o fundamento delas, ainda assim o senso poético impera por toda a sua exposição, e nela talvez se possam reconhecer traços de Goethe, que exprimiu essas visões em suas próprias obras, e sem dúvida também as despertou em Moritz.²⁴⁶

²⁴² Um discurso inteligível a toda a humanidade seria possível através dessa “futura *Darstellung* objetiva da ciência” (SCHELLING apud TORRES FILHO, *ibid.*). Neste caso, o simbólico deixaria de ser meramente análogo como Kant havia concebido. Porém, tal pretensão é somente futura e hipotética e Schelling mesmo, através destas palavras, a situa dentro dos limites da cultura humana.

²⁴³ Na nota da tradução, Torres Filho explica que este manuscrito, cuja origem remete ao final do século XVIII e cuja composição inicialmente aludia a Schelling, Hölderlin e Hegel, é de autoria “indecidível”. O manuscrito chegou a ser referido a Hegel por Otto Pöggeler em 1969 (SCHELLING, 1991, p. 39, nota do tradutor). O texto fala de uma superioridade da poesia, colocando-a como *mestra da humanidade*, e defende um “monoteísmo da razão e do coração” e um “politeísmo da imaginação e da arte”, os quais, juntos, numa mútua interpenetração, proporcionariam uma mitologia da razão, mitologia essa que “tem de estar a serviço das Ideias”, antecipando os pressupostos da filosofia da arte e abrindo caminho para uma filosofia da mitologia (*Ibid.*, p. 41).

²⁴⁴ *Idem*, 2010b, p. 62.

²⁴⁵ Como exposto por Márcio Suzuki, a época de Schelling era frutífera de visões estéticas, composta de autores como os irmãos Schlegel, Schiller, Goethe, Moritz, Wincklemann (além de Hölderlin e Novalis, entre outros). Porém, Suzuki expõe uma crise da arte à época, em vista das opiniões discordantes e aleatórias entre aqueles teóricos e críticos. O esforço em torno do estabelecimento de uma filosofia da arte por parte de Schelling visava suprir aquilo que lhes faltava: não mais uma lacuna a ser preenchida, mas fixar a arte como um objeto necessário da filosofia e, por isso, participar do mesmo esforço de superação das contradições e oposições que a filosofia (SUZUKI, 2010, p. 10).

²⁴⁶ SCHELLING, *op. cit.*, p. 74.

Nesse sentido, Schelling concebe, à luz do simbolismo, que a mitologia é *tautegórica*, pois ela não é um *allo* (um outro) *agoreuein* (dizer)²⁴⁷. Diferentemente daquele “dizer-outro” da alegoria, o termo “tautegoria”, que Suzuki traduz por “um dizer o mesmo”²⁴⁸, implica na autonomia de significado que as representações simbólicas da mitologia adquirem. Schelling não nomeia este termo diretamente nas preleções e ele é introduzido apenas posteriormente, nos escritos da *Introdução à filosofia da mitologia*, pertencentes à última fase da sua filosofia, a filosofia positiva, a qual se ocupa com o aspecto histórico do mito. Deste modo, “a mitologia não é alegórica, ela é tautegórica. Para ela, os deuses são seres que existem realmente, que não são outra coisa, não significam outra coisa, mas significam somente o que eles são”²⁴⁹.

A mitologia, na condição de um mundo em-si, não sendo esse dizer-outro, encerra uma identidade entre ser e significado dentro de uma independência em relação à explicação e ao aspecto referencial. Nela os deuses existem realmente. Os deuses da mitologia não são, para Schelling, outra coisa nem significam outra coisa, eles significam aquilo que são e são aquilo que significam, neles realização da significação (o particular) e significação ideal (o geral) são uma coisa só. É assim que Schelling concebe a mitologia como a construção interna da filosofia da arte, a qual é, por isso mesmo, dotada de um caráter orgânico que satisfaz a sua exigência de sistema, como um mundo da fantasia que se constitui numa totalidade auto-referenciada²⁵⁰. De acordo com as exposições de Schelling nas preleções, apenas desse modo a arte pode ser pensada como uma estância capaz de exprimir o idêntico ou absoluto, aquilo que não é explicado ou significado por outro ou por um dizer-outro, mas o que possui realidade em si e é constituído de existência autônoma. A arte grega é o maior exemplo que Schelling nos apresenta a respeito do caráter simbólico da mitologia. Schelling concede à mitologia pagã uma posição privilegiada dentro da exposição sistemática da filosofia da arte. Segundo Schelling, a mitologia grega se constitui na totalidade de um mundo em-si e independente, o qual, junto com seus deuses, proporciona uma **visão própria do mesmo**, equivalendo às Ideias da filosofia, a qual também anseia por essa **intuição do idêntico** ou imagem do mesmo.

²⁴⁷ TORRES FILHO, 1987, p. 134.

²⁴⁸ SUZUKI, 2010, p. 14.

²⁴⁹ SCHELLING, F. W. J. *Einleitung in der Philosophie der Mythologie*. In: *Sämtliche Werke*. II Abt., Bd. 1. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1858, p. 195-196.

²⁵⁰ Idem, 2010b, p. 66.

Como o filósofo alemão observa acerca da autossuficiência simbólica do mundo mitológico grego,

no que toca em particular a totalidade das figuras na mitologia grega, pode-se mostrar que de fato todas as possibilidades contidas no reino das Ideias, tal como é construído pela filosofia, estão plenamente esgotadas na mitologia grega [...] Não que Júpiter ou Minerva *signifiquem* isso ou mesmo que *devam* significá-lo. Com isso se aniquilaria toda a independência poética dessas figuras. Elas não significam isso, elas mesmas o *são*. As Ideias na filosofia e os deuses na arte são um e o mesmo, mas cada qual é, por si, aquilo que é, cada qual é uma visão própria do mesmo, nenhum em virtude do outro ou para significar o outro.²⁵¹

A mitologia grega se eleva a uma *tautegoria* por meio dessa visão ou intuição própria da identidade. E Schelling mesmo faz alusão à potencialidade da arte como aquela esfera que exaure o que a filosofia encerra em si apenas como possibilidade. Ou seja, a arte pode realizar o ideal. Apesar disso, a arte permanece indemonstrável, o que por outro lado garante sua autonomia diante do significado. Pois, como antecipara Moritz, é necessário renunciarmos à concepção de que “Júpiter significa o ar superior” porque “o conceito *Júpiter* significa, no território da fantasia, *em primeiro lugar*, a si mesmo, assim como o conceito de César, na série das coisas efetivas, significa o próprio César”²⁵². O que equivale a dizer que, se for diferente, a arte não pode incorporar o aspecto mais essencial do absoluto: a autossuficiência. Pois o absoluto é aquilo que não é condicionado por nada. Assim, concluímos, nesta primeira parte do presente trabalho, que a forma de exposição simbólica é a forma de exposição absoluta nas preleções da *Filosofia da arte*, de acordo com a perspectiva estabelecida por Schelling.

Como explica Ernst Cassirer em *A filosofia das formas simbólicas*:

Todas estas manifestações do espírito vivem em mundos peculiares de imagens, nos quais os dados empíricos não são simplesmente refletidos, e sim criados de acordo com um princípio autônomo. E é por esse motivo que cada uma destas manifestações produz as suas próprias configurações simbólicas que, se não são iguais aos símbolos intelectuais, a eles se equiparam no que diz respeito à sua origem espiritual.²⁵³

²⁵¹ Ibid., p. 63-64.

²⁵² MORITZ apud TORRES FILHO, 1987, p. 137.

²⁵³ CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 19.

3 SCHELLING E A OBJETIVAÇÃO NA ARTE

3. 1 O PROBLEMA DA OBJETIVIDADE DO POSTULADO PRÁTICO DA INTUIÇÃO INTELECTUAL

Antes de investigarmos a possibilidade de objetividade da intuição intelectual na arte, esta questão deve ser examinada, primeiramente, dentro do contexto do postulado prático que lhe foi conferido por Schelling e por Fichte após a recusa kantiana de uma razão intuitiva. Deste modo, devemos considerar quatro pontos essenciais: (1) a impossibilidade de haver uma objetividade para o númeno na *Crítica da razão prática*, (2) a definição de postulado em Kant, (3) o problema do postulado prático da intuição intelectual em Fichte e (4) o problema do postulado prático da intuição intelectual em Schelling.

3. 1. 1 Kant e a impossibilidade de objetividade para o númeno na Razão Prática

Na primeira parte da *Estética transcendental*, Kant afirma que só intuimos realidades sensíveis, já que a sensibilidade, como faculdade receptiva, é a única que pode nos fornecer intuições, cujas formas subjetivas de tempo e espaço já se acham em nosso ânimo na condição de estruturas da sensibilidade que tornam possível o enquadramento e a ordenação do múltiplo dado em uma intuição empírica. Tempo e espaço são intuições puras que se encontram *a priori* no espírito independentemente dos objetos e, portanto, se constituem em formas vazias de conteúdo ou simples formas da sensibilidade e são, em razão disso, objeto de estudo da ciência que Kant denomina de “estética transcendental”²⁵⁴.

Kant considera que há somente intuição sensível pelo fato de sermos meramente afetados pelos objetos²⁵⁵. Assim, a intuição sensível é a única intuição ou visão possível nos seres racionais finitos, cujo escopo cognitivo se circunscreve aos fenômenos dados na experiência, não havendo possibilidade de seres humanos serem dotados de um

²⁵⁴ CRP A 21/ B 36.

²⁵⁵ CRP A 35/ B 51.

intuitus originarius ou intuição arquetípica e criadora. Se tal visão fizesse parte de nossa constituição ontológica, a intuição intelectual seria um modo de visão onde os sentidos pudessem pensar ou o pensamento intuir, o que Kant rejeita através da sua tácita distinção entre as duas faculdades do conhecimento, o entendimento e a sensibilidade. Neste caso, segundo Kant, haveria um intelecto arquetípico na forma de um intelecto intuitivo ou uma intuição intelectual, porém, tais faculdades somente pertenceriam a um ser originário e criador como Deus²⁵⁶.

3. 1. 2 A definição de postulado em Kant

Mas Kant reserva a possibilidade do númeno poder ser concebido apenas do ponto de vista regulador na segunda crítica. É no campo prático que Kant concebe a possibilidade de podermos nos pensar como númeno na forma de uma causalidade inteligível e incondicionada em relação ao mundo condicionado das ações sensíveis. Mas, mesmo neste caso, Kant reconhece não poder haver uma *Aussicht* (imagem) para a lei moral, pois nessa esfera o *sumo bem* não pode ser apreendido intuitivamente. Ou, como Kant afirma, os “objetos do querer, cuja intuição não constitui absolutamente nenhum momento no problema prático”²⁵⁷, somente se relacionam com o princípio da lei moral e a determinação da máxima da vontade enquanto vontade livre e racional²⁵⁸. No entanto, essa possibilidade de haver uma causalidade racional agindo por liberdade é justificada somente como “postulado”. Assim Kant define este termo, ao se referir às Ideias da razão prática:

Assim, o sumo bem só é praticamente possível sob a pressuposição da imortalidade da alma; por conseguinte, sendo esta ligada inseparavelmente à lei moral, é um postulado da razão pura prática (pelo qual entendo eu uma proposição teórica, porém não demonstrável enquanto tal, por estar inseparavelmente ligada a uma lei prática válida incondicionalmente *a priori*).²⁵⁹

²⁵⁶ CRP B 72.

²⁵⁷ *KpV* A 60.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *KpV* A 156.

No contexto da moralidade, onde as Ideias de Deus, imortalidade e liberdade se constituem em papéis reguladores da conduta humana, o postulado se caracteriza como uma proposição que deve ser admitida, se aquelas Ideias relacionadas à lei moral fazem sentido prático para o homem. Não obstante, não podemos ter em mente a possibilidade de haver uma objetividade ontológica para aquelas Ideias. No entanto, a *causa noumenon*, cuja intuição não configura nenhum momento do problema prático em Kant, abre a possibilidade de uma releitura da intuição intelectual dentro do contexto de uma filosofia prática nos primeiros escritos de Schelling e nos escritos da *Doutrina-da-ciência* de Fichte. Esta releitura tem o aspecto de um postulado prático.

3. 1. 3 O problema do postulado prático da intuição intelectual em Fichte

É justamente a partir da concepção de númeno e liberdade expressa na segunda crítica kantiana e a partir do projeto de vinculação entre os reinos sensível e inteligível na terceira crítica que Schelling e Fichte fazem essa releitura da intuição intelectual na tentativa de suprimir a dicotomia kantiana entre intuição e intelecto, sensibilidade e entendimento, como nos indicam, respectivamente, os escritos *Do eu como princípio da filosofia ou do incondicionado no saber humano* de Schelling e a *Segunda introdução à doutrina-da-ciência* de Fichte.

Essa reformulação da intuição intelectual tem um aspecto prático por ser fundada na autonomia do eu e no que Benedito Nunes denomina de “ultrapassamento do real empírico” no capítulo *Idealismo germânico e romantismo* da sua obra, *Hermenêutica e poesia*²⁶⁰. Nesse sentido, o eu, enquanto unidade, é determinado apenas em uma intuição que não é sensível, mas intelectual, como Schelling afirma²⁶¹. Ou, segundo Fichte, se trata da unificação entre o mundo inteligível, que se origina através do meu ato (*Handeln*), e o mundo sensível, que se opõe ao meu ato²⁶². Em ambos os casos, se trata do eu absoluto e espontâneo e da redução do mundo às determinações desse eu.

²⁶⁰ NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 37.

²⁶¹ SCHELLING, F. W. J. *Sämmtliche Werke*. I Abt., Bd. I, Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1856, p. 181.

²⁶² FICHTE, J. G. *Sämmtliche Werke*. Erster Band. Berlin: Veit und Comp, 1845, B 467.

Fichte elimina a coisa em si de seu discurso filosófico e, em seu lugar, coloca o sujeito transcendental como princípio e fonte produtora do real. Assim, a crença na consciência de um mundo exterior a nós é, para Fichte, apenas sintoma do aspecto ingênuo e irrefletido da nossa consciência. Na parte teórica da doutrina-da-ciência, o eu tem a ilusão de se pôr como determinado pelo não-eu, o mundo externo. Na parte prática, o eu se percebe, através da atividade puramente reflexiva, como independente e produtor do mundo, o qual é somente um efeito de sua causalidade enquanto sujeito absoluto. Em vista disso, a proposição capital da doutrina-da-ciência prática é a seguinte: o eu, aqui, se põe como determinando o não-eu²⁶³.

Na verdade, como Fichte concebe na parte teórica dos *Fundamentos da doutrina-da-ciência* de 1794, a equivocada convicção em um mundo exterior nada mais é do que o produto do nosso pensar, na medida em que toda realidade é produzida somente pela imaginação do eu, o qual é a fonte de toda realidade:

Portanto, ensina-se aqui que toda realidade [...] é produzida meramente pela imaginação [...] portanto, se é provado, como deve ser provado no presente sistema, que sobre essa ação da imaginação se funda a possibilidade de nossa consciência, de nossa vida, de nosso ser para nós, isto é, de nosso ser, como eu, então ela não pode ser eliminada, a não ser que façamos abstração do eu, o que se contradiz, já que é impossível para o abstraente fazer abstração de si mesmo; por conseguinte, a imaginação não ilude, mas dá a verdade e a única verdade.²⁶⁴

No § 11 da parte prática dos *Fundamentos*, a ideia de que a imaginação é a estrutura configuradora do real se confirma quando Fichte argumenta que a matéria não cai sobre nossos sentidos e pode somente ser traçada pela imaginação produtiva do eu²⁶⁵. O mundo, portanto, não ultrapassa o estatuto de um não-eu, pois “na medida em que o eu é absoluto, ele é *infinito* e *ilimitado*. Tudo o que é, é posto por ele; e o que ele não pode não é (*para* ele e *fora* dele nada há)”²⁶⁶. Assim, Fichte pretende reduzir as oposições kantianas entre a forma e o conteúdo, as dicotomias entre o mundo inteligível dos númenos e o mundo sensível dos fenomenos ao sujeito absoluto, a partir do qual deriva a intuição intelectual não enquanto busca por uma coisa em si independente da consciência,

²⁶³ SW I, B 248.

²⁶⁴ SW I, B 227. Utilizamos a tradução oficial de Torres Filho (FICHTE, J. G. *Pensadores*: seleção de textos. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 119-120).

²⁶⁵ SW I, B 314-315.

²⁶⁶ SW I, B 255.

mas enquanto é uma atividade que, enquanto atividade, se constitui numa ação auto-reflexiva e espontânea. Como afirma Jean-Edouard Spenlé em *O pensamento alemão*:

Fichte instituiu-se o executor testamentário desse pensamento. Num gesto ditatorial ele reconduziu todas as oposições não resolvidas a uma única oposição fundamental, aquela entre o 'Eu' e o 'Não-eu', para reduzir, por seu turno, esta oposição a uma identidade mais profunda e subjacente: o 'Eu absoluto'. A identidade procurada não podia, com efeito, ser um objeto, uma substância, uma 'coisa'. Uma coisa 'é' simplesmente. Ela não é ativa; ela não se manifesta a si mesma; ela não reflete sobre si mesma. Mas o filósofo, penetrando, pela reflexão intensa, até o *ato puro* do pensamento, apreende, por uma intuição intelectual, esta atividade interna e espontânea que, manifestando-se a si própria, manifesta ao mesmo tempo o mundo e todas as suas determinações, e que não pode ser senão um Eu, um Sujeito absoluto.²⁶⁷

Assim, o que está em jogo na filosofia fichteana não é mais a coisa em si, mas o eu como sujeito transcendental e a realização prática de si mesmo. Fichte de fato assume o caráter absoluto da substância espinosista, transferindo-a para esse sujeito transcendental. Porém, essa substancialidade se realiza somente na sua filosofia moral enquanto esfera do agir e não no contexto especulativo de uma realização ontológica incondicionada. Fichte afirma “que a única substância suprema é o próprio eu de cada um; mas nosso sistema acrescenta uma parte prática que funda e determina essa primeira, perfaz com isso a ciência inteira e esgota tudo que é encontrado no espírito humano”²⁶⁸. Em outras palavras, Fichte admite o princípio da espontaneidade do espírito que se realiza a si mesmo por meio de sua livre atividade. Fichte concebe que o primeiro fundamento é a consciência da exigência prática de liberdade e não a consciência teórica.

Na parte prática dos *Fundamentos* de 1794, Fichte afirma que a fonte da produção do eu é o imperativo cujo mandamento o compele a se afirmar como um eu independente²⁶⁹. Dentro desse contexto, o mundo corpóreo toma o aspecto de uma barreira que deve ser superada através do “esforço do eu para ser pura e simplesmente idêntico” a si mesmo²⁷⁰. Deste modo, a natureza não é mais do que os materiais do dever, ou seja, nada mais é do que uma resistência que o eu deve superar a fim de se auto-afirmar²⁷¹. A realidade do mundo e da natureza enquanto não-eu é somente um postulado,

²⁶⁷ SPENLÉ, Jean-Edouard. *O pensamento alemão*. Trad. João Cunha Andrade. Porto alegre: Livraria do Globo, 1945, p. 65-66.

²⁶⁸ FICHTE, SW I, B 122.

²⁶⁹ Cf. SW I, B 269, 327.

²⁷⁰ Cf. SW I, B 265.

²⁷¹ De acordo com Spenlé, essa negatividade da natureza é o ponto crucial pelo qual Schelling e os românticos se distanciam de Fichte (SPENLÉ, 1945, p. 71). Tais dissensões da época são comprovadas através da troca de correspondências entre os dois filósofos, em especial, a carta n.º27, endereçada a Schelling, de 31 de maio/ 7 de agosto de 1801, na qual Fichte afirma que a natureza só poderia ter lugar na

e mesmo assim, postulados para o eu, segundo Fichte²⁷². A intuição intelectual de Fichte nada mais é do que o movimento pelo qual o eu se põe um mundo finito diante de si a fim de vencê-lo enquanto obstáculo aos seus fins morais²⁷³. É através dessa posição fichteana de um poder de ação livre e prático que o eu enquanto ser racional determina o mundo sensível e exterior.

Em todos estes aspectos, a autoposição, a liberdade prática e a atividade pura e reflexiva, aspectos intimamente relacionados aos elementos constitutivos da intuição intelectual fichteana, se destaca um fator em comum: a ausência de objetividade desta intuição racional, pois, como Fichte afirma ainda nos *Fundamentos* de 1794, “o estado-de-ação do eu, ao pôr ele seu próprio ser, não se dirige a nenhum objeto, e sim retorna a si mesmo. Só quando o eu representa a si mesmo, torna-se ele objeto”²⁷⁴. Dito de outro modo, a matéria da intuição, a qual tomamos por objetiva, não é nada mais do que algo subjetivo que se encontra nas próprias determinações do eu²⁷⁵.

Por outro lado, a ideia de um eu infinito, de um eu nomênico, enquanto exigência prática infinita, não é alcançável por nossa consciência, mas é sempre posto como um esforço do eu finito. Nesse sentido, Fichte se alinha com o reconhecimento kantiano da impossibilidade de uma intuição da lei moral, por não haver uma *Aussicht* dela no mundo sensível. Fichte afirma que esta jamais pode surgir de modo imediato na consciência, devendo ela aparecer somente de modo *mediato* na reflexão filosófica²⁷⁶. Isto se confirma nos escritos da *Segunda introdução à doutrina-da-ciência* de 1797, onde Fichte faz uma exposição mais ampla e aprofundada da intuição intelectual, na qual busca fundar o eu como ação e onde se destaca a elaboração desta intuição dentro dos moldes do imperativo categórico kantiano pensado como autoconsciência.

Nestes escritos, podemos enumerar quatro aspectos com os quais Fichte formula sua concepção prática de intuição intelectual: (a) a **autonomia** e o auto-fazer do eu²⁷⁷, (b) a relação com o **ver sem imagem**²⁷⁸, (c) a **autoconsciência como imperativo**

consciência (*Fichtes und Schellings philosophischer Briefwechsel aus dem Nachlasse beider*. I. H. Fichte und K. F. A. Schelling (org.). Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1856).

²⁷² FICHTE, SW I, B 274.

²⁷³ Cf. SW I, B 268, 269, 277, 278.

²⁷⁴ SW I, B 134.

²⁷⁵ SW I, B 314, 315.

²⁷⁶ A ideia do eu que deve ser posta como fundamento da exigência prática infinita não é alcançável pela consciência (SW I, B 149).

²⁷⁷ SW I, B 471.

²⁷⁸ SW I, B 463.

categórico²⁷⁹, cujo cerne não é o ser, mas o agir, (d) a **autoconsciência enquanto intuição intelectual**, cujo cerne gira em torno do fato de que eu *sei* de algo porque eu o *faço*, o que condiciona a esfera teórica à esfera prática²⁸⁰. Em todos estes aspectos, a intuição intelectual é somente postulada, porque não há uma evidência ontológica do seu objeto, a coisa em si. E esta forma de intuição mesma não carece de uma evidência, já que o seu princípio, o eu, é indemonstrável, como Fichte assume logo no começo da primeira parte dos *Fundamentos da doutrina-da-ciência*, na qual afirma que o eu absoluto, como princípio absolutamente primeiro de toda doutrina-da-ciência, “não se deixa *provar* nem *determinar*”²⁸¹. Portanto, na perspectiva fichtiana, a objetividade dessa intuição é somente uma construção do pensamento, ou seja, um ser ideal²⁸².

3. 1. 4 O problema do postulado prático da intuição intelectual em Schelling

Schelling constrói sua concepção de intuição intelectual a partir da recepção da *Doutrina-da-ciência* de Fichte e da recepção dos graus de conhecimento elaborados por Espinosa, dos quais se destaca sua *scientia intuitiva*. Segundo Jair Barboza, a noção de intuição intelectual em Schelling remonta ao *Tratado da correção do intelecto* de Espinosa, no qual este distingue os graus inferiores de conhecimento dos graus superiores, os quais se acham na pura intuição intelectual dos atributos divinos da substância absoluta²⁸³. Somente desta *scientia intuitiva* se origina o conhecimento adequado da essência²⁸⁴. Como afirma Siegbert Peetz, essa *scientia intuitiva* de Espinosa é o modo de conhecimento que supera o vão discursivo entre o universal e o particular, o vão entre o entendimento, que é o conhecimento no reino do pensamento, e a imaginação, que equivale ao conhecimento no reino da extensão²⁸⁵. Mas é, de fato, como reconhece Jair

²⁷⁹ SWI, B 472.

²⁸⁰ SWI, B 463.

²⁸¹ SWI, B 91.

²⁸² SWI, B 494.

²⁸³ BARBOZA, J. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: ed. UNESP, 2005, p. 24.

²⁸⁴ ESPINOSA, B. *Os pensadores*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduções de Marilena de Souza Chauí (et. al.). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 48-49.

²⁸⁵ PEETZ, S. *Voraussetzung und Status der intellektuellen Anschauung in Schellings System des transzendentalen Idealismus*. In: *System als Wirklichkeit: 200 hundert Jahre Schellings 'System des transzendentalen Idealismus'*. Hrsg. v. Danz, C., Dierksmeier, C., Seyen, C. *Kritisches Jahrbuch der Philosophie*. Bd. 6. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 25.

Barboza, no eu de Fichte, que uma nova definição de intuição intelectual é inaugurada, servindo como paradigma para Schelling²⁸⁶. É a partir desse eu fichteano como princípio absoluto que se pode deduzir toda a filosofia. Como Fichte afirma na *Recensão do Enesidemo*, de 1792, esse eu absoluto, do qual se deduz toda a filosofia, não é dado por intuição empírica, mas somente através de uma intuição intelectual²⁸⁷.

Schelling, portanto, parte destas duas perspectivas de intuição intelectual: a fichteana e a espinosista. A primeira perspectiva, a espinosista, revela um caráter mais teórico, enquanto a segunda perspectiva, a fichteana, representa um viés predominantemente prático. Schelling incorpora os dois modos de intuição, muito embora na sua intuição prevaleça o aspecto de um postulado prático ao modo da intuição intelectual fichteana. Nos escritos *Do eu*, de 1795, que marcam as *Jugendschriften* de Schelling, a intuição intelectual é identificada com o eu na forma de um princípio irreduzível e autônomo. Sob a ótica prática, este eu associado à intuição intelectual é pensado por Schelling sob condições semelhantes às do eu de Fichte. Como Schelling enumera: (a) ele não é dado através de nenhuma Ideia e (b) ele se realiza a si mesmo, se produz a si mesmo e nada mais²⁸⁸. Como afirma Siegbert Peertz em seu artigo denominado *Os pressupostos e o estatuto da intuição intelectual no Sistema do idealismo transcendental de Schelling*:

Mas onde está o eu absoluto, que se torna livre? A resposta de Schelling é: ele não é o eu lógico, e sim a intuição intelectual [...] Schelling completa essa explicação, na qual ele identifica a intuição intelectual com o ‘eu sou’ e também com o ser imutável e a delimita radicalmente contra o ‘eu penso’ da unidade lógica do eu da apercepção. O ‘eu sou’ tem uma realidade totalmente independente do pensamento, enquanto a realidade do ‘eu penso’ está ligada ao pensar ou ao conceito e, com esse, ela desaparece. Porém, a condição em que o ‘eu sou’ é determinado como realidade absoluta na intuição intelectual denota que ele não pode ser nenhum objeto da consciência.²⁸⁹

Como Schelling esclarece nos escritos *Do eu*, o eu dessa intuição intelectual não é identificado nem a uma coisa em si, tampouco a um fenômeno, se constituindo como pura auto-atividade da intuição, a qual, se é incondicionada, não pode ocupar o mesmo

²⁸⁶ BARBOZA, 2005, p. 24.

²⁸⁷ FICHTE, SW I, B 10.

²⁸⁸ SCHELLING, SW I/1, p. 208.

²⁸⁹ PEETZ, 2001, p. 30.

lugar do mundo empírico, o mundo condicionado/coisificado (*bedingte*) dos objetos²⁹⁰. Schelling, assim como Fichte, busca superar as oposições kantianas. De acordo com a pura intuição do eu absoluto, tanto as coisas em si quanto os fenômenos são o *não-eu*²⁹¹, ou seja, se constituem em instâncias que não possuem realidade fora da egoidade absoluta. Em outros termos, como explicado por Schelling nos escritos *Do eu*, o último princípio da filosofia não pode ser nem coisa em si nem fenômeno porque este princípio não corresponde ontologicamente a nenhuma coisa, ele é somente um eu não condicionado por objetos, na medida em que a “forma originária do eu deve ser pura identidade”²⁹² enquanto unidade absoluta. O ser do eu realiza-se a si mesmo e, em vista disso, este “ser é liberdade”²⁹³. Em outras palavras, o eu é condicionado somente por si mesmo e é apenas determinado através da intuição intelectual. Como afirma Schelling:

O Eu não pode se dado através de nenhum conceito puro. Pois os conceitos são possíveis apenas na esfera do condicionado, apenas na esfera dos objetos [...] onde o objeto está, lá está a intuição sensível e vice-versa. Onde também nenhum objeto está, ou seja, no Eu absoluto, não há nenhuma intuição sensível [...]. O eu também é determinado para si mesmo como um puro eu na intuição intelectual.²⁹⁴

Enquanto pura atividade, a intuição intelectual do eu não possui nenhum caráter ontológico, se caracterizando somente como um postulado prático. Esta afirmação de Schelling se encontra em um escrito posterior ao *Do eu*, intitulado *Supervisão geral da nova literatura filosófica (1797-1798)*²⁹⁵. Nestes trechos, se encontra a definição mais completa de sua intuição intelectual, a qual não pode ser compreendida de outro modo a não ser como postulado prático, já que, de acordo com o decreto de Kant, na esfera teórica não nos é permitido intuir nenhuma Ideia da razão na experiência. Assim, evitando cair em um realismo dogmático, Schelling associa sua intuição intelectual a um postulado da representação originária, a qual não carece de demonstração, por conter seu princípio incondicionado *a priori*²⁹⁶.

²⁹⁰ A exemplo de Fichte, Schelling elimina, em sua primeira filosofia, o objeto incondicionado, a coisa em si, do seu discurso (SCHELLING, op. cit., p. 171). Muito embora uma alusão à natureza enquanto coisa-em-si permeie seus escritos da natureza.

²⁹¹ Ibid., p. 177.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid., p. 179.

²⁹⁴ Ibid., p. 181.

²⁹⁵ Ibid., p. 420.

²⁹⁶ Ibid.

Esta intuição intelectual sem objetividade ou realidade ontológica é identificada somente com uma atividade (*Handlung*) associado a um mandamento moral. Isso porque essa *Handlung* é “racional”, ou seja, total. Nela, cada caso, se racional, é a incorporação do todo. Esta *Handlung* de Schelling não deve ser confundida com o agir fisicamente limitado de um ser fenomênico no mundo sensível e objetivo, caso em que nossas ações seriam fisicamente condicionadas e contingentes. Esta *Handlung* deve ser tomada como um agir racional cujas ações, se submetidas a uma *causa noumenon* em sentido kantiano, *deveriam* ser absolutamente e totalmente incondicionadas e necessárias²⁹⁷. Como Schelling afirma:

O espírito humano, no qual ele abstrai de todo objeto [*Objekt*], tem, ao mesmo tempo, nessa atividade uma intuição de si mesmo, a qual denominamos de intelectual, porque seu objeto [*Gegenstand*] é simplesmente uma atividade intelectual [...] uma intuição cujo objeto [*Objekt*] é uma atividade originária e, na verdade [...] uma intuição a qual nós estamos preparados para fornecer a priori, porque ela é um agir, sem o qual o mandamento moral [...] seria completamente incompreensível.²⁹⁸

Deste modo, a via teórica não se constitui no caminho mais expressivo do Absoluto no idealismo pós-kantiano de Schelling, o que se justifica pelas próprias limitações cognitivas do homem perante o mundo objetivo. A via teórica se configura como a esfera da cisão sujeito/objeto, onde o saber se dividiu em oposições (sensibilidade/entendimento, universal/particular, mundo interno/mundo externo, reflexão/efetividade). Ainda na fase das *Jugendschriften*, na obra *Nova dedução do direito natural*, de 1795, Schelling explica que aquilo que não podemos realizar teoricamente, devemos realizar praticamente²⁹⁹. Como Schelling afirma nestes escritos, se devemos, no âmbito da unidade do incondicionado, realizar o absoluto, este deve cessar de ser objeto para nós³⁰⁰, pois sua busca não se concretiza na esfera teórica. Em vista disso, Schelling enuncia o que considera a mais alta exigência da filosofia prática: “te esforça por te tornar um ser em si!”³⁰¹. Como afirma Leonardo Vieira em relação aos primeiros escritos de Schelling, os quais são fortemente marcados pelo caráter prático da emancipação do eu:

²⁹⁷ *KpV* A 63, A 64.

²⁹⁸ SCHELLING, op. cit., p. 420, grifo nosso.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 247.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ No original: *Strebe, ein Wesen an sich zu werden!* (*Ibid.*).

‘Nova dedução do Direito Natural’ começa retomando as teses fundamentais já investigadas em ‘Do eu como princípio da filosofia’. O Absoluto ou Incondicionado não pode ser realizado teoricamente, visto que a razão sempre pressupõe a relação sujeito/objeto, à qual o Incondicionado não está submetido. *A sua realização, portanto, é prático-moral.*³⁰²

Muito embora essa intuição não seja dotada de objetividade e enquanto se configure somente como um postulado prático da subjetividade, ela se realiza na esfera estética, onde ela ganha objetividade, mas uma objetividade que nunca pode ser demonstrável porque, não obstante, ela permanece sempre como postulado. A passagem da atividade da intuição prática à objetividade da intuição estética ocorre através da corporeidade da obra de arte. Como Kant já explica, o “objeto” moral, ou seja, o “Ideal”, não se efetiva, até mesmo devido ao fato de ele ser atividade, ação (*Handlung*). Como Kant afirma na *Dedução dos princípios da razão pura prática*, o númeno pode ser pensado como uma causalidade que age por liberdade, ou seja, de modo fisicamente não-condicionado³⁰³. Porém, nesse caso, o conceito de liberdade representa uma coisa em si, a qual é somente uma representação inteligível sem correspondência com uma intuição no mundo sensível. De modo análogo, a intuição intelectual prática de Schelling representa o incondicionado somente como livre atividade e apenas por meio da materialidade da arte ela encontra uma conciliação com a esfera da sensibilidade.

3. 2 A INTUIÇÃO ARTÍSTICA E O ACESSO OBJETIVO ÀS IDEIAS

Muito embora esteja no *Sistema do idealismo transcendental* de 1800, mais especificamente na sua sexta parte, o tratamento objetivo que Schelling confere à intuição intelectual na arte, se constituindo esses escritos no foco maior deste segundo capítulo, devemos nos remeter às importantes exposições de Schelling a respeito de uma objetividade dessa intuição nas preleções sobre a filosofia da arte entre 1802-1805. Essa objetividade se relaciona com dois aspectos essenciais, os quais estão intimamente intercruzados: (1) a objetividade como “corporeidade” e (2) o caráter de concretude da intuição das Ideias. Devemos nos deter nestes aspectos contidos naquelas preleções, que

³⁰² VIEIRA, L. A. *A filosofia prática do jovem Schelling*. In: As filosofias de Schelling. Puente, F. R., Vieira, L. A. Belo horizonte: UFMG, 2005, p. 52-53.

³⁰³ *KpV* A 63.

oferecem importante clarificação do conceito de objetividade, antes de passarmos a um exame mais profundo dos aspectos contidos no *Sistema*.

3. 2. 1 A objetividade como “corporeidade” das Ideias

Se a filosofia da arte é o universo exposto na potência da arte, a arte fornece objetividade às suas Ideias, do mesmo modo como, no aspecto arquetípico, as Ideias são paradigmas de espécies da natureza que, enquanto tais, se objetivam em seres particulares. Ou, como Schelling afirma na terceira seção das preleções:

Compreendemos, portanto, plenamente o modo como a arte dá objetividade a suas Ideias seguindo a maneira pela qual as Ideias das coisas reais singulares se tornam objetivas no fenômeno, ou: a presente tarefa, de compreendermos a passagem da Ideia estética à obra de arte concreta, é a mesma tarefa universal da filosofia em geral no que concerne à manifestação das Ideias por meio de coisas particulares.³⁰⁴

Dentro do contexto dessa objetivação, Schelling assume, portanto, que “*o Absoluto se torna objetivo no fenômeno*” e as próprias potências da arte se tornam *símbolo das Ideias*³⁰⁵. Dito de outro modo, a identidade absoluta se exprime por meio de um corpo, a obra de arte material. Esse corpo, portanto, é a expressão simbólica das Ideias, do mesmo modo como, para Kant, o belo é o símbolo das Ideias morais³⁰⁶. Assim Schelling se expressa em relação às potências da arte na terceira seção das preleções:

No absoluto, forma e matéria são um, na totalidade de suas formas ele não tem outra matéria do produzir senão a si mesmo. Mas ele não pode se *manifestar* senão quando cada uma dessas unidades, como unidade *particular*, se torna símbolo dele. Na absolutez, essas unidades não são diferentes umas das outras; aqui há meramente matéria, pura infinitude e Ideia. Elas só podem se tornar objetivas, como Ideias prototípicas, se cada qual, *como unidade particular*, toma novamente a si mesma como corpo, como antítipo.³⁰⁷

E Schelling continua:

³⁰⁴ SCHELLING, 2010b, p. 136-137.

³⁰⁵ Ibid., p. 137.

³⁰⁶ *KdU* B 258.

³⁰⁷ SCHELLING, op. cit., p. 137. Márcio Suzuki destaca, em nota, o termo alemão correspondente às Ideias prototípicas (*Urideen*) (Ibid., nota 26).

A essência de toda particularidade é no Absoluto, mas essa essência se manifesta por meio do particular. Isso pressuposto, segue-se necessariamente que o Absoluto, como princípio da arte, só se torna objetivo na esfera do fenômeno ou diferença porque *ou* a unidade real *ou* a unidade ideal se torna símbolo para ele, portanto, em geral porque ele se revela em manifestações separadas, e lá se simboliza mediante a manifestação de um mundo real-relativo, e aqui, mediante a manifestação de um mundo ideal-relativo.³⁰⁸

Deste modo, o corpo da arte, enquanto invólucro, é a única forma de exprimir o absoluto, porque de outro modo não haveria imagem através da qual as Ideias pudessem se objetivar. Schiller, por exemplo, nos apresenta uma concepção de belo enquanto liberdade no fenômeno³⁰⁹. Nesse sentido, as potências artísticas em Schelling, tais como as artes plásticas, do lado real, ou as artes da palavra, do lado ideal, somente se expressam por meio dos invólucros da arte enquanto ganham, com isso, um corpo material e fenomênico através do qual cada unidade artística se esforça para se manifestar. Aquelas potências da arte se tornam visíveis quando são sensivelmente imprimidas no tempo. Assim,

[...] o lado real, como lado particular, se torna aqui símbolo da Ideia absoluta, que só é conhecida como tal através desse invólucro [assim como a unidade ideal] se empenha necessária e imediatamente por um invólucro, um corpo, por meio do qual se torne objetiva, sem prejuízo de sua idealidade.³¹⁰

Por meio da escultura, por exemplo, os deuses da mitologia grega são manifestados simbolicamente. Estas espécies de manifestações artísticas necessitam, enquanto Ideias, da analogia com o corpo humano, um invólucro capaz de transmitir aquelas Ideias de virtude, força e esplendor. Rey Puente destaca esse caráter antropomórfico em sua obra intitulada *As concepções antropológicas de Schelling*. No capítulo em que aborda a concepção cosmológica de homem, Puente chama a atenção para o duplo caráter do homem como microcosmos. Não sendo nem ideal, nem real, mas um todo, o homem é o que ele define como o *locus* onde aqueles dois lados da realidade adquirem consciência de sua unidade³¹¹. Puente lembra o fato de Schelling considerar, à luz das suas concepções mitológicas, não o homem empírico, mas a Ideia de homem, a qual contém aqueles dois lados, o ideal e o real, cujo conhecimento da unidade se configura em uma intuição intelectual. Como explica Puente:

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ SCHILLER, 2004, p. 68.

³¹⁰ SCHELLING, op. cit., p. 139, grifo nosso.

³¹¹ PUENTE, F. R. *As concepções antropológicas de Schelling*. São Paulo: Edições Loyola, 1997, p. 28.

Schelling não se interessa pelo indivíduo concreto; ele quer ‘ver mais’. Ele anseia por se libertar das ‘ruínas deste mundo’, com o intuito de poder apreender o ‘Absoluto’, o ‘único real’. Para isso, em sua opinião, há apenas uma possibilidade: a essência da alma deve tornar-se uma com o Absoluto. E o conhecimento imediato desta Schelling denomina ‘intuição intelectual’.³¹²

É em vista disso que Schelling confere um privilégio à escultura e às artes plásticas, pois nesta espécie de manifestação estética ressalta a perfeita identidade entre corpo e Ideia. De acordo com Puente, Schelling considera a representação da forma humana o ponto mais alto das artes plásticas³¹³. Nesse modo de representação se expressa o próprio significado simbólico da forma humana³¹⁴. E é justamente enquanto símbolo do absoluto que o homem pode ser considerado um microcosmos, pois, ao lembrar da ideia de homem como espécie que apresenta caracteres da matéria primeira no *Timeu* de Platão, Puente destaca a concepção microcós mica da forma humana enquanto uma imagem em pormenor da terra e do universo³¹⁵.

Assim, como nos indica o privilégio concedido por Schelling às representações simbólicas das formas humanas nas artes plásticas mencionado por Puente, toda e qualquer unidade artística precisa de uma materialidade para dar objetividade às Ideias estéticas, realizando, assim, a passagem destas Ideias para a concretude da obra de arte. Essa objetivação corresponde ao que Jair Barboza denomina de “corporeidade”:

As Ideias, como atos eternos, primeiros e arquetípicos do absoluto, aparecem numa coisa efetiva particular como o seu conteúdo e a realidade desempenha o papel de ‘objetivação’, ‘corporeidade’ das Ideias-espécie. De modo que o sistema dos corpos do mundo ‘é apenas o mundo das Ideias, visível e reconhecível na finitude’.³¹⁶

Ao abordar a recepção da filosofia de Schelling em Schopenhauer, para quem a objetivação é articulada como sendo a passagem da vontade ou coisa em si para os invólucros do mundo, caso em que esta existência factual passa a ser uma representação daquela vontade, Barboza relaciona esta objetivação com a corporeidade do absoluto, através da qual ele se objetiva ou encarna no mundo, se espraiando nas coisas particulares. Neste sentido, Schelling concebe as Ideias enquanto espécies da natureza que se

³¹² Ibid., p. 29.

³¹³ Ibid., p. 24.

³¹⁴ SCHELLING, 2010b, p. 242, 243, 244.

³¹⁵ PUENTE, op. cit., p. 24.

³¹⁶ BARBOZA, 2005, p. 91-92.

exteriorizam no mundo por meio daquela visibilização que percorre graus de objetivação, ou seja, numa perspectiva neoplatônica.

3. 2. 2 O caráter de concretude da intuição das Ideias

No que tange às *intuições* artísticas, a consequência dessa objetivação das Ideias na arte e desta passagem das Ideias estéticas para a efetividade ou materialidade das formas artísticas é que tais intuições das Ideias são possíveis pelo fato de que a arte, diferente da filosofia enquanto atividade abstrata, intui tais ideias *in concreto*. Ou, como Schelling explica na introdução das preleções:

[...] como poderão surgir belas coisas particulares do belo universal e absoluto? A filosofia responde essa questão mediante a doutrina das Ideias ou protótipos [...] também a arte intui o belo originário somente nas Ideias como formas particulares, cada uma das quais, porém, é divina e absoluta por si, e em vez de intuir, como a filosofia, as Ideias como são *em si*, a arte as intui *realmente*. Portanto, as *Ideias*, se são intuídas realmente, são o estofo e como que a matéria universal e absoluta da arte, da qual primeiramente surgem todas as obras de arte particulares como produtos perfeitos e acabados.³¹⁷

Estas Ideias, que Schelling concebe como sendo fornecidas por meio das representações simbólicas das divindades da mitologia grega, portanto, ao se separarem da reflexividade do artista, são transpostas da consciência para o plano objetivo da concretude material, podendo ser intuídas de modo efetivo, físico e real. Assim é que Schelling justifica o fato de que “os deuses da mitologia nada mais são que as Ideias da filosofia, mas intuídas objetivamente ou realmente”³¹⁸.

3.3 O SISTEMA: A TERCEIRA CRÍTICA E A ARTE COMO *WELTORGANISMUS*

Kant inaugura uma nova perspectiva para a modernidade, a partir da qual não apenas é possível conciliar os lados antagônicos da filosofia (o real e o ideal, a esfera da moralidade e a esfera apetitiva do mundo empírico, a esfera especulativa e a esfera da

³¹⁷ SCHELLING, 2010b, p. 32.

³¹⁸ Ibid.

natureza, as leis da liberdade humana e o determinismo das leis causais naturais, ou mesmo transpor o ideal da esfera da reflexão racional para a esfera sensível do mundo), mas também os lados antagônicos de outros âmbitos humanos, tais como a história e a sociedade. Trata-se, como vimos na primeira seção do primeiro capítulo, da concepção orgânica de sistema apresentada na *Crítica da razão pura* e que também se encontra na analogia entre arte e organismo nas duas introduções à *Crítica do juízo*³¹⁹. Essa analogia é fundamental para compreendermos o primado da arte no *Sistema do idealismo transcendental* de Schelling, bem como o próprio caráter orgânico e sistemático que esses escritos de 1800 desempenham, tendo a arte como unificadora das esferas teórica e prática e tendo em vista que, consideradas isoladamente, estas esferas se revelam insuficientes para englobar uma ideia de **Absoluto**, já que a primeira está limitada ao real, ou seja, está circunscrita aos fenômenos da experiência, e a segunda está limitada à idealização, pois não tem na experiência nenhum correlato do ideal de moralidade, ou seja, não possui nenhum objeto que corresponda à sua *causa noumenon*.

No capítulo intitulado *A obra de arte eternamente autoconstruída. As teorias do organismo na metafísica e na filosofia da arte*, mais precisamente na terceira parte, intitulada *A compreensão da obra de arte como organismo*, Lars-Thade Ulrichs afirma o seguinte:

O conceito metafísico de ‘*Weltorganismus*’ [organismo do mundo] devia simplesmente expor uma Ideia estética no sentido de Kant, a qual preenche intuitivamente a Ideia da razão a partir da unidade da natureza apenas de modo analógico.³²⁰

A concordância entre o mundo orgânico e natural e o mundo racional pode oferecer um complemento intuitivo àquele aspecto que era inalcançável na segunda crítica kantiana: a imagem do sumo bem no mundo. Muito embora a obra de arte não desempenhe nenhum papel causal na natureza, é possível concebermos, a partir das premissas expostas por Kant no § 45 da terceira crítica, uma analogia entre as relações formais do pensamento e os processos causais da natureza, ou seja, torna-se possível transpor o aspecto nomênico para o mundo fenomênico. Como Kant afirma na segunda parte da *Crítica do juízo*, a qual trata dos juízos teleológicos, através desse pressuposto da organicidade dos produtos da natureza enquanto analogia com a arte, o artista pode

³¹⁹ CRP A 832/ B 860, A 833/ B 861; *KdU* B XXIV-XXV; KANT, 1974, p. 294.

³²⁰ ULRICHS, 2007, p. 274, grifo nosso.

pensar uma essência racional fora dele³²¹. Ulrichs correlaciona essa organicidade à sistematicidade da filosofia e estende tal organicidade à arte, explicando que “aquilo que é válido para a constituição de um sistema filosófico enquanto organismo, também tem validade para o conceito organicista de obra de arte”³²². Assim, a arte almeja uma abrangência total e sistemática a partir da correlação com uma aparente finalística da natureza.

Mas aquela analogia entre arte e organismo é de duas vias³²³. Por um lado, Kant concebe a natureza com uma aparência de arte. Em outras palavras, ao entrever uma técnica, uma aparente intenção nos produtos naturais, Kant concede uma nova dignidade àqueles produtos, fazendo com que a natureza seja vista como “o organismo do mundo e não mais como o organismo empírico enquanto fenômeno biológico”, segundo Ulrichs³²⁴. Este é o caso em que “a natureza era bela se ao mesmo tempo aparecia como arte”³²⁵. Por outro lado, Kant concebe a arte com uma aparência de natureza. Ou seja, ao pensar a arte “como se fosse” uma natureza, Kant também confere à arte uma nova dignidade, através da qual os produtos do gênio não se curvam aos conceitos, pois surgem de um fundamento não intencional da natureza do artista, que não pode ser concebido através de regras lógicas, já que “a arte só pode ser denominada bela se temos consciência de que ela seja arte e, contudo, ela nos aparece como natureza”³²⁶.

Dito de outro modo, a mútua analogia kantiana entre arte e organismo se deve ao ato puro do julgar. Pois, segundo exposto por Kant, nem o belo natural nem o belo artístico são constituídos pelo que apraz na sensação ou pelo que apraz no conceito³²⁷. O belo artístico não se reduz à intencionalidade das regras, nem o belo natural se reduz a um mero produto natural e sensível, destituído de intencionalidade e técnica. Essa mútua correlação entre arte e organismo em Kant de fato nunca ultrapassa a esfera analógica, pois nem a natureza é dotada de finalidade ou intencionalidade quando pressupomos uma

³²¹ *KdU* B 293.

³²² ULRICHS, op. cit., p. 275.

³²³ Como veremos mais adiante, essa mútua analogia é primordial para a formação das concepções de Schelling a respeito das produções orgânicas da *Naturphilosophie* e a respeito da produção estética contida nos escritos do *Sistema do idealismo transcendental* e das preleções da filosofia da arte. A estas concepções sobre produção, se somam as influências espinosistas e plotinianas, o primeiro através da ideia de substância e o segundo na forma dos graus de objetivação (BARBOZA, 2005, p. 30, 165).

³²⁴ ULRICHS, op. cit., p. 276.

³²⁵ *KdU* B 179.

³²⁶ *Ibid.* O que explica também a expressão “bloÙe Natur” (pura natureza), no sentido, como se expressa Kant, de que uma livre finalidade ou finalidade formal da natureza intermediasse a produção do belo artístico (*Ibid.*).

³²⁷ *KdU* B 180.

técnica em seus produtos denominados belos, se tratando somente do caráter regulador do nosso juízo em conformidade com aqueles belos produtos naturais³²⁸, nem o belo artístico é produto de uma natureza autônoma que imprime sua técnica através do gênio do artista sem que ele o saiba³²⁹. Na *Primeira introdução à Crítica do juízo*, Kant esclarece que a técnica da natureza é meramente uma proporção das coisas ao nosso juízo³³⁰. O julgamento estético das formas naturais se relaciona somente, como Kant sustenta, com as condições subjetivas do nosso juízo³³¹. Em vista disso, não está em jogo o conceito de perfeição como finalidade objetiva e material, mas apenas a finalidade formal e subjetiva do sentimento de prazer ou desprazer³³², se tratando somente da vinculação, por parte do nosso juízo, do substrato sensível da natureza ao substrato inteligível da liberdade³³³. Essa mútua analogia entre arte e natureza exposta por Kant na terceira crítica corresponde ao que Ulrichs denomina de “relação mimética recíproca” entre a obra de arte e o organismo³³⁴.

Segundo Ulrichs, a nova concepção de arte como organismo em 1800 se deve a uma consideração da produção artística enquanto unidade auto-reflexiva entre sujeito e objeto, como um sistema autônomo de mediação dialética³³⁵. A arte representa uma “totalidade autônoma” cuja concepção orgânica pode fornecer uma conformidade ou conciliação das leis do pensamento com o mundo exterior. Esse sistema, se é autônomo, pode refletir uma ânsia da filosofia, que é o próprio **Absoluto**. Deste modo, como consequência das ideias kantianas a respeito da analogia entre arte e organismo, temos que a obra de arte, de acordo com Schelling e os primeiros românticos, deve ser compreendida através da sua estrutura auto-reflexiva em relação a uma cópia do mundo em sua totalidade, pois a obra de arte oferece, para Schelling, Schopenhauer e os

³²⁸ KANT, 1974, p. 285.

³²⁹ Ubirajara Marques chama a atenção para o fato de que o termo “inato” do § 46 da terceira crítica deve ser compreendido como “*Naturel*” ou “*Naturell*”, e não como “*Natur*” (MARQUES, U. R. A. *A propósito do gênio como “inata disposição-de-ânimo”*. In: *Arte e filosofia no idealismo alemão*. Marco Aurélio Werle e Pedro Fernandes Galé (org.). São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 131). Isto tem a seguinte implicação: se trata de uma natureza do sujeito que dá a regra à arte para a produção do belo, e não de uma finalidade refletida pela natureza, através da qual as regras estariam impressas no sujeito. Nesse sentido, “inato” (*innatae*) é oposto a “impresso” (*impreßae/ingedrückt*), como explica Marques (Ibid.). Dentro dessa problemática, é válido mencionar que Kant usa o termo “*Naturgabe*” para se referir ao dom *natural* do gênio, o qual pode ser vertido para “dom da natureza”, se fosse o caso do seu talento ser impresso por uma natureza teleológica (*KdU* B 181).

³³⁰ KANT, 1974, p. 295.

³³¹ Ibid., p. 285.

³³² Ibid., p. 280, 281, 282.

³³³ Ibid., p. 294.

³³⁴ ULRICHS, 2007, p. 278.

³³⁵ Ibid.

primeiros românticos uma nova função e experimenta uma iminente revalorização. Esta *Aufwertung* oferece, para eles, a única saída epistemológica possível para o que é denominado o ‘Absoluto’ no idealismo alemão.³³⁶

Como lembra Ulrichs, Moritz possui uma posição essencial no desenvolvimento de uma compreensão orgânica de arte, abrindo caminho para a autonomia estética do classicismo de Weimar³³⁷, no qual figuram peças-chave como Goethe e Schiller: como adotado por Schelling anos depois nas preleções sobre a filosofia da arte³³⁸, a autonomia estética consolida o primado da arte sobre o pensamento discursivo, primado esse que permeia o primeiro romantismo alemão pelo fato de sua “absolutes poética” ocupar o lugar do ‘Absoluto’ que o pensamento discursivo e reflexivo não pode realizar abstratamente por não possuir uma *Aussicht* desse incondicionado, visão essa que a obra pode fornecer, mesmo que de modo somente indireto, analógico e indemonstrável. Assim assume Ulrichs, ao se referir à concepção orgânica do belo em Moritz e Kant:

Assim como Kant, que o determina de outro modo, assim Moritz também determina o belo em relação ao conceito de finalidade: em oposição a todos os objetos naturais, ele seria identificado como algo ‘pleno em si mesmo’, no qual se ‘distingue, em si, um todo’.³³⁹

Deste modo, a obra de arte, enquanto exposição do absoluto, deve ser compreendida como analogia de uma natureza mais alta, compreendida como organismo autossuficiente. É nesse sentido que, na nota de encerramento de seu texto, intitulado *Sobre a relação da filosofia com a arte por volta de 1800*, Ulrichs afirma que o discurso de Schelling em relação a uma arte como órgão da filosofia deve ser compreendido dentro da “construção da arte como potência ideal em analogia à potência real do organismo dentro da filosofia da identidade”³⁴⁰.

E se a analogia entre a arte e o organismo em Kant indica uma ponte entre o mundo idealizado e o mundo real, uma ponte que o primado prático não podia fornecer, abre-se, com isso, a possibilidade deste *Weltorganismus* se estender não somente à obra de arte como forma orgânica que pode conter um todo. O sistema filosófico também passa a ser

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Ibid., p. 281.

³³⁸ Especialmente no que tange à concepção “tautegórica” desenvolvida por Schelling a respeito das representações simbólicas, como vimos na oitava seção do primeiro capítulo desta dissertação (SCHELLING, 2010b, p. 63).

³³⁹ ULRICHS, op. cit., p. 281.

³⁴⁰ Ibid., p. 287.

estruturado de modo orgânico³⁴¹, como nos mostram, por exemplo, a concepção de Estado em Hegel e as próprias preleções da filosofia da arte de Schelling.

Igualmente, anterior aos escritos do *Sistema do idealismo transcendental*, a influência daquela analogia kantiana entre a aparência de liberdade e o mundo orgânico já se mostrava nos escritos de Schelling sobre a natureza, principalmente compreendidos entre os anos de 1797 e 1799³⁴². Nestes trabalhos, Schelling literalmente transpõe a liberdade para o mundo da necessidade, ou seja, transpõe o **Absoluto** para a produção da natureza. Nestas obras da fase da *Naturphilosophie*, podemos vislumbrar as primeiras elaborações que serviriam para posteriormente consolidar o papel conciliador conferido à arte no *Sistema*, a qual é pensada como o coroamento e a etapa suprema de um sistema orgânico.

Nos escritos da *Introdução ao esboço de um sistema da filosofia da natureza*, de 1799, Schelling introduz a ideia de uma produtividade “inteligente” como sendo raiz comum entre o mundo intencional (consciente) e não-intencional³⁴³. Semelhante à concordância kantiana entre os nossos juízos reflexionantes e os belos produtos da natureza, Schelling concebe a natureza como órgão da autoconsciência³⁴⁴. Isso é somente possível porque Schelling diferencia entre a física especulativa e a física empírica³⁴⁵, já que a última concebe os produtos naturais somente como produtos particulares e biológicos, enquanto a primeira os compreende como organismos em sua totalidade. Deste modo, Schelling realiza a separação entre a filosofia-da-natureza enquanto física especulativa e a física empírica³⁴⁶. Enquanto a primeira concerne à observação da natureza como totalidade, a segunda trata da observação das coisas particulares. Além destes aspectos e a propósito da concepção kantiana de uma natureza que deve parecer arte, ou seja, que aparenta possuir uma intencionalidade e uma técnica, sendo, portanto, possuidora de subjetividade, Schelling constrói a concepção de uma natureza enquanto

³⁴¹ Ibid., p. 259.

³⁴² Escritos nos quais devemos também considerar a formidável influência de Espinosa, especialmente no que tange sua concepção de *Deus sive natura* e da própria *natura naturans* (ESPINOSA, 1979, p. 107, 108).

³⁴³ SCHELLING, *SW I* 3, p. 270.

³⁴⁴ Principalmente no sentido de que a autoconsciência pode ser transmitida apenas através de uma natureza autônoma (Ibid., p. 273). No sentido de que, se não houvesse tal fundamento na natureza, não seria possível esse estado posterior no homem.

³⁴⁵ Ibid., p. 282.

³⁴⁶ Ibid.

totalidade produtiva que é, ao mesmo tempo, produto (objeto) na forma da *natura naturata* e produtor (sujeito) na forma da *natura naturans*³⁴⁷.

Apesar de Schelling apresentar a *natura naturans* como uma natureza produtora e absoluta enquanto natureza “em si”, ou seja, como “coisa em si”, Schelling não ultrapassa os limites transcendentais em relação à sua *Naturphilosophie*, a qual não é concebida como um realismo independente, mas ao modo de uma identidade com o idealismo, pois, no *Sistema do idealismo transcendental*, Schelling explica que todo saber possui duas polaridades, a inteligência e a natureza, o sujeito e o objeto, e, portanto, um é a condição do outro³⁴⁸, muito embora Schelling evidentemente deixe subentendida a polêmica coisa-em-si através da *natura naturans*, o que contraria sua postura inicial adotada nos escritos *Do eu como princípio*.

Porém, muito embora essa problemática concepção constitutiva de natureza em Schelling não ultrapasse o papel apenas regulador conferido por Kant na *Crítica do juízo* e não esteja adequada aos propósitos científico-empíricos, justamente pelo fato de sua concepção de natureza se tratar de física especulativa, por outro lado, tal concepção serve como analogia entre a produção artística e a produção natural, fornecendo uma verossimilhança entre a criação estética e o organismo, verossimilhança essa que é concedida à arte no *Sistema*, na medida em que a obra de arte contém não somente liberdade, mas também necessidade, do mesmo modo que a obra orgânica da natureza aparentemente contém “liberdade” como “se fosse” dotada de espírito ou finalidade consciente. Semelhante à concepção kantiana de natureza enquanto técnica, Schelling confere uma intencionalidade à natureza quando a concebe como “sujeito” dotado de infinita produtividade³⁴⁹. Mas não somente lhe confere uma intencionalidade, mas lhe dota também de uma não-intencionalidade: ela não é nem um estatuto, nem outro, mas é uma inteligência que produz a si mesma, que é tanto sujeito produtor (intenção) quanto objeto (não-intenção), se constituindo em um todo ou um organismo que se produz a si mesmo, no qual podemos aparentemente entrever uma “técnica” e ao mesmo tempo uma espontaneidade, e através do qual vemos nos seus produtos a construção “da exposição empírica de uma infinitude ideal”³⁵⁰.

³⁴⁷ Ibid., p. 284.

³⁴⁸ Ibid., p. 341, 342.

³⁴⁹ Ibid., p. 289.

³⁵⁰ Ibid., p. 290.

Assim como Kant ultrapassou o primado prático da filosofia moral sobre a filosofia teórica e especulativa, primado esse cuja causalidade inteligível não se conciliava e não se correspondia com o mundo material e orgânico, a fim de eleger o juízo estético como a esfera que vincula o particular ao universal, juízo capaz de projetar uma inteligibilidade no mundo e, deste modo, pensar a realização de um Ideal ético na natureza, Schelling também pretende ir além da filosofia prática, em especial, o idealismo ético da *Doutrina-da-ciência* de Fichte, cuja recepção inicial ganhou outros contornos a partir dos escritos da natureza, e pretende conceder à arte um primado no *Sistema*, elegendo-a como o ponto de unificação entre liberdade e necessidade. No *Sistema*, a arte ocupa o ponto de culminância do todo orgânico que engloba a ordem teórica e a ordem moral, encontrando, assim, uma *Aussicht* para a esfera Ideal, ainda que essa *Aussicht* possua somente caráter simbólico.

Essa unidade entre a ordem objetiva dos fenômenos e a ordem subjetiva da liberdade é apenas refletida por meio de um ato estético da imaginação ou formação-em-um³⁵¹, cujo intuir é a raiz comum entre o intencional e o não-intencional, o racional e o sensível. Mas, conclusivamente, isto é apenas possível através da analogia com o organismo, o qual, em sua “autonomia”, se assemelha ao produzir por liberdade da arte, enquanto a arte em sua autonomia é semelhante ao produzir “por necessidade” de um organismo. Nesse engendramento dos produtos artísticos, o espírito humano se objetiva produzindo-se como natureza, o que devemos, mais adiante, compreender melhor como sendo o ápice do *Sistema*.

Em outras palavras: a arte enquanto *Weltorganismus* é a única esfera humana que pode figurar o **Absoluto**, ou seja, ela transpõe as Ideias de liberdade da razão humana para o mundo condicionado. Por esse meio, podemos pensar uma conformidade entre aquelas Ideias exprimidas pela arte e o mundo fenomênico, uma proporcionalidade capaz de conferir uma identidade, identidade essa não almejada de modo isolado nem na efetividade do campo teórico nem na idealização do campo prático.

³⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 351.

3.4 O SISTEMA E O POSTULADO ESTÉTICO DA INTUIÇÃO INTELECTUAL

Schelling elabora o projeto do *Sistema do idealismo transcendental* de 1800 tendo em vista, entre outros aspectos, não somente a reformulação das questões relacionadas à filosofia transcendental de Fichte contidas na *Doutrina-da-ciência*, mas principalmente a ultrapassagem do idealismo ético de Fichte, o qual se baseia no eu e no seu primado prático, através do qual Fichte concebe a natureza como “material” do dever e como barreira a ser superada pelo eu, a qual, em vistas disso, é considerada como produto do nosso próprio poder de representação. O *Sistema* não somente pretende unificar o sistema da filosofia da natureza e o sistema do idealismo transcendental, fornecendo a carmetade objetiva e complementar à filosofia transcendental de Fichte, mas Schelling também pretende inaugurar um novo primado: o primado da arte.

Nesse contexto, no término do sistema, a intuição intelectual deixa de ser reduzida a um postulado prático e ganha um postulado estético, o qual consolida o idealismo estético de Schelling. Portanto, o estatuto dessa intuição intelectual estética vai além do estatuto subjetivo estabelecido primeiramente pelo eu da intuição intelectual da *Segunda introdução à doutrina-da-ciência* de Fichte e pelos escritos iniciais de Schelling, como é o caso da obra *Do eu como princípio*.

Nesse contexto, faz-se necessário abordarmos três aspectos: (1) as características orgânicas mais essenciais do *Sistema do idealismo transcendental* de 1800, (2) o percurso da intuição do eu ao longo das etapas progressivas da história da autoconsciência e (3) a última etapa do *Sistema*, a qual conduz a um estatuto mais abrangente da intuição intelectual enquanto postulado estético.

3.4.1 As características orgânicas do *Sistema do Idealismo Transcendental*

Como Schelling afirma em seu prefácio, o *Sistema do idealismo transcendental* é uma história da autoconsciência³⁵². Schelling mesmo reconhece que as investigações do *Sistema* são exposições de questões já apresentadas pela *Doutrina-da-ciência* de Fichte e

³⁵² Ibid., p. 331.

questões já sondadas por ele próprio nos seus escritos anteriores³⁵³. No entanto, estes escritos de 1800 têm a pretensão de alcançar uma maior clareza em relação a certos aspectos apresentados anteriormente pela filosofia de Fichte e pela filosofia de Schelling. Oferecer um escopo maior ao idealismo transcendental é um dos pontos inovadores do *Sistema* e isso é realizado através da exposição da história progressiva da autoconsciência, a qual se caracteriza como um “passado transcendental” da consciência do eu que teria faltado à *Doutrina-da-ciência* de Fichte, justamente pelo fato deste último não ter reconhecido a dedução de uma gênese da inteligência a partir da natureza³⁵⁴.

Schelling busca documentar o progresso da consciência e ao mesmo tempo fundamentar uma estrutura inalterável dos seus estágios, cada fase sendo um arcabouço fixo dentro do todo. Em suma, sistematizar estas fases em um todo constituído de coerência interna é um dos objetos desses escritos. O sistema adquire uma unidade arquitetônica³⁵⁵. Assim, enquanto documentação da gênese da autoconsciência, os escritos do *Sistema* devem ser considerados uma contraparte à filosofia-da-natureza, a qual, por seu lado, busca a gênese embrionária da consciência desde os primórdios orgânicos. Como Schelling explica no prefácio:

O principal motivo pelo qual o autor devota um cuidado particular para a descrição dessa coerência, a qual é realmente uma *sequência gradual* de intuições, através das quais o eu se eleva à mais alta potência da consciência, foi o paralelismo da natureza com a inteligência; ele tem se direcionado para isso há muito tempo, e para descrevê-lo completamente, não a filosofia transcendental nem a filosofia da natureza é adequada por si só; *ambas as ciências* são, juntas, capazes de fazê-lo, apesar de que nesse caso as duas devem ser sempre opostas uma à outra, as quais nunca podem se fundir em uma só. A prova conclusiva da realidade perfeitamente igual das duas ciências a partir de um ponto de vista teórico, o qual o autor tem, aqui, meramente afirmado, deve, assim, ser procurada na filosofia transcendental, e especialmente na apresentação desta que está contida no presente trabalho, a qual deve ser, em seus escritos, considerada necessariamente uma contraparte da filosofia-da-natureza.³⁵⁶

Em razão do alcance maior destes escritos de Schelling em relação à unilateralidade da *Doutrina-da-ciência* de Fichte, cuja negação da dedução da

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Na carta nº 27, de 31 de maio/ 7 de agosto de 1801, endereçada a Schelling, Fichte nega a possibilidade de uma dedução da inteligência a partir da natureza.

³⁵⁵ DE ROSALES, J. R. *Limite e realidade. Os primeiros passos no Sistema do idealismo transcendental*. In: As filosofias de Schelling. Fernando Rey Puente, Leonardo Alves Vieira (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 128.

³⁵⁶ SCHELLING, SWI/3, p. 331-332.

inteligência a partir da natureza se constituía num idealismo subjetivo³⁵⁷, Schelling pretende documentar uma continuidade na qual o espírito humano se objetiva em etapas progressivas, numa analogia com os graus de objetivação do mundo natural. Como ressalta De Rosales, essa atividade ideal do espírito inclui tanto as idealidades, tais como sensações, intuições e conceitos, quanto os fenômenos reais, tais como a matéria e os seres orgânicos e inorgânicos³⁵⁸. Ou, como Schelling afirma, “as mesmas potências da intuição que residem no eu podem também ser exibidas até certo ponto na natureza”³⁵⁹.

O *Sistema* pretende unificar o que não era passível de ser unificado na *Doutrina-da-ciência* de Fichte, a saber: uma dedução da natureza a partir do eu e uma dedução do eu a partir da natureza, em uma história completa da consciência, que abrange do orgânico ao cultural. Schelling pretende rastrear os passos da filosofia da natureza até o surgimento da filosofia transcendental, assim como pretende traçar os passos desta última até seus pontos mais altos, os quais culminam na filosofia da história, na religião e, por fim, na arte.

Enquanto a filosofia da natureza trata do desenvolvimento da história do espírito, dentro da concretude do real, a filosofia transcendental tem por objeto o desenvolvimento da história do espírito dentro da esfera ideal. Portanto, onde a filosofia da natureza acaba seu escopo, se ocupando com a questão de como a natureza conduz à inteligência, se inicia o escopo da filosofia transcendental, a qual tem como ápice o homem em sua autoconsciência e pretende explicar, inversamente à filosofia da natureza, como a consciência enquanto mero sujeito alcança um objeto, ou melhor, como as suas representações concordam com os objetos da experiência³⁶⁰. Em suma, Schelling concebe um progresso que se estende dos níveis de consciência mais naturais até a autoconsciência propriamente dita.

³⁵⁷ A designação é atribuída por Hegel, o qual considera o sistema de Schelling um sistema objetivo pelo fato de Schelling realizar a síntese sujeito-objeto em um ponto superior à subjetividade fichteana: na objetividade da natureza (HEGEL, 1801, p. 133).

³⁵⁸ DE ROSALES, 2005, p. 128.

³⁵⁹ SCHELLING, *SW I/3*, p. 332.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 342.

3. 4. 2 O percurso do eu no progresso da história da autoconsciência

A autoconsciência é, na verdade, a intuição intelectual ou auto-intuição no sentido em que Fichte a concebe. Na filosofia da natureza, deve-se partir da natureza para o eu. No *Sistema*, ocorre o contrário. Como Schelling afirma na primeira parte do *Sistema*, deve-se partir da dedução do eu como princípio fundamental da filosofia transcendental³⁶¹. Na segunda parte, Schelling explica que a verdade do idealismo transcendental deve ser demonstrada no processo de dedução de todo o sistema do conhecimento a partir daquele princípio primeiro, o eu. Como explica De Rosales, o eu precisa limitar-se para se fazer objeto de si mesmo³⁶². Portanto, todas as fontes de limitação procedem dele como princípio dedutivo e o avançar de uma autoconsciência à outra é possível pelo fato de que, nesse primeiro princípio, deve haver coincidência entre o objetivo (a limitação posta pelo eu) e o subjetivo (o próprio eu)³⁶³. É na tríade dialética, da qual a síntese é o ponto de conciliação e ao mesmo tempo cede espaço a uma nova limitação a ser superada, que o eu passa às fases seguintes ou potenciações.

Aquela auto-intuição do eu progride, portanto, de modo a abranger todas as fases, que vão da simples matéria “até a suprema unidade entre a liberdade e a necessidade na arte (através da qual a natureza conscientemente produtivamente se encerra e se completa)”³⁶⁴. Schelling concebe duas etapas, a teórica e a prática, das quais a produção estética é o estágio final. A etapa teórica é constituída de três épocas distintas: (a) aquela que vai da sensação à inteligência, (b) da inteligência à reflexão e (c) da reflexão à vontade. Schelling trata, na primeira época, da consciência natural, ingênua e irrefletida, na qual o objeto lhe surge como coisa-em-si: nesta época, há somente uma ingênua intuição do mundo, na qual o eu não se percebe como sendo ele mesmo o autor da própria atividade produtiva e intuitiva³⁶⁵. Neste momento, o eu não se percebe como sendo ele mesmo que põe o limite, o objeto. O segundo momento é marcado pelo fato da intuição interna surgir ao lado da intuição externa do mundo, no qual tem início a percepção de uma atividade intuitiva própria³⁶⁶. No terceiro momento, o eu se eleva acima da intuição

³⁶¹ Ibid., p. 368-369.

³⁶² DE ROSALES, 2005, p. 129.

³⁶³ Ibid., p. 128.

³⁶⁴ SCHELLING, *SWI/3*, p. 634.

³⁶⁵ Cf. Ibid., p. 400, 405, 408, 411.

³⁶⁶ Cf. Ibid., p. 458, 459.

pelo fato de ele passar a refletir sobre a própria intuição produtiva, ponto em que a inteligência se desprende do objeto³⁶⁷. A inteligência se separa do objeto em cuja intuição ela estava imersa. O ponto fronteiro desse momento é aquele em que o eu percebe os objetos como ações necessárias da sua própria inteligência. Trata-se do fato de toda intuição ser espontaneamente produtiva, mas não se aperceber da sua espontaneidade. A passagem para a inteligência prática, portanto, ocorre quando, na consciência volitiva, a representação precede o objeto e o determina em acordo com sua internalidade e espontaneidade³⁶⁸.

Na etapa prática, a auto-intuição do eu parte da vontade individual para o dever-ser na comunidade de indivíduos. Neste último caso, a autoconsciência prática do eu, não sendo autossuficiente, se reporta à inteligência das consciências alheias e exteriores³⁶⁹. Schelling percorre os estágios subsequentes, até atingir o ponto em que é constatada a existência de uma necessidade incompreensível na história que conduz os homens sem que eles se deem conta da mesma, à qual ele denomina de *providência*, a qual se caracteriza como uma ordem mais elevada que prevalece entre as ações humanas individuais³⁷⁰. Neste ponto, o progresso da consciência volitiva atinge seu ápice, que é o ético.

Mas, apesar de o estágio ético representar um ápice no desenvolvimento da autoconsciência, que progride da consciência natural e ingenuamente irrefletida até o aspecto da liberdade e da necessidade na história, há uma oposição entre estas duas fases da intuição do eu. A série teórica é a da produção inconsciente do mundo dos objetos³⁷¹. Nesta série, a consciência está imersa inconscientemente na objetividade do mundo. Por estar inconscientemente imersa na intuição dos objetos e não se aperceber de que é ela a produtora dos mesmos, a consciência teórica é incapaz de tornar objetiva a unidade entre o produto e a produção. Enquanto isso, a série prática é a da produção consciente dos objetos na forma de atos originários da nossa espontaneidade. Porém, ela está imersa na consciência volitiva e subjetiva, mas não está consciente em relação aos objetos do

³⁶⁷ Cf. Ibid., p. 524, 525.

³⁶⁸ Cf. Ibid., p. 533, 534.

³⁶⁹ Ibid., p. 540, 556.

³⁷⁰ Ibid., p. 601, 603, 604.

³⁷¹ Ibid., p. 611.

mundo. Em razão disso, a consciência prática não pode estabelecer um vínculo entre a ação livre e o objeto inconsciente.

3. 4. 3 A última etapa do *Sistema*: o postulado estético da intuição intelectual

Segundo Schelling, é a produção estética que suprime, em uma e mesma intuição, esta oposição entre a produção inconsciente (da consciência teórica) e a produção consciente (da produção prática)³⁷². Na quinta seção do *Sistema do idealismo transcendental*, Schelling especifica a diferença entre a intuição estética e as intuições prática e teórica, as quais são compreendidas como intuições do eu ou intuições intelectuais no sentido de intuições produtivas no *Sistema*³⁷³. No que concerne a intuição no âmbito prático, Schelling faz a seguinte distinção:

Pela primeira especificação, a saber, de que a atividade consciente e inconsciente se torna objetiva *em uma e mesma intuição*, esta intuição é distinguida daquela que nós fomos capazes de deduzir na filosofia prática, onde a inteligência era consciente apenas em relação à intuição interna, mas permanecia inconsciente a respeito da intuição externa.³⁷⁴

A seguir, Schelling distingue a intuição estética da intuição no campo teórico da seguinte maneira:

Pela segunda especificação, a saber, de que o eu se torna simultaneamente consciente *para si mesmo*, e inconsciente, a intuição aqui postulada é distinguida daquela que temos no caso dos produtos naturais, onde certamente reconhecemos essa identidade, mas não como uma identidade cujo princípio se encontra no próprio eu.³⁷⁵

Portanto, a intuição intelectual, na forma da intuição estética, caracteriza uma possibilidade de congruência do subjetivo com o objetivo, harmonia essa que significa, de acordo com Schelling, a resolução de todo o problema da filosofia transcendental. Essa

³⁷² Ibid.

³⁷³ Cf. Ibid., p. 370, 376, 459.

³⁷⁴ Ibid., p. 611.

³⁷⁵ Ibid.

transposição do idealismo ético³⁷⁶ para o idealismo estético, pelo qual o primado prático cede à arte como momento supremo do *Sistema*, marca a transição do postulado prático da intuição intelectual para o postulado estético dessa intuição. Isso significa que o postulado prático da intuição intelectual, que possuía sua ação somente na esfera da subjetividade do eu, se expande para um postulado estético na forma de uma sujeito-objetividade, ou seja, para uma identidade absoluta. Ou, como afirma Siegbert Peetz:

Schelling conceitua a intuição intelectual no *Sistema do idealismo transcendental* no contexto de uma teoria da subjetividade não mais, como na sua primeira filosofia, enquanto um postulado da razão prática, mas como postulado estético de uma imaginação na qual natureza e liberdade estão igualmente unificadas e fundidas, a assim chamada por Schelling de faculdade poética [*Dichtungsvermögen*].³⁷⁷

O projeto unificador da terceira crítica surge, então, como sendo a razão decisiva pela qual Schelling toma a direção desse novo estatuto da intuição intelectual no campo estético, estatuto esse que significa a integração do estatuto da liberdade da filosofia transcendental ao estatuto da necessidade da filosofia-da-natureza, os quais não se unificavam nem na filosofia prática kantiana e nem na intuição intelectual enquanto postulado prático concebida por Schelling e Fichte. Como Peetz resume:

Essa mudança de estatuto se explica pelo fato de Schelling ter, sobretudo, associado o assunto a Espinosa e Fichte, mas que, porém, depois de 1797, se condiciona, através da integração da sua Filosofia-da-natureza à Filosofia transcendental, à discussão com a *Crítica do juízo* de Kant, a partir da qual a arquitetura do *Sistema do idealismo transcendental* se prova determinante.³⁷⁸

3.5 A OBJETIVAÇÃO DA INTUIÇÃO INTELECTUAL NA ARTE

Seguindo as premissas da intuição intelectual na *Doutrina-da-ciência* de Fichte, Schelling adota uma concepção de intuição intelectual enquanto um produzir de si mesmo

³⁷⁶ Aqui, por parte de Schelling, podemos ver a superação do idealismo ético da *Doutrina-da-ciência* de Fichte.

³⁷⁷ PEETZ, 2001, p. 24, grifo nosso.

³⁷⁸ Ibid.

como objeto no *Sistema*³⁷⁹, fazendo menção à concepção fichteana de intuição intelectual exposta na *Segunda introdução à doutrina-da-ciência*³⁸⁰. Schelling também explica que “toda intuição é, a princípio, intelectual, e, em vista disso, todo o mundo objetivo é meramente o mundo intelectual surgindo sob restrições”³⁸¹.

Estas restrições são os limites que o eu mesmo coloca diante de si e através dos quais ele se faz objeto. Na segunda seção da primeira parte do *Sistema*, onde explica as propriedades do eu e o relaciona à intuição intelectual, Schelling afirma que “o eu nada mais é do que um produzir que se faz objeto, ou seja, uma intuição intelectual”³⁸². Schelling deixa claro, no mesmo trecho, que essa intuição intelectual é somente uma livre atividade, a qual não pode ser demonstrada, podendo ser somente fornecida³⁸³. Ou, como Schelling argumenta, mais adiante: “mas o eu é propriamente somente esta intuição, também o eu é, enquanto princípio da filosofia, propriamente somente algo que é postulado”³⁸⁴.

A intuição intelectual em Schelling está, portanto, limitada à condição de um postulado. Não obstante, enquanto postulado, esta intuição pode almejar uma objetividade possível na arte, mesmo que essa objetividade seja somente simbólica, como vimos no primeiro capítulo do presente trabalho. Neste contexto, faz-se necessário examinarmos a possibilidade de objetivação da intuição intelectual em Schelling a partir da concepção de intuição intelectual no *Sistema* enquanto um **produzir-se como objeto**.

Assim, essa seção tem por objetivo investigar a intuição intelectual sob dois aspectos: (1) a objetivação da intuição intelectual do ponto de vista de um produzir estético-intuitivo capaz de positivar o supra-sensível e ultrapassar o caráter negativo da reflexão e (2) a objetivação da intuição intelectual a partir do produzir estético-intuitivo do gênio, capaz de dar visibilidade às Ideias através de uma perspectiva neoplatônica.

³⁷⁹ Como vimos na seção anterior, na consciência teórica, o eu não se percebe como sendo ele próprio o produtor dos objetos, enquanto na esfera da prática o eu tem consciência de que os objetos são produtos ou atos originários da sua espontaneidade, ou seja, são produtos do seu produzir-se como objeto.

³⁸⁰ SCHELLING, *SW I/3*, p. 370.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 459.

³⁸² *Ibid.*, p. 370.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

3. 5. 1 A positivação do absoluto através da produção estética

Nesta subseção, faz-se necessário investigarmos a possibilidade de objetivação da intuição intelectual em Schelling enquanto um produzir-se como objeto a partir de dois aspectos: (1) o **aspecto negativo** desse *produzir-se como objeto* na filosofia, o que engloba suas partes teórica e prática e (2) o **aspecto positivo** desse *produzir-se como objeto* no âmbito da arte. Através destas duas análises poderemos elucidar o caráter efetivo da intuição intelectual na arte em relação às formas meramente reflexivas e abstratas que esta intuição adquire na filosofia.

Schelling assim esclarece a condição de postulado em relação à filosofia prática e à filosofia teórica dentro do *Sistema* quando trata de distinguir os estatutos dos princípios que guiam o postulado da intuição intelectual teórica e o postulado da intuição intelectual prática: o princípio teórico é um *teorema*, e enquanto tal se constitui somente na construção de uma teoria³⁸⁵. O princípio prático é, por seu turno, um *comando*. O que se encontra entre estes dois princípios é o postulado, o qual é postulado no princípio teórico enquanto se trata do que Schelling denomina de *pura construção teórica*³⁸⁶. O postulado se justifica no princípio prático, a exemplo do imperativo categórico de Kant, enquanto ele exerce poder coercitivo interno e pode, assim, ser explicado em termos de uma demanda ou exigência prática. Em ambos os casos, como afirma Schelling, “o começo e o fim dessa filosofia é a *liberdade*, o absolutamente indemonstrável, autenticado apenas através de si mesmo”³⁸⁷. Este paradigma defendido por Schelling é, sem dúvida, o espírito do idealismo pós-kantiano que permeia a Alemanha por volta de 1800. E a intuição intelectual, nesse sentido, é sustentável no *Sistema*. Mas, apesar da justificação da intuição intelectual enquanto postulado de um modo reflexivo e intelectual de se produzir como “objeto” na teoria e na prática, essa produção não alcança uma objetividade efetiva.

A intuição intelectual teórica e prática possui um caráter meramente negativo enquanto um produzir-se como objeto, pois ambas as esferas são unilaterais, ou seja, não podem expor o absoluto, já que a consciência prática é um produzir predominantemente consciente enquanto, por outro lado, a consciência teórica se configura num produzir predominantemente inconsciente.

³⁸⁵ Ibid., p. 376.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid.

Somente na arte o aspecto de um *produzir de si mesmo como objeto* da intuição intelectual pode ganhar uma verdadeira *positividade*. Nesse sentido, Schelling ultrapassa o pôr-se como objeto de Fichte, pois constrói o *Sistema* dentro de uma concepção neoplatônica de objetivação, a qual ele estende à natureza, em especial aos escritos da *Introdução ao esboço de um sistema da filosofia da natureza* de 1799. Dentro do contexto da objetividade ou positividade, a *Doutrina-da-ciência* de Fichte fracassou na tarefa de explicar como pode haver o ser objetivo fora do eu, aos olhos de Schelling³⁸⁸. A natureza valia para Fichte apenas como uma simples fronteira abstrata do eu, um objeto vazio³⁸⁹, não em si mesmo e como força ativa e auto-produtiva a partir de si mesmo. Como explica Jair Barboza, Schelling estende a atividade livre do eu à objetividade, concedendo um dinamismo à natureza e ultrapassando a subjetividade fichteana³⁹⁰. Em Fichte, o objeto some no sujeito, pois Fichte assume a (auto) produção do eu como o ponto mais alto da filosofia e o concebe, também, como um princípio dinâmico, mas este não é posto ao mesmo tempo no não-eu, ou seja, no mundo natural. Enquanto isso, Schelling considera o objetivo não como um não-eu, mas determinado como natureza, tirando dele o estado puramente negativo e lhe concedendo uma positividade.

Como indica Rey Puente, a diferença entre o subjetivismo unilateral de Fichte e a abordagem objetiva de Schelling está no fato de Schelling tentar estabelecer não um eu, mas um sujeito-objeto³⁹¹ e, conseqüentemente, “a diferença com Fichte esclarece-se, todavia, ainda em dois outros pontos: (1) a fundamentação da filosofia da natureza na ‘intuição intelectual’; (2) a definição da arte como intuição intelectual ‘objetivada’”³⁹². A partir disso, podemos considerar dois aspectos: por um lado, assim como a natureza é considerada por Schelling como sendo dotada de uma auto-produtividade semelhante à intuição intelectual do eu, auto-produtividade essa que tende para a subjetividade, ou seja, tende à consciência³⁹³, por outro, de modo invertido, a arte é pensada por Schelling como sendo dotada de uma produtividade que se assemelha àquela auto-produtividade da natureza, uma auto-produtividade que tende a se objetivar, ou seja, chegar a um produto

³⁸⁸ Cf. Carta n.º 28, de 3 de outubro de 1801, de Schelling a Fichte.

³⁸⁹ SCHELLING, 1803, p. 86.

³⁹⁰ BARBOZA, 2005, p. 41.

³⁹¹ PUENTE, 1997, p. 31-32.

³⁹² DURNER apud PUENTE, op. cit., p. 32, nota 46.

³⁹³ SCHELLING, SWI/ 3, p. 270.

não-consciente. Podemos aqui, portanto, notar um paralelo invertido entre arte e natureza a partir dos papéis que Schelling confere a ambas.

Em outro sentido, também, a insuficiência objetiva e ontológica do entendimento e da razão dentro do contexto da primeira e segunda críticas kantianas se explica pelo fato de que o entendimento somente se aplica à multiplicidade dos fenômenos e, portanto, não há objetividade para a Ideia na esfera da experiência. Na parte prática, a razão, estando em um patamar superior ao entendimento, pode pensar o númeno como uma unidade causal e inteligível prescrita às ações humanas, porém, não há também objetividade para o incondicionado no âmbito da experiência. Numa analogia do criticismo kantiano com o *Sistema do idealismo transcendental*, podemos perceber, respectivamente, uma correlação gradual entre o entendimento, a razão e a imaginação kantiana da terceira crítica e os conceitos de entendimento, razão e imaginação no pensamento de Schelling. Como lembra Rey Puente³⁹⁴, na *Exposição do meu sistema de filosofia*, de 1801, Schelling denomina a razão de “total indiferença entre o subjetivo e o objetivo”³⁹⁵. Como Schelling mesmo afirma nesses escritos:

Alcança-se, para isso, aquilo que, através da reflexão, é posto entre o subjetivo e o objetivo na filosofia, e o que deve ser, evidentemente, oposto a ambos que se comporta como indiferente. O pensar da razão deve surgir a cada um; para que pensemos ela como absoluta, para que também alcancemos o ponto de vista, o qual é buscado por mim, deve-se abstrair do pensante.³⁹⁶

Na *Exposição ulterior do meu sistema de filosofia*, de 1802, Schelling equipara a razão à intuição intelectual e a imaginação à intuição estética ao mesmo tempo em que situa ambas como estando em contato com o absoluto, segundo Puente: à diferença de que, como linha de demarcação, “a razão conhece no Absoluto a verdade absoluta, e a imaginação representa o Absoluto como beleza absoluta”³⁹⁷, posicionamento esse que relaciona a imaginação à exposição do Absoluto no antítipo e que associa a razão ao conhecimento somente reflexivo do Absoluto, restando ao entendimento, num grau mais baixo em relação à razão e à imaginação, a posição inferior por instaurar a diferença e a multiplicidade³⁹⁸, ou, em outras palavras, a cisão e a oposição. Dito de outro modo, a

³⁹⁴ PUENTE, op. cit., p. 34.

³⁹⁵ SCHELLING apud PUENTE, ibid.

³⁹⁶ SCHELLING, *SWI* 4, p. 114.

³⁹⁷ PUENTE, op. cit., p. 34.

³⁹⁸ Ibid.

razão ocupa o lugar daquele elemento que *conhece* no Absoluto a verdade absoluta, mas não pode *exibi-la*.

Assim, de modo análogo a Kant (muito embora Kant não concebesse nenhuma intuição intelectual na *Crítica da razão prática*, e aceitara somente o pensar nomênico enquanto liberdade causal inteligível), Schelling confere uma superioridade da razão em relação ao entendimento, comparando a razão à intuição intelectual e a imaginação à intuição estética de modo que a imaginação ultrapasse a reflexão da razão e exiba o absoluto na finitude. O poder de exposição da imaginação enquanto intuição estética é, portanto, o poder de objetivação na arte que falta aos postulados práticos e teóricos da intuição intelectual.

A arte se encontra entre o incondicionado e o condicionado, o nomênico e o fenomênico, a objetividade e a subjetividade, por isso ela pode refletir o *infinito no finito*, ou seja, a beleza³⁹⁹: assim, se a “beleza é liberdade no fenômeno”, como Schiller afirma⁴⁰⁰, isto significa que na arte é possível imprimir uma inteligibilidade em imagens sensíveis. Por outro lado, a reflexão filosófica parte da oposição e da cisão, por isso a filosofia não pode apresentar o absoluto de modo positivo, isto é, de maneira objetiva. Ou, no máximo, o absolutamente idêntico pode ser somente acessado de modo negativo, ou seja, no pensamento, quando se trata da razão, pensada por Schelling como superior ao entendimento que se refere à multiplicidade⁴⁰¹.

Como explicado por Schelling no diálogo *Bruno*, o filósofo exerce interiormente o que o gênio exerce exteriormente⁴⁰². Nesse sentido, por exemplo, o eu no sistema fichteano está circunscrito à reflexão e não expandido à produção, como Schelling afirma na *Exposição do meu sistema de filosofia*⁴⁰³. A “objetivação” interna, meio através do qual o eu se põe interiormente como objeto, portanto, deve sair do círculo reflexivo para o processo produtivo, ou seja, deve tomar parte no processo de engendramento no qual se encontra a arte, a qual torna possível um desdobramento da intuição intelectual do eu em uma intuição intelectual exteriormente objetiva. Pois, a razão, sendo o ponto de vista da filosofia, como afirma Schelling, é o conhecimento das coisas como elas são em si na

³⁹⁹ SCHELLING *SW I/3*, p. 620.

⁴⁰⁰ SCHILLER, 2004, p. 68.

⁴⁰¹ A razão como unidade do geral e do particular, como afirma Schelling no diálogo *Bruno* (1991, p. 110).

⁴⁰² *Ibid.*, p. 84.

⁴⁰³ *Idem*, *SW I/ 4*, p. 109.

“razão” e não no mundo exterior⁴⁰⁴. A intuição intelectual, que Schelling equivale à razão, pode somente pensar o númeno. A arte surge como possibilidade de expor o absoluto no mundo através da beleza, fornecendo uma conciliação através da transposição do ideal para o real.

Em consequência da positividade concedida ao mundo objetivo, Schelling busca, no *Sistema*, a identidade conciliadora entre o mundo ideal e o mundo real no movimento produtivo da produção estética, o qual é por um lado consciente (no eu) e por outro inconsciente (na natureza)⁴⁰⁵. O objeto artístico genuíno emerge e se positiva somente através da concorrência de ambas as atividades. Ou, como Roberto Machado afirma em seu texto, denominado *Schelling e a intuição estética do absoluto*:

A única diferença entre a criação estética e a natural é que, enquanto a criação natural é um processo inconsciente, a criação genial da arte é, ao mesmo tempo, consciente e inconsciente, racional e intuitiva. A arte encerra não apenas o lado inconsciente do espírito criativo presente na natureza, mas também o lado consciente presente na razão do artista⁴⁰⁶.

Por outro lado, é somente através do lado produtivo da criação que posso figurar o caráter nomênico de tal intuição intelectual, ou seja, apenas por esse meio é que posso corporificar a ideia no invólucro chamado obra de arte. Em suma, a intuição intelectual, quando no âmbito estético, ultrapassa o caráter de mera apreensão que acompanha seu aspecto contemplativo. Deste modo:

Se a filosofia de Schelling, nesse momento, é a tentativa de superar as contradições apresentadas na filosofia kantiana – sujeito e objeto, liberdade e necessidade, fenômeno e númeno, etc. – é porque a intuição estética que supera as contradições não é fundamentalmente algo contemplativo, mas inclui a produção de uma obra. A intuição intelectual, mais do que uma apreensão da realidade, é uma produção de seu próprio objeto.⁴⁰⁷

A mera internalidade da reflexão filosófica por excelência, ou seja, a mera internalidade da intuição intelectual, não pode expor o incondicionado. A arte efetiva seu

⁴⁰⁴ Ibid., p. 115.

⁴⁰⁵ Idem, *SWI/3*, p. 612, 613.

⁴⁰⁶ MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 92-93.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 90.

objeto concretamente na obra, ela não apenas reflete sobre seu objeto, como o pensamento. A intuição estética ultrapassa (e concilia) o *produzir-se como objeto* meramente negativo, abstrativo e reflexivo das esferas prática e teórica, por se produzir *objetivamente* como sujeito e como objeto, ou seja, como identidade absoluta. Somente deste modo, a intelecção pode obter uma positividade, ou seja, só assim consegue se desprender de si mesma e surgir como objeto efetivo. Como Schelling afirma na quinta seção do *Sistema*:

Agora, o objetivo de *toda nossa ciência* foi, na verdade, *precisamente* esse: explicar como o fundamento último da harmonia entre o subjetivo e o objetivo se torna objetivo para o próprio *eu*. Uma intuição [a intuição artística] deve, por isso, ser exibível na própria inteligência, através da qual em *uma e mesma* aparição o eu é ao mesmo tempo consciente e inconsciente *para si mesmo*, e é através de tal intuição que nós, deste modo, primeiramente **trazemos a inteligência totalmente para fora de si mesma**; através de tal intuição, portanto, que nós resolvemos o problema inteiro [e supremo] da filosofia transcendental (aquele que está relacionado com a explicação da congruência entre subjetivo e objetivo).⁴⁰⁸

No sentido de uma intuição que transpõe seus conteúdos racionais para o mundo sensível e que transpõe seu conteúdo intelectual para o mundo objetivo, portanto, a intuição estética oferece uma figuração que ultrapassa os discursos lógicos e formais da filosofia. Esse caráter positivo que somente a intuição estética pode oferecer à intuição intelectual é assim resumido por Schelling na seguinte passagem do *Sistema do idealismo transcendental*:

Toda filosofia procede e deve necessariamente proceder de um princípio que, enquanto princípio absoluto, é, ao mesmo tempo, o absolutamente idêntico. Algo absolutamente simples, absolutamente idêntico, não pode ser apreendido ou comunicado por descrição, nem, de modo algum, por conceitos. Pode apenas ser intuído. Tal intuição é o órgão de toda filosofia. Apenas essa intuição que não é sensível mas intelectual, que não tem como objeto nem o objetivo nem subjetivo, mas o absolutamente idêntico, nem subjetivo nem objetivo em si mesmo, é uma intuição interna, a qual, por sua vez, não pode tornar-se objetiva por si mesma; só pode tornar-se objetiva por uma segunda intuição. Essa segunda intuição é a estética.⁴⁰⁹

Como afirma Jair Barboza, ao anunciar o aspecto exterior e corporificador da intuição estética em relação à negatividade da intuição intelectual enquanto mera abstração:

⁴⁰⁸ SCHELLING, *SW I/3*, p. 610-611, grifo nosso.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 625, nota.

A arte é de agora em diante uma visão modelar [...] mais precisamente quando no *System des transzendentalen Idealismus* a intuição intelectual se torna estética e o gênio lhe atribui corpo, expondo modelos prestigiosos e eternos numa obra de arte, dando assim um passo a mais rumo à positividade do supra-sensível mesmo, lido contudo de uma perspectiva neoplatônica.⁴¹⁰

No contexto da positividade do supra-sensível, Rubens Torres Filho esclarece que a dialética por meio da qual ocorre a passagem para a totalidade absoluta, que é representada pelo simbólico na arte, “é por vocação uma dialética do *positivo* que não se apoia no trabalho da negatividade”, sendo que a plenitude da totalidade real-ideal não se confunde com uma simples tautologia⁴¹¹. Essa positividade da identidade não é um princípio da filosofia na forma de uma mera não-contradição ou tautologia e sim como “absoluta auto-afirmação” (*tautegoria*)⁴¹². Expor exteriormente o absoluto corresponde à exposição externa do absolutamente idêntico na forma de uma “imparcialidade do real-idealismo”⁴¹³. Deste modo, o aspecto exteriormente produtivo da intuição intelectual estética ou intuição intelectual objetivada em Schelling oferece uma positividade do absoluto, ou seja, oferece uma positividade ao objeto desta espécie de intuição, a Ideia. Como veremos na parte conclusiva deste trabalho, é a partir da produção do gênio que se podem objetivar tais Ideias da intuição intelectual, perfazendo uma analogia neoplatônica com a natureza.

3.5.2 A visibilidade das Ideias

Investigaremos, como parte final deste trabalho, três aspectos da filosofia de Schelling essenciais para a compreensão da intuição intelectual na arte, a qual é o maior foco desta subseção: (a) a objetivação das Ideias a partir da perspectiva neoplatônica no pensamento estético de Schelling e (b) o caráter objetivante na arte a partir da produção do gênio e (c) o caráter objetivante da intuição estética em relação à intuição intelectual. Estes três aspectos estão intimamente relacionados com a visibilidade das Ideias e o caráter corpóreo da objetivação desta intuição intelectual no âmbito estético.

⁴¹⁰ BARBOZA, 2005, p. 164.

⁴¹¹ TORRES FILHO, 1987, p. 156.

⁴¹² Ibid., p. 158.

⁴¹³ Ibid., p. 156.

3. 5. 2. 1 A objetivação das Ideias na perspectiva neoplatônica

O *Sistema do idealismo transcendental* segue, a exemplo dos escritos da *Naturphilosophie* de Schelling, uma estrutura semelhante que inclui o recurso metodológico a um sistema de potências, polaridades e graus de objetivação. A diferença entre ambos os escritos está em que as obras sobre a natureza perfazem o caminho que vai do objetivo para o subjetivo, enquanto o *Sistema do idealismo transcendental* faz o percurso inverso, ou seja, aquele que segue do subjetivo para o objetivo. Assim, se por um lado nos escritos da *Naturphilosophie*, como é o caso da *Introdução ao esboço de um sistema da filosofia da natureza* de 1799, Schelling pretende partir da natureza e documentar a vida embrionária do espírito, por outro lado, sequencialmente, o *Sistema* de 1800 pretende partir do espírito humano e documentar seus graus de desenvolvimento.

Os dois escritos, o *Sistema* e a *Introdução*, compartilham estruturas semelhantes de desenvolvimento, pois estão subordinados a regras de gênese e desenvolvimento que, se não são idênticas, seguem organicamente o neoplatonismo de Plotino⁴¹⁴. A estrutura orgânica do *Sistema*, assim como da *Introdução*, está internamente submetida às potenciações e oposições dialéticas que, uma vez superadas, conduzem a graus cada vez maiores de objetivação. Enquanto na *Introdução* Schelling trata da gênese a partir da natureza que se objetiva “como se fosse” espírito ou, em outras palavras, parte de um paradigma de natureza que tende a desenvolver-se fazendo-se espírito, indo rumo à consciência, no *Sistema* Schelling adota os graus de objetivação em sentido neoplatônico de modo a considerar um caminho oposto àqueles escritos sobre a natureza: aqui, há uma tendência para o espírito se objetivar como natureza, ou seja, há uma propensão para o espírito se materializar fazendo-se natureza.

Eis, portanto, o aspecto mais cabal quando nos remetemos ao termo “objetivar”: ele pode melhor ser compreendido como um *produzir*. Neste contexto, os graus de objetivação são, sob a ótica da estética neoplatônica de Schelling, modos de materialização e visibilização das Ideias no mundo. Sob este aspecto, é salutar

⁴¹⁴ Como vimos no primeiro capítulo do presente trabalho, essa estrutura é visível nas preleções da *Filosofia da arte*, onde Schelling aborda o aspecto expositivo da objetividade das Ideias (2010b, p. 137, 138).

destacarmos a afirmação de Schelling a respeito da constituição das Ideias nos escritos *Ideias para uma filosofia da natureza*:

Toda ideia é um particular que, como tal, é absoluto; a absolutez é sempre uma, assim como a sujeito-objetividade dessa absolutez e sua própria identidade; somente o *modo* como a absolutez na ideia é sujeito-objeto faz a distinção. Nas ideias, que nada mais são do que sínteses da identidade absoluta – do universal e do particular (da essência e da forma), na medida em que ela mesma é outra vez universal – com a forma particular, não pode haver, justamente porque essa forma particular é posta outra vez como igual à forma absoluta ou à essência, uma coisa singular.⁴¹⁵

3. 5. 2. 2 O caráter objetivante do gênio

Com relação à visibilização das coisas particulares, a objetivação se constitui na passagem da unidade da Ideia para a multiplicidade dos fenômenos, sem que a unidade deixe de se constituir numa unidade. No contexto dos escritos do *Sistema*, isso significa uma possibilidade de objetivação da intuição intelectual enquanto intuição do idêntico. Esta possibilidade deve ser articulada com o caráter do gênio e sua possibilidade de exposição das Ideias, ou seja, sua possibilidade de transposição das Ideias para o plano das coisas particulares e individuais. Como argumenta Jair Barboza, o viés adotado por Schelling é o uso do conceito kantiano de gênio sob uma perspectiva neoplatônica:

Ora, a personagem que Schelling invoca agora para desempenhar o papel principal da sua filosofia da arte é em primeira instância o gênio; um conceito, é certo, que não se inscreve na tradição platônica ou neoplatônica, mas remete a Kant. O gênio será encarregado da missão transcendental de fundar a estética do absoluto mediante as Ideias, não kantianas, mas como os neoplatônicos as interpretaram, ou seja, no sentido de modelos eternos, antes expostas nos graus de desenvolvimento da natureza, agora exponíveis na arte. Com isso se pode alcançar especularmente imagens artísticas da identidade cósmica.⁴¹⁶

A sexta seção do *Sistema* destaca o fato de toda produção estética começar de modo intencional e consciente, isto é, de um modo que seu início seja somente reflexão

⁴¹⁵ SCHELLING, 1803, p. 75-76. Optamos pela tradução oficial de Rubens Rodrigues Torres Filho (Idem, 1991, p. 49).

⁴¹⁶ BARBOZA, 2005, p. 166.

e pensamento e, portanto, como algo que pode ser ensinado e aprendido através da tradição cultural e da prática humana, o que definimos como **arte**⁴¹⁷. Porém, a produção estética escapa ao controle técnico e reflexivo do artista para ser interpelada pela força e pelo ímpeto não programado e obscuro da **poesia**, a qual é definida como processo não intencional que não pode ser ensinado⁴¹⁸. Aqui se trata, por outro lado, do caráter instintivo da criação, ou aquilo que Schelling explica que “só pode ser inato através da graça da natureza; e isso é o que podemos, numa palavra, chamar de poesia na arte”⁴¹⁹.

A poesia é aquilo que há de mais original no gênio, como o elemento da não-consciência que urge para a produção⁴²⁰. Essa interferência ocorre através do que Barboza denomina de “chamado impositivo para a instituição do produto”⁴²¹. Assim, diante deste aspecto imprevisível, a produção, que começa com consciência subjetiva, termina de modo não-consciente e objetivo⁴²². Deste modo, o gênio é absorvido pela atividade da produção artística de modo que ele termina a produção sem consciência da intuição do produto⁴²³. Em outras palavras, o gênio finda a obra artística no objetivo ou não-consciente. O que equivale a dizer que na arte o espírito humano se objetiva, ou seja, se produz como se fosse natureza, no sentido kantiano de que a originalidade da criação artística repousa no fato de que, em sua autonomia, o gênio é avesso ao espírito de imitação⁴²⁴, a qual requer aplicar, em ato, regras conscientes para a criação de uma obra. Como Kant conclui no § 45 da *Crítica do juízo*:

Portanto, a finalidade no produto da bela-arte, ainda que seja intencional, **não deve no entanto parecer intencional**; isto é, a bela-arte tem de ser *considerada* como natureza, ainda que se tenha consciência dela como arte. Como natureza, porém, um produto da arte aparece porque se encontra nele toda *pontualidade* na concordância com regras, somente segundo as quais o produto pode tornar-se o que ele deve ser; mas sem *meticulosidade*, sem que a forma acadêmica transpareça, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra esteve diante de seus olhos e impôs cadeias aos seus poderes-de-mente.⁴²⁵

⁴¹⁷ SCHELLING, SWI/3, p. 618.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Ibid., p. 171.

⁴²¹ Ibid., p. 167.

⁴²² Ibid., p. 613.

⁴²³ Ibid., p. 169.

⁴²⁴ *KdU* B 183.

⁴²⁵ *KdU* B 180, grifo nosso.

Schelling expõe a analogia entre a produção do espírito e a produção da natureza de modo que ambos somente diferem quanto à direção da produção. Isto equivale a dizer que, no tocante ao produzir dos produtos orgânicos, a natureza se produz e se objetiva como se fosse espírito: ou seja, ela inicia de modo não intencional e termina conscientemente. O processo percorre do objetivo para o subjetivo, ou seja, do material ao reflexivo, cujo ápice é a autoconsciência humana. Esta primeira direção é a direção adotada nos escritos da natureza, intitulados *Introdução ao esboço de um sistema da filosofia da natureza*, no qual, sob o viés neoplatônico, as Ideias passam à multiplicidade, ou seja, se objetivam no mundo em seres vivos e orgânicos. No tocante à produção estética, o espírito humano se objetiva e se produz como se fosse natureza, passando à forma dos objetos inanimados do mundo real: isto é, este modo de produção começa de modo intencional e termina não intencionalmente. Neste caso, o processo vai do subjetivo ao objetivo, isto é, do reflexivo ao material. Ou, como Schelling sintetiza:

A natureza começa inconsciente e termina consciente; o processo de produção não é intencional, mas o produto certamente é. Na atividade da qual tratamos aqui [a atividade artística], o eu deve começar (subjetivamente) com consciência, e terminar sem consciência ou objetivamente, o eu é consciente em relação à produção, e inconsciente em relação ao produto.⁴²⁶

Nesse sentido, a objetividade da arte ultrapassa o caráter meramente contemplativo, reflexivo e conscientemente subjetivo da intuição intelectual para se constituir na produção de um objeto real, como se a produção do espírito na arte fosse efetivada na forma de um produzir-se como natureza, ou seja, de modo objetivo e não-consciente. Na condição de alguém que realiza fins não previamente representáveis, o gênio se constitui, portanto, como um poder análogo ao poder da produção natural, capaz de objetivar Ideias em obras individuais, do mesmo modo como a natureza objetiva as espécies em indivíduos particulares. Ambos, portanto, compartilham da mesma força dialética da formação-em-um elaborada por Schelling na sua *Naturphilosophie* e nos escritos que abordam a arte, tais como a *Filosofia da arte* e o *Sistema do idealismo transcendental*. A força dialética da formação-em-um em um primeiro momento se traduz em um conflito de atividades opostas, as quais, num segundo momento, se conciliam para dar origem a um produto. A obra de arte original ultrapassa o aspecto

⁴²⁶ SCHELLING, SWI/3, p. 613, grifo nosso.

racional da ideação do objeto, para se tornar uma sensibilização, ou seja, uma *objetivação da Ideia*. Dito de outro modo, toda obra de arte do gênio é uma *ideia objetivada*. No plano da exposição das Ideias na arte, isto é o mesmo que dizer que o “produto” da intuição intelectual não é somente *idealizado*, como o faz a filosofia, mas por meio do aspecto objetivante da arte ele também é *realizado e produzido*.

No contexto neoplatônico adotado por Schelling, o gênio é, portanto, aquele elemento que torna a Ideia exponível, ou seja, o gênio é o aspecto produtivo que objetiva esta identidade absoluta em imagens artísticas, possibilitando uma *Aussicht* para as Ideias da filosofia. A arte, através do elemento poético e não-consciente que confere originalidade ao gênio, corporifica as Ideias em coisas particulares e, portanto, encarna e transpõe a intuição intelectual para o mundo. Essa exibição da essência do mundo em imagens particulares, ou seja, a exibição dos arquétipos em um objeto, corresponde ao corporificar do incondicionado na esfera fenomênica, um corporificar ao qual damos o nome de objetivação da intuição intelectual. Assim,

para chegar a esse ponto, Schelling faz mais um acréscimo ao kantismo pela intuição intelectual. Se antes essa intuição fora tratada do ponto de vista da doutrina-da-ciência, para a construção da filosofia-da-natureza, e assim fora expandida ao cosmos, agora, do ponto de vista da arte como órgãoon da filosofia, trata-se de mostrar que essa mesma *intuição intelectual se encarna na obra de arte mediante a faculdade genial* [...] a obra de arte é o escoadouro do absoluto, ela é a ‘objetividade da intuição intelectual’, isto é, o incondicionado mesmo, vale dizer, o substrato do mundo exposto em imagens.⁴²⁷

3. 5. 2. 3 A objetivação da intuição intelectual através da intuição estética

A exposição imagética das Ideias da intuição intelectual através da arte, meio pelo qual as Ideias da filosofia ganham objetividade e visibilidade, é assim resumida nas palavras do próprio Schelling:

O todo da filosofia começa e deve começar de um princípio que, de modo absolutamente idêntico, é totalmente não-objetivo. Mas então, como pode esse absolutamente não-objetivo ser chamado à consciência e ser entendido – uma

⁴²⁷ BARBOZA, 2005, p. 174.

coisa necessária, se é a condição para entendermos o todo da filosofia? Não necessita de prova o fato de que esse absolutamente não-objetivo não é mais apreendido através de conceitos do que é estabelecido através deles. Nada resta, portanto, senão que ele (esse absolutamente idêntico) seja estabelecido em uma intuição imediata, embora isso seja, por sua vez, inconcebível e, uma vez que seu objeto é para ser algo totalmente não-objetivo, parece, com efeito, contraditório. Mas se agora essa intuição [intelectual] de fato existe, tendo por objeto o absolutamente idêntico [a Ideia], em si mesmo nem subjetivo nem objetivo, e nós estivéssemos, com relação a essa intuição, a qual pode ser apenas intelectual, a recorrer à experiência imediata, então como, nesse caso, poderia essa intuição ser, por seu turno, posta objetivamente? Ou seja, como, a respeito da intuição intelectual, pode ser estabelecido sem dúvida que tal intuição não repouse sobre um engano puramente subjetivo, se ela não possui uma objetividade que seja universal e reconhecida por todos os homens? A objetividade da intuição intelectual universalmente reconhecida e totalmente incontestável é a própria arte. Pois a intuição estética é simplesmente a intuição intelectual tornada objetiva.⁴²⁸

Deste modo, a filosofia “intui” e expõe apenas o mundo intelectual, enquanto a arte, por sua materialização, expõe e intui o mundo intelectual no mundo refletido, sendo que este mundo refletido é o produto ou o objeto artístico. O que equivale a dizer que a intuição intelectual é dubitável se ela somente expõe ou “intui” o mundo intelectual, pois não há o que ver e ela carece de um objeto visível.

Dito de outro modo: a intuição intelectual objetivada, sendo a intuição estética, pode possuir uma validade universal, pois, como Schelling afirma no *Sistema do idealismo transcendental*, a intuição intelectual objetivada pode ser imagetizada e figurada em toda consciência⁴²⁹. Neste sentido é que Schelling explica que a arte “tem êxito em objetivar, com validez universal, aquilo que o filósofo pode apresentar de um modo apenas subjetivo”⁴³⁰. A arte pode expor as Ideias e arquétipos da filosofia em algo visível e objetivo, tornando-os “intuíveis”.

⁴²⁸ SCHELLING, op. cit., p. 625, grifo nosso.

⁴²⁹ Ibid., p. 630.

⁴³⁰ Ibid., p. 629, nota.

4 CONCLUSÃO

O nosso objetivo neste trabalho foi lançar uma luz sobre a possibilidade de estender a filosofia para além dos seus limites discursivos e delimitar as fronteiras daquilo que a filosofia pode exprimir através de outros meios de expressão humana. Elegemos a arte como a esfera que pode realizar objetivamente o que a reflexão filosófica pode somente idealizar no âmbito da moralidade: a exposição das Ideias. Compreendemos que o tema da objetivação da intuição intelectual na arte não deve ser tratado a partir da cientificidade que a abordagem de uma pesquisa empírica exigiria, estando tal assunto circunscrito ao domínio especulativo e filosófico. Não se trata de defrontar a possibilidade dessa objetivação na esfera conceitual, mas somente investigar o alcance que a criação artística pode oferecer àquilo que, no sentido conferido por Kant na *Crítica da razão pura*, os conceitos do entendimento não podem sondar no caso do domínio teórico: a exposição da Ideia na esfera objetiva.

Para alcançar nossos objetivos, partimos da investigação acerca da relação entre arte e filosofia sob dois aspectos: (1) o carácter expositivo da arte, através do qual a exposição simbólica se configura como o modo artístico de exibição das Ideias da filosofia e, como vimos no segundo capítulo, (2) o carácter produtivo da intuição estética, a qual pode exteriorizar o absolutamente idêntico, ou seja, a Ideia e, assim, objetivar a intuição intelectual.

Como resultados da nossa análise, podemos considerar que, do ponto de vista do primeiro aspecto, de acordo com o carácter tautegórico e absoluto da *Dartellung* simbólica articulado por Schelling nas preleções da *Filosofia da arte*, Schelling confere à arte uma autonomia em relação ao significado e, em razão de não estar sujeita aos conceitos, expõe o incondicionado de modo indemonstrável através daquele aspecto tautegórico e simbólico. Essa autonomia da arte, cuja compreensão enquanto totalidade estética está intimamente associada à absolutez poética defendida e antecipada por Karl Phillip Moritz, marca um dos principais traços distintivos do romantismo, que caracteriza o primado da arte sobre a filosofia e a justificativa para uma exposição sensível do Absoluto.

Quanto ao segundo aspecto, como vimos na sexta seção do *Sistema do idealismo transcendental* de Schelling, a intuição estética possui uma vantagem em relação à intuição intelectual: enquanto esta permanece interna e meramente contemplativa, a intuição estética é uma intuição produtiva, e é desse engendramento que ela se faz objeto,

transpondo a barreira reflexiva da negatividade lógica do pensamento. Esse modo de se produzir como objeto oferece uma positividade do absoluto, pois a arte oferece um corpo, a obra de arte, através do qual a identidade absoluta entre liberdade e necessidade pode ser exposta. Nesse aspecto, o postulado estético da intuição intelectual ultrapassa a subjetividade do postulado prático dessa intuição para se estabelecer como uma sujeito-objetividade, uma identidade absoluta que extrapola os limites do eu.

Esta identidade absoluta na obra de arte não se objetiva através da liberdade da reflexão. O meio pelo qual as representações genuinamente artísticas se tornam possíveis é o aspecto imprevisível e objetivante do não-consciente: a produção do gênio se assemelha ao produzir-se como objeto da natureza. Pois, muito embora o artista comece a produção com consciência, o produto lhe escapa. A *poiésis* do gênio se configura em uma força motriz e obscura que produz, ou seja, objetiva o produto à revelia do artista, conduzindo, assim, suas ideias para uma materialidade cujo resultado final é inesperado. É através do caráter não-consciente, imprevisível e objetivante dessa *Begeisterung* (inspiração) do gênio que uma visibilidade das Ideias se torna possível.

Assim, dentro do contexto neoplatônico dos graus de objetivação com que Schelling estrutura seus escritos da *Naturphilosophie*, do *Sistema do idealismo transcendental* e da *Filosofia da arte*, constatamos, no que tange à arte no *Sistema* e nas preleções, que o gênio pode possibilitar uma objetivação das Ideias, que são o objeto da intuição intelectual por excelência. Através da formação-em-um (imaginação) do gênio, as Ideias alcançam uma individuação, ou seja, um corpo fenomênico. Essa visibilidade das Ideias ocorre de um modo análogo à produção orgânica da natureza: porém, enquanto a última corresponde a uma natureza se produzindo “como se fosse” espírito, a produção estética corresponde ao espírito se produzindo e se objetivando “como se fosse” natureza, do mesmo modo como, através do espírito do gênio kantiano, a natureza dá a regra à arte, de acordo com o §46 da *Crítica do juízo*. E, diga-se de passagem: as Ideias se objetivam através da produção não-consciente do gênio como se fosse uma natureza “mais alta”, uma natureza incondicionada, uma *natura naturans* em sentido espinosista. Muito embora essa natureza finalística possuía um caráter somente regulador, ou seja, se encontre apenas no juízo de quem julga.

Trata-se da passagem da Ideia platônica, concebida como unidade absoluta (real-ideal), para a multiplicidade dos fenômenos. Em outras palavras, essa objetivação na arte é a passagem da Ideia (a unidade infinita) para o mundo sensível (a multiplicidade finita),

ou seja: trata-se da exposição da própria beleza, o que Schelling denomina o *infinito no finito*. Em suma: a objetivação da intuição intelectual, ou seja, a transposição do seu objeto, a Ideia, para o mundo real, é somente possível por meio da produção artística, pois a intuição intelectual objetivada é somente possível através da intuição estética. Ou, dito de outro modo, *somente através da arte há uma objetividade da intuição intelectual, ou seja, apenas por meio da arte pode haver uma essência inteligível do mundo exposta em imagens*. Somente por este meio os deuses da mitologia grega, por exemplo, podem ser transfigurados nas formas do mundo fenomênico.

Esta transfiguração do incondicionado para o plano do condicionado não era possível nem na filosofia teórica, nem na filosofia prática, de acordo com os pressupostos kantianos, pois Kant ressalta o fato de as Ideias não poderem ser expostas ou visibilizadas na experiência, mesmo no caso em que elas podem ser pensadas como modelos para as ações humanas, como é o caso dos *ideais* da razão. A Ideia, como um conceito da razão, definitivamente, não pode ser demonstrada, ou seja, não podemos encontrar no mundo real, objetivo e ôntico, nenhum ser que lhe seja correlato em sentido ontológico.

Assim, devemos delimitar nossa investigação dentro das fronteiras ontológicas do tema da objetivação da intuição intelectual na arte ressaltando que essa transposição da identidade absoluta através da arte é somente uma irônica metáfora do infinito. Essa “objetividade”, que deve ser sempre mantida entre parênteses, se deve a dois aspectos, igualmente mostrados nos dois capítulos do presente trabalho de dissertação: (1) como vimos no primeiro capítulo, essa exposição é somente **simbólica**: ou seja, não é demonstrável, pois as representações simbólicas possuem sua autonomia estética somente em vista da sua independência em relação ao significado, não estando sujeitas nem aos conceitos nem às intuições. Estas representações da mitologia devem explicações somente a si mesmas, sendo um mundo fechado e não submetido às proposições lógicas da filosofia ou da ciência. Por outro lado, (2) como vimos no segundo e último capítulo, a objetivação da Ideia através da produção da intuição intelectual estética não é igualmente demonstrável pela seguinte razão: a intuição intelectual, mesmo na esfera estética, onde ela possui autonomia, nunca ultrapassa a barreira de um **postulado**. Isto equivale a dizer que: assim como no postulado prático conferido à intuição intelectual por Schelling e Fichte, a intuição intelectual já contém no seu postulado estético todas as condições *a priori* de sua justificativa, não necessitando nem de demonstrações, nem de evidenciações. Como exposto por Schelling na terceira parte do *Sistema do idealismo*

transcendental, essa intuição que tem o eu como princípio indemonstrável (assim como em Fichte) não se caracteriza como uma intuição da coisa-em-si, e sim como uma atividade de autoafirmação do eu, isto é, como uma atividade pela qual o eu se realiza racionalmente e moralmente no mundo e se faz autônomo perante as inclinações e amarras do mundo sensível. Em vista disso, como Schelling nos explica nesta parte do *Sistema*, a intuição intelectual é, por um lado, apenas um postulado teórico, porque se constitui somente na *pura construção teórica*. Por outro lado, a intuição intelectual é somente um postulado prático (o qual tem primazia sobre o postulado teórico) porque ela apenas faz sentido como um *mandamento*. Em ambos os contextos, não vem ao caso um conhecimento da coisa-em-si, mas apenas um *produzir-se como objeto* do eu no mundo.

Pois é somente em vista dessa intuição intelectual enquanto mero postulado que Schelling pode sustentar uma intuição intelectual sem recair nas armadilhas do pensamento dogmático. A intuição intelectual adotada por Schelling e Fichte somente se sustenta como um recurso à autonomia da subjetividade, já que a esperança de sermos possuidores de uma intuição intelectual e de podermos conhecer através dela uma coisa-em-si independente da nossa consciência foi impossibilitada através do transcendentalismo kantiano, para o qual o mundo é uma representação nossa, não havendo possibilidade de conhecermos uma objetividade absoluta, ou podemos pelo menos dizer que essa crença fora seriamente e estruturalmente abalada em seus fundamentos mais essenciais a partir do século dezoito. A “objetividade” se encontra somente no pensamento, uma marca característica do idealismo pós-kantiano.

Dentro desse contexto, o idealismo pós-kantiano de Schelling, ao contrário da letra da *Aufklärung*, é marcado pelo espírito, pelo *Geist* segundo o qual o que vale é o movimento interno do sujeito, cujo princípio basilar, o eu, não carece de demonstração, pois se configura em um princípio irreduzível da realidade, o que fora antecipado pelo *cogito* cartesiano. Apesar de Schelling conceber uma “objetividade” à natureza, essa é pensada em termos transcendentais. Assim, a passagem da letra para o espírito é marcada pela noção fundamental de que o mundo é somente uma ideia do sujeito, pois, como exposto por Schelling no *Sistema*, devemos considerar que inicialmente toda intuição é intelectual, já que o mundo objetivo é somente o mundo intelectual surgindo sob restrições, ou seja, dentro dos limites que o próprio eu se coloca e através dos quais ele próprio se faz objeto. Mas isso diz respeito somente à nossa autonomia subjetiva enquanto seres humanos racionais. Em suma: o mundo nada é sem nossas ideações, se

caracterizando como um substrato das leis do nosso espírito, e esse é o cerne vital do idealismo de Schelling e do idealismo alemão como um todo, de Fichte a Hegel, salvaguardadas as nuances de cada sistema filosófico.

Assim, a intuição intelectual nunca pode se efetivar num mundo condicionado pelo determinismo da causalidade natural, um mundo fenomênico. Pois o númeno, o objeto desta intuição, não se acha em nenhum lugar visível. O númeno pode somente se encontrar, como no caso da *Crítica da razão prática* de Kant, no pensamento, o qual não é visual e, por isso, não é intuitivo no sentido comum do termo, como espaço e tempo na *Estética transcendental*, que estão no registro intuitivo mas não são “a” intuição no sentido empírico, ou seja, não são objetos nem correspondem a qualquer materialidade ontológica. Deste modo, a exemplo do caráter somente formal de tempo e espaço, o númeno se reduz ao aspecto meramente formal do pensar, porque tal “objeto” inteligível não se encontra em nenhuma espaço-temporalidade empírica. Mas a arte, como essa potência criadora do espírito humano, pode nos revelar algo desse númeno, mesmo que somente de modo entrevisto, um mero vislumbre. A arte pode expor algo do incondicionado na única esfera possível do mundo, a esfera do condicionado: através da exposição do infinito no finito, a arte pode nos prover com um outro mundo possível, o maravilhosamente inexplicável mundo simbólico e imaginativo.

REFERÊNCIAS

BARBOZA, J. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: ed. UNESP, 2005.

CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COELLO, A. L. *Arte e sistema*. In: *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 17-41.

DE ROSALES, J. R. *Limite e realidade. Os primeiros passos no Sistema do idealismo transcendental*. In: *As filosofias de Schelling*. Fernando Rey Puente, Leonardo Alves Vieira (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 113-152.

ESPINOSA, B. *Os pensadores*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Tradução de Marilena de Souza Chauí (et. al.). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FICHTE, J. G. *Pensadores: seleção de textos*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *Sämmtliche Werke*. Erster Band. Berlin: Veit und Comp, 1845.

Fichtes und Schellings philosophischer Briefwechsel aus dem Nachlasse beider. I. H. Fichte und K. F. A. Schelling (org.). Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1856.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Consultoria de Victor Knoll e Oliver Tolle. 2 ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*. Jena: Seidler, 1801.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

_____. *Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1974.

_____. *Kritik der praktischen Vernunft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Achte Auflage. Leipzig: Felix Meiner, 1922. (Philos. Bibliothek Bd. 38).

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Fünfte Auflage. Leipzig: Felix Meiner, 1922. (Philos. Bibliothek Bd. 39).

KLOTZ, C. *Monismo e filosofia da arte em Schelling*. In: *Arte e filosofia no idealismo alemão*. Marco Aurélio Werle e Pedro Fernandes Galé (org.). São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 105-121.

KNELLER, J. *Kant e o poder da imaginação*. São Paulo: Madras, 2010.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MARQUES, U. R. A. *A propósito do gênio como “inata disposição-de-ânimo”*. In: *Arte e filosofia no idealismo alemão*. Marco Aurélio Werle e Pedro Fernandes Galé (org.). São Paulo: Editora Barcarolla, 2009, p. 123-141.

NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PEETZ, S. *Voraussetzungen und Status der intellektuellen Anschauung in Schellings System des transzendentalen Idealismus*. In: *System als Wirklichkeit: 200 hundert Jahre Schellings ‘System des transzendentalen Idealismus’*. Hrsg. von Danz C., Claus Dierksmeier, Christian Seyen. *Kritisches Jahrbuch der Philosophie*. Bd. 6. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 23-39.

PLATÃO. *Diálogos: vol. VIII. Parmênides-Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.

PLOTINO. *Enéada III. 8 [30]: sobre a natureza, a contemplação e o uno*. Introdução, tradução e comentário José Carlos Baracat Júnior. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

PUENTE, F. R. *As concepções antropológicas de Schelling*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

SCHELLING, F. W. J. *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e aforismos sobre filosofia da natureza*. Trad. Márcia C. Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010a.

_____. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2010b.

_____. *Os pensadores*. Seleção, tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. *Darstellung meines Systems der Philosophie*. In: *Sämmtliche Werke*. I Abt., Bd. 4. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta, 1859, p. 105-212 .

_____. *Einleitung in der Philosophie der Mythologie*. In: *Sämmtliche Werke*. II Abt., Bd. 1. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1858.

_____. *Sämmtliche Werke*. I Abt., Bd. 3. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1858.

_____. *Sämmtliche Werke*. I Abt., Bd. 1. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1856.

_____. *Ideen an einer Philosophie der Natur*. Landshut: Philip Krüll, 1803.

SCHILLER, F. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Tradução Barbosa, R. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SPENLÉ, Jean-Edouard. *O pensamento alemão*. Trad. João Cunha Andrade. Porto alegre: Livraria do Globo, 1945.

SUZUKI, M. *Filosofia da arte ou arte de filosofar?* In: SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 9-18.

TERRA, R. *Pode se falar de uma estética kantiana?* In: Kant e a música. Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (org.). São Paulo: Editora Barcarolla, 2010, p. 15-28.

TORRES FILHO, R. R. *O simbólico em Schelling*. In: Ensaaios de filosofia ilustrada. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.

ULRICHS, Lars-Thade. *Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie*. In: *Ästhetik und Philosophie der Kunst/ Aesthetics and philosophy of art*. Ameriks, K., Stolzenberg, J. (Org.). Berlin: Walter de Gruyter, 2007, p. 256-289.

VIEIRA, L. A. *A filosofia prática do jovem Schelling*. In: As filosofias de Schelling. Puente, F. R., Vieira, L. A. Belo horizonte: UFMG, 2005, p. 43-68.

GLOSSÁRIO**TERMOS EM ALEMÃO****TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS****Anschauung**

intuição

Aussicht

visão; imagem

Bedingte

condicionado

Begeisterung

inspiração

Darstellung

exposição

Einbildungskraft

força-de-formação-em-um; imaginação

Handeln

ato

Handlung

atividade; ação

Intellektuelle

intelectual

Jugendschriften

escritos da juventude

Naturphilosophie

Filosofia-da-natureza

Potenzen

potências

Sinnbild

símbolo

Vorstellung

representação

Weltorganismus

organismo do mundo