

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**VANISE CRISTINA RIBEIRO ZOTO**

**O ORGANISMO E A IMAGINAÇÃO: A FILOSOFIA DA ARTE ENQUANTO**  
**SISTEMA DA FILOSOFIA EM SCHELLING**

**MARINGÁ**

**2024**

**VANISE CRISTINA RIBEIRO ZOTO**

**O ORGANISMO E A IMAGINAÇÃO: A FILOSOFIA DA ARTE ENQUANTO  
SISTEMA DA FILOSOFIA EM SCHELLING**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Wagner Dalla Costa Félix.

**MARINGÁ**

**2024**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

Z89o

Zoto, Vanise Cristina Ribeiro

O organismo e a imaginação : A filosofia da arte enquanto sistema da filosofia em Schelling / Vanise Cristina Ribeiro Zoto. -- Maringá, PR, 2024.  
104 f.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Dalla Costa Félix.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2024.

1. Estética e filosofia da arte. 2. Filosofia da natureza. 3. Idealismo alemão. 4. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 1775-1854. 5. Romantismo. I. Félix, Wagner Dalla Costa, orient. II. Perius, Cristiano, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. IV. Título.

CDD 23.ed. 193

Ademir Henrique dos Santos - CRB-9/1065



## VANISE CRISTINA RIBEIRO ZOTO

### “O ORGANISMO E A IMAGINAÇÃO: A FILOSOFIA DA ARTE ENQUANTO SISTEMA DA FILOSOFIA EM SCHELLING”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Prof. Dr. Wagner Dalla Costa Félix.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 24 de outubro de 2024.

#### Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente



WAGNER DALLA COSTA FELIX  
Data: 09/12/2024 21:17:59-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Prof. Dr. Wagner Dalla Costa Félix  
**Presidente**

Documento assinado digitalmente



PEDRO AUGUSTO DA COSTA FRANCESCHINI  
Data: 10/12/2024 18:11:16-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Pedro Augusto da Costa Franceschini  
**Membro Externo – UFBA**

Documento assinado digitalmente



CRISTIANO PERIUS  
Data: 17/01/2025 13:43:02-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Cristiano Perius  
**Membro Interno – UEM**

*Às duas mulheres da minha vida,  
cujo amor incondicional me é combustível.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por fortalecer-me durante os vinte e quatro anos de minha existência, meu Pai e guia. Minhas orações nunca foram por ti inaudíveis, meus propósitos e sonhos nunca foram desacreditados. Me permitiu a certeza de que o Senhor está para além dos templos e das igrejas, mas em meu íntimo, na Criação e em todos aqueles que permitiu cruzarem o meu caminho.

À minha família, minha mãe, Vandrine, minha fonte de inspiração, meu exemplo de determinação, de amor ao próximo, cujos valores mais fortes que carrego comigo devo; minha avó, Zelina, meu símbolo de amor e companheirismo; meu avô Jair, meu exemplo de força e carisma; e aos meus tios Ronise e João, exemplos de afeto, cujas memórias felizes trago comigo.

Ao meu namorado Matheus, meu raio de sol nos dias nublados, meu acalento em meio às lágrimas, meu confidente e melhor amigo. Obrigada por suscitar a minha melhor versão, a mais corajosa, a mais sensível. Obrigada por partilhar a vida ao meu lado.

À minha família do coração, Ivone, Alcides, Camila, Vinicius e Rafinha, cujo carinho e cuidado me são alento e as partilhas sempre tão amáveis e genuínas, pelo apoio e auxílio sempre que necessário.

Aos meus amigos que tanto estimo, com quem partilho dias e momentos felizes, mas que são também afago em meio aos difíceis e por vezes angustiantes momentos. Vocês são o motivo dos meus risos mais genuínos e a certeza de que ninguém é feliz sozinho neste mundo.

À minha amiga Rebeca Cordeiro de Moraes, cujo apoio incondicional, olhar humano e partilhas sempre tão sinceras e genuínas, foram essenciais sobretudo ao longo destes meses de pesquisa.

Ao professor e amigo que admiro, Rafael Andrade Moreira, cuja semente plantada em meados de 2015, hoje dão seus frutos, sua escuta altruísta e atenciosa, seu trabalho “de formiguinha”, me são exemplo enquanto educadora e pessoa.

Aos meus companheiros de graduação e de pós, cuja minha admiração extrapola os limites da universidade. Com vocês compartilhei as alegrias e tristezas na Filosofia. Minha formação é constituída por eternos pedaços de cada um.

Ao meu orientador, professor Wagner Dalla Costa Félix, pela sugestão de estudar Schelling, este tão peculiar autor, que por meio do estudo me suscitou um íntimo apreço, pela escuta atenciosa, pelas trocas, sobretudo o incentivo à pesquisa e cuja luta pela Educação eu admiro veemente.

Aos professores Cristiano Perius (UEM) e Pedro Augusto da Costa Franceschini (UFBA), pelas valiosas e gentis contribuições no exame de qualificação, pela leitura acurada de minha pesquisa e sobretudo o incentivo dela.

Aos meus demais professores do departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Maringá, minha formação seria incompleta sem os valiosos ensinamentos de cada um, pelas trocas em sala de aula, nos corredores e eventos. Cujos esforços e luta eu admiro e tenho como exemplo.

Às secretárias Rosângela, Júlia e Andrea, sempre solícitas e gentis.

À CAPES, pelo financiamento deste trabalho de pesquisa, por meio da bolsa de mestrado concedida.

“Resta quanto tempo? Não sei.  
O relógio da vida não tem ponteiros.  
Mas é preciso escolher.  
Porque o tempo foge.  
Não há tempo para tudo.  
Não poderei escutar todas as músicas que desejo,  
não poderei ler todos os livros que desejo,  
não poderei abraçar todas as pessoas que desejo.  
É necessário aprender a arte de “abrir mão” – a fim de nos dedicarmos àquilo que é  
essencial”  
Rubem Alves.



ZOTO, V. C. R. *O Organismo e a Imaginação: A Filosofia da Arte enquanto Sistema da Filosofia em Schelling*. 2024. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR.

**Resumo:** A presente pesquisa é uma investigação acerca da obra do filósofo alemão F. W. J. von Schelling sobre a Filosofia da Arte. Nosso escopo compreende três momentos distintos de seus escritos, porém conectados em seu propósito de construir um sistema da filosofia. Partindo dos estudos do jovem Schelling, o primeiro capítulo discute o antagonismo do autor à concepção mecanicista da natureza, por meio da qual surge sua chamada *Naturphilosophie*. Nosso objetivo central é explorar o conceito de organismo, bem como o de produtividade da natureza, tendo em vista a importância para a compreensão do papel da arte para o seu sistema de filosofia. O segundo momento da pesquisa se concentra na obra de 1800 intitulada *Sistema do Idealismo Transcendental*, na qual o autor procura conciliar a filosofia da natureza e a filosofia transcendental, o conhecimento teórico e o conhecimento prático, propondo, por fim, que a arte ou a produção estética como solução para conceber o sistema em sua totalidade. Logo, por meio da articulação de conceitos e noções cruciais como intuição intelectual, imaginação e a figura do gênio, Schelling justifica sua tese de que a arte é tão somente o *único e verdadeiro órgão e documento da filosofia*. Por fim, o propósito é investigar a relação entre a tríade conceitual de organismo, sistema e símbolo que Schelling desenvolve em suas preleções sobre a *Filosofia da Arte*, ministradas em Jena e Wüzburg entre 1802 e 1805. Nessas preleções, Schelling diferencia seu projeto de uma filosofia da arte das propostas estéticas normativas e das investigações sobre o gosto para desenvolver o que ele compreende como a *construção do universo na forma ou potência da arte*. Por essa razão, o autor parte daquilo que há de mais profundo e originário, a saber, a matéria da arte, a mitologia. A mitologia adquire função central no sistema, à medida que cada um dos deuses intuídos realmente enquanto a indiferença entre o universal e particular, o infinito e o infinito, são tão somente a matéria universal e absoluta da arte, pela qual a intuição do absoluto pode ser objetivada. A discussão se finda ao compreendermos neste vasto e complexo sistema todo o potencial simbólico que reside na mitologia, que permite a Schelling afirmar que as ideias na filosofia e os deuses na arte são apenas faces de uma mesma moeda.

**Palavras-chave:** Organismo. Filosofia da Arte. Sistema. Mitologia. Idealismo.

ZOTO, V. C. R. *The Organism and the Imagination: The Philosophy of Art as a System of Philosophy in Schelling*. 2024. Dissertation (Master's in Philosophy) – Center of Human Sciences, Letters and Arts, State University of Maringá, Maringá, PR.

**Abstract:** This research is an investigation into the work of the German philosopher F. W. J. von Schelling on the Philosophy of Art. Our scope comprises three distinct moments in his writings, which are connected in their aim to build a system of philosophy. Starting with the studies of the young Schelling, the first chapter discusses the author's antagonism to the mechanistic conception of nature, through which his so-called *Naturphilosophie* emerges. Our central objective is to explore the concept of organism, as well as that of the productivity of nature, bearing in mind the importance of understanding the role of art in his system of philosophy. The second part of the research focuses on the 1800 work entitled *System of Transcendental Idealism*, in which the author seeks to reconcile the philosophy of nature and transcendental philosophy, theoretical knowledge and practical knowledge, finally proposing that art or aesthetic production as a solution to conceive the system in its entirety. Thus, by articulating crucial concepts and notions such as intellectual intuition, imagination and the figure of genius, Schelling justifies his thesis that art is the only true organ and document of philosophy. Finally, the aim is to investigate the relationship between the conceptual triad of organism, system and symbol that Schelling develops in his lectures on the *Philosophy of Art*, given in Jena and Würzburg between 1802 and 1805. In these lectures, Schelling differentiates his project for a philosophy of art from normative aesthetic proposals and investigations into taste in order to develop what he understands as the construction of the universe in the form or power of art. For this reason, the author starts from what is deepest and most original, namely the material of art, which is mythology. Mythology takes centre stage in the system, as each of the gods intuited in reality as the indifference between the universal and the particular, the infinite and the finite, are only the universal and absolute matter of art, through which the intuition of the absolute can be objectified. The discussion ends when we understand in this vast and complex system all the symbolic potential that resides in mythology, which allows Schelling to affirm that ideas in philosophy and gods in art are just sides of the same coin.

**Keywords:** Organism. Philosophy of Art. System. Mythology. Idealism.

# SUMÁRIO

<b>NOTA PRELIMINAR .....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. A IDEIA DE ORGANISMO NA <i>NATURPHILOSOPHIE</i> .....</b>	<b>13</b>
1.1    CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS: ORIGEM DO ORGANICISMO EM SCHELLING .	13
1.2    O CONCEITO DE PRODUTIVIDADE NA <i>FILOSOFIA DA NATUREZA</i> .....	19
<b>2. ÓRGÃO E DOCUMENTO DA FILOSOFIA: O PAPEL DA ARTE NO SISTEMA DE 1800 .....</b>	<b>33</b>
2.1    O SISTEMA DO IDEALISMO TRANSCENDENTAL: LIMITES E POSSIBILIDADES.....	33
2.2    O GÊNIO ARTÍSTICO: <i>KUNST</i> E <i>POESIE</i> .....	45
<b>3. A <i>DARSTELLUNG</i> SIMBÓLICA .....</b>	<b>58</b>
3.1    O UNIVERSO NA FIGURA DA ARTE .....	58
3.2    A OBRA DE ARTE ENQUANTO EXPOSIÇÃO DO ABSOLUTO: O PROTÓTIPO DA BELEZA .....	67
3.3 <i>EINBILDUNGSKRAFT</i> : A FACULDADE IMAGINATIVA .....	71
3.4    A EXPOSIÇÃO ESQUEMÁTICA E A EXPOSIÇÃO ALEGÓRICA: O CONCEITO DE SÍMBOLO .....	79
3.5    A CRIAÇÃO POÉTICA DA MITOLOGIA .....	87
3.6    ORGANISMO, SISTEMA E SÍMBOLO .....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>102</b>

## NOTA PRELIMINAR

Os obras de Schelling são citadas de acordo com a paginação da edição de K.A.F. Schelling: Schelling, F. W. J. (1856). *Sämmtliche Werke*. I Abtheilung Vols. 1-10, II Abtheilung Vols. 1-4. Stuttgart: Cotta, referenciada pela sigla “SW”, seguido do número do volume em numeração romana e do número da página em numeração árabe.

SW I: *Tratado para o esclarecimento da Doutrina-da-Ciência* (1797)

SW II: *Ideias para uma filosofia da Natureza* (1797)

SW III: *Sistema do idealismo transcendental* (1800)

SW V: *Preleções sobre a Filosofia da arte* (1802-1803)

SW VII: *Tratado sobre a essência da liberdade humana e dos objetos com ela conexos* (1809)

A *Filosofia da Arte* é citada de acordo com a tradução de Márcio Suzuki: Schelling, F. W. J. (2001) *Filosofia da Arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. da USP, referenciada pela sigla “FA” seguida do número de página.

As traduções das passagens citadas a partir dos textos originais são nossas, a não ser quando indicada a tradução em português.

## INTRODUÇÃO

*As sementes de uma genuína ciência da arte, que desde então foram espalhadas por espíritos excelentes, ainda não foram formadas no todo científico que, no entanto, se pode esperar delas. Filosofia da arte é meta necessária do filósofo, que nela vê a essência interna de sua ciência como num espelho mágico e simbólico: como ciência, ela é importante para ele em si e por si, como o é, por exemplo, a filosofia da natureza; é importante como construção do mais notável de todos os produtos e fenômenos, ou construção de um mundo tão fechado em si e perfeito e acabado, quanto o é a natureza. Por meio dela, o entusiasmado investigador da natureza aprende a reconhecer nas obras da arte os verdadeiros protótipos das formas, que encontra apenas confusamente expressos na natureza, e, através dessas obras de arte mesmas, aprende a reconhecer simbolicamente a maneira como as coisas sensíveis provêm daqueles. (F.W. J. von Schelling, FA, p. 351 – 352).*

F. W. J. von Schelling (1775 – 1854), filósofo alemão nascido em Leonberg, foi um dos principais expoentes do idealismo e do romantismo alemão. Incompreendido por muitos, louvado por parte de seus estudiosos, Schelling tivera como preocupação a natureza e sobretudo a arte, e seu apreço por ambas resultou em profícuos estudos que nos revelam uma íntima relação entre elas, da qual o filósofo se incumbiu investigar. Estudioso precoce, ingressou no seminário teológico de Tübingen com apenas 15 anos; no entanto, a pouca idade não lhe impediu de tornar-se companheiro de estudos de F. Hölderlin e G. W. F. Hegel. Schelling foi considerado por muitos de seus leitores um autor adepto às mudanças teóricas e filosóficas que lhe pareceram coerentes ao longo de sua vida. Dedicou-se a algumas ideias fundamentais nas quais agarrou-se até sua fase final, e outras, sobre as quais se permitiu debruçar sob diferentes pontos de vista ou mesmo abandoná-las. Diante da heterogeneidade filosófica do autor, haveria alguma conexão entre as suas fases? É possível afirmar a existência de um fio condutor desprovido de emendas que tenha orientado sua filosofia? São sobretudo essas as questões que instigaram a presente investigação, de modo a abranger noções específicas e cruciais tratadas pelo jovem Schelling e que marcaram o início de uma linha do tempo produtiva que perdurou pelo menos trinta anos. Neste sentido, o escopo desta pesquisa é o de compreender sobretudo três conceitos schellinguianos essenciais, todavia, presentes em momentos díspares da carreira filosófica do autor, cuja carência de uma exegese em conjunto nos lança ao desafio de perscrutar seu potencial filosófico.

Por essas razões, o conceito que inaugura a investigação é o de *organismo*, conceito este que o autor se debruça ainda no início de sua trajetória. Schelling foi influenciado por Fichte (1762 – 1814), filósofo pós-kantiano considerado precursor do

Idealismo Alemão, que estivera comprometido com a tentativa de revisar a filosofia transcendental de Kant. Todavia, ao final do século XVIII, a influência fichteana parece ter perdido força à medida que Schelling se contrapunha, pelo menos em partes, a algumas noções do autor, sobretudo no que diz respeito à natureza. A visão de Schelling e Fichte acerca da natureza eram destoantes, tendo em vista que o primeiro afirmava a autonomia da Natureza, e por isso opunha-se à ideia de que ela poderia ser entendida como ontologicamente dependente do Eu, diferentemente do segundo, que concebia a natureza como mero o produto da atividade do Eu puro, de modo que a realidade tal qual é por nós conhecida equivaleria exclusivamente à construção da consciência.

No primeiro capítulo, o ponto inicial da investigação envolve a recusa de Schelling em compreender o sujeito em uma mera oposição à natureza como simples mundo de produtos, o que motivou o autor a compreendê-la a partir da noção de *organismo*. Por essa razão, a discussão foi tratada sobretudo diante de duas perspectivas fundamentais nas quais a natureza estivera posta ao longo da tradição, a saber, a visão mecanicista e organicista da natureza. Neste sentido, houve o resgate e a compreensão acerca do conceito de *organismo*, alicerçado no projeto de uma *Naturphilosophie* e sobretudo articulado por Schelling ao longo da obra *Ideias para uma Filosofia da Natureza* (1797). Em seguida, investigamos o conceito de *produtividade* na natureza, articulando as noções de *natura naturata* e *natura naturans*, cujos conceitos foram reassumidos por Schelling sob uma nova lente, a partir em especial da filosofia de Espinosa e de sua recepção na filosofia alemã no fim do século XVIII, e de modo a corroborar com a perspectiva de que a natureza não é meramente um mundo de produtos mortos, mas detentora de um princípio superior. Ademais, o entendimento acerca das atividades opostas que concernem a natureza e o sujeito e a possibilidade de se compreender que ambas coexistem.

No segundo capítulo, concentramos nossa investigação na obra *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800), na qual Schelling expõe sua tentativa de conciliar a filosofia da natureza com a filosofia transcendental e encontrar um princípio único para o conhecimento teórico e o conhecimento prático. Nessa conjuntura, situamos o conceito de *sistema* no cerne da análise, de modo a compreender como o autor articula na obra a dupla possibilidade de princípios das quais o sistema filosófico poderia erigir. Neste escrito, Schelling investiga a existência de uma atividade produtiva que concerne a natureza e o sujeito, atividade esta que se torna o epicentro de toda a sequência

investigativa do autor e adquire o título de “pedra angular de toda a sua *abóbada*” (SW, I, 3, 349).

No *Sistema*, a arte é compreendida como o arremate pelo qual o sistema da filosofia pode ser compreendido em sua totalidade. A partir da elaboração do conceito de *intuição intelectual*, Schelling demonstra que a arte, ao contrário da filosofia, pode representar externamente, de forma objetiva, aquilo que esta última é capaz apenas subjetivamente. Em razão da inexistência de um elemento objetivo que validasse a intuição intelectual, a qual é sempre subjetiva e que concerne à filosofia, o autor vê na arte a possibilidade de expor externamente essa identidade. Neste sentido, a intuição estética é tão somente a intuição intelectual objetivada, justificando a afirmação do autor de que a arte é o *documento da filosofia*, visto que a produção estética demonstra e atesta na realidade o princípio ideal da identidade entre o universal e o particular apreendido por meio da intuição intelectual, ou seja, o *absoluto*. Deste modo, Schelling dedica a sexta parte da obra à investigação acerca da produção estética, na qual aborda a dedução do produto artístico e compreende que toda produção artística resulta de um conflito de atividades. Na articulação dos conceitos de *Kunst* e *Poesie*, o autor revela a figura do gênio, cuja atividade produtiva é marcada por ambos aspectos.

No terceiro e último capítulo, investigamos o conceito de *símbolo*. Este último bloco de pesquisa abrange a obra *Filosofia da Arte*, que emerge como exposição do sistema da identidade de Schelling. Se, por um lado, na obra de 1800, a arte é, ao mesmo tempo, o *único órgão e documento verdadeiro e eterno da filosofia*, anos depois, nas preleções sobre a filosofia da arte, Schelling vê na criação artística a possibilidade privilegiada de exposição do Absoluto. História, natureza e arte, para Schelling, integram aquilo que ele compreende como as três potências do Absoluto, ou seja, correspondem às formas ou modos de manifestação da identidade do real e do ideal.

Nas preleções, constatamos conceitos e noções próprios do *Sistema do Idealismo Transcendental* que reaparecem na obra, apontando para o lugar da filosofia da arte no todo do projeto do sistema da filosofia, e permitindo indicar a relação entre a filosofia da natureza e a filosofia da arte, por meio da relação entre os organismos da natureza e as obras de arte. A investigação propõe entender a *Filosofia da Arte* como a construção do universo na forma ou potência da arte, refletindo o sistema filosófico de Schelling que integra arte e mitologia em seu ápice especulativo. Por quais razões a mitologia adquire centralidade nesta obra? Qual a relação percebida por Schelling entre a filosofia e a

mitologia? São essas algumas das questões que fizeram com que o autor se debruçasse na investigação que concerne à mitologia, que se apresenta por meio de seu potencial.

Portanto, o conceito de símbolo torna-se crucial à empreitada de Schelling e sobretudo à nossa pesquisa, cujo propósito é o de expor o potencial deste modo de exposição da construção da mitologia, compreendida pelo autor enquanto um mundo autônomo. Neste sentido, ao longo das preleções, o autor visa transparecer as razões que fazem da mitologia a exposição simbólica do Absoluto. Sendo ela, para o autor, o “espelho mágico e simbólico” (FA, p. 351 - 352), de modo que propicia à filosofia pensar as ideias do Absoluto objetivamente. Ao enfatizar a distinção da faculdade da imaginação e da fantasia, Schelling caracteriza a primeira como incumbida de conceber e desenvolver as produções da arte, enquanto a segunda as intui exteriormente e as projeta para fora de si. Logo, o autor enfatiza a força produtiva que a imaginação possui, visto que assume a função de realizar objetivamente a beleza, na forma das obras de arte.

Por fim, investigamos o modo pelo qual Schelling discute a necessidade deste modo próprio de exposição da mitologia, resultando na concepção da *Darstellung ou exposição simbólica*, síntese do modo de exposição esquemático e do modo de exposição alegórico, na qual o universal e o particular são indissociáveis. Neste sentido, destacamos as razões pelas quais o autor enfatiza a existência poética autônoma das figuras divinas, que não representam algo, ao contrário, nada são além de si mesmas, isto é, ideias reais e vivas do Absoluto.



# CAPÍTULO 1

## A IDEIA DE ORGANISMO NA NATURPHILOSOPHIE

### 1.1. Confluências e divergências: origem do organicismo em Schelling

Se nos sentimos incessantemente impelidos a olhar a essência íntima da natureza, e a perscrutar esta fonte fecunda que faz jorrar de si tantos grandes fenômenos de eterna uniformidade e conformidade a leis, tanto mais há de nos interessar penetrar no organismo da arte, na qual se produz, por liberdade absoluta, a suprema unidade e legalidade, que nos deixa conhecer, muito mais imediatamente que a natureza, os milagres de nosso próprio espírito” (F. W. J. von Schelling, *FA*, p. 357).

Uma das concepções cruciais desenvolvidas por Schelling em sua primeira fase, a *Naturphilosophie*, e mantida ao longo de suas investigações, é a ideia da natureza como um *organismo*. A ideia de organismo, um todo fechado em si, no qual as partes que lhe compõem são recíprocas entre si e integram este todo, fez com que este filósofo romântico voltasse suas investigações à estreita relação que percebera entre a natureza e a arte. Neste sentido, a arte, mais tarde, também será abrangida por essa noção, mas antes é necessária a compreensão acerca do modo como o autor caracterizou e introduziu o organicismo em seus escritos filosóficos. Os escritos da obra *Ideias para uma Filosofia da Natureza* correspondem ao período em que o autor estivera em Leipzig<sup>1</sup> (1796 – 1798). A ocasião antecedeu o convite que o autor recebera, por influência de Fichte, para lecionar em Jena – período equivalente às suas preleções sobretudo acerca da filosofia da arte, que, mais tarde, resultaram na obra *Philosophie Der Kunst* (1802 – 1803).

Nestas preleções, o filósofo qualificou as obras de artes como produtos ainda mais superiores em relação aos produtos da natureza, a saber, os seres orgânicos. A noção de

---

<sup>1</sup>Neste período em que Schelling esteve em Leipzig, o recém-graduado em Teologia em Tübingen foi solicitado pelo barão Von Riedesel para incumbir-se como professor de seus filhos. Conforme enfatiza Morujão (2001, p. 7), em sua estadia, Schelling por meio dos cursos em que se fez presente, envolveu-se profundamente nos estudos sobre Matemática, Medicina, Ciências da Natureza e Química. Por essas razões, a obra engloba os frutos dos estudos do autor nestas mais diversas áreas concomitantemente ao exercício docente que exercia destinado aos filhos do barão. Logo, a compreensão da ideia da natureza nestes escritos de juventude de Schelling no tocante à natureza não por um acaso, remetem à conotação de Ideia em um sentido muito mais forte do que possa sugerir o termo, ao corresponder a “uma visão da natureza como atividade produtora, que excede as relações mecânicas que a física estabelece, e que nos leva a supor nela um «interior», de que a noção de matéria [...] não consegue dar conta” (Morujão, 2001, p. 9).

organicidade não se restringiu à sua primeira “fase”, do contrário, perdurou em sua filosofia e sobretudo estendeu-se à Filosofia da Arte. Na obra, Schelling afirma estar distante da arte aquela que não a compreende do mesmo modo que a natureza. Portanto, este escrito é um convite para perscrutar a arte do modo mais profundo possível, tal qual um biólogo que examina minuciosamente as raízes de uma planta. Na *Filosofia da Arte*, partiremos daquilo que ela possui de mais essencial, ou seja, sua matéria. No entanto, se quisermos compreender de que modo Schelling edificou uma *Naturphilosophie*, como a arte perpassa ambas e por quais razões a ideia de organismo fez-se conceito-chave, antes devemos compreender a origem dos estudos acerca da filosofia da natureza.

O estudo da filosofia da natureza, também conhecida como filosofia natural, possui raízes antigas, conforme nos revela Márcia Gonçalves em sua obra *Filosofia da Natureza* (2006). O filósofo romano Sêneca é creditado como o primeiro a utilizar o termo *philosophia naturalis* no início da era cristã. A autora evidencia a íntima relação entre a filosofia em seu conjunto e a filosofia da natureza, uma vez que a primeira emergiu justamente da busca por um princípio unificador que explicasse a totalidade da realidade. Como explica a autora, houve um entrelaçamento entre o princípio da filosofia em sua totalidade e da filosofia da natureza por excelência, visto que, a primeira surgiu senão da busca por um princípio fundamental que explicasse a existência de todas as coisas (Gonçalves, 2006, p. 7). Enquanto Sêneca e outros filósofos antigos buscavam uma compreensão mais racional e objetiva da natureza, filósofos como Schelling introduziram uma dimensão mais subjetiva e idealista, explorando a relação entre a natureza e o espírito humano.

Ainda assim, Schelling não esteve apartado de influências exteriores. Prova disso foi a influência exercida por Fichte, que se originou sobretudo em razão da obra *Doutrina da Ciência* (1794 – 1795). Essa obra é reconhecida como um grande marco do Idealismo Alemão, visto que Fichte situou o Eu, isto é, a subjetividade, no centro da compreensão filosófica e de todo o conhecimento. Segundo Hartmann, em sua obra *A Filosofia do Idealismo Alemão* (1983), parte das questões que impulsionaram Schelling partiram dessa obra, de modo que o autor teria se incumbido de tentar extrapolá-la, no sentido de pretender completar as lacunas que julgava estarem presentes no projeto fichteano. Segundo Manfred Frank (1985), a correspondência com Hölderlin, que havia frequentado as primeiras preleções de Fichte em Jena em 1794-1795, foram decisivas para temperar o entusiasmo do jovem Schelling com a *Doutrina da Ciência*, e indicar os caminhos pelos quais os problemas percebidos com a determinação fichteana do Eu como princípio

absoluto a partir da reflexão.<sup>2</sup> No entanto, ainda que Fichte seja julgado pela desvalorização da natureza – o que de fato foi e ainda é recepcionado de modo hostil – não se pode, porém, omitir os acertos e conquistas daquele que é considerado o precursor do Idealismo Alemão. Foi o jovem Schelling quem se propôs “separar o joio do trigo” e, neste contexto, a decisão por acolher aquilo que tivera êxito na filosofia de Fichte e abandonar aquilo que não lhe era coerente, fizera surgir sua primeira fase, a Filosofia da Natureza.

O pensamento de Schelling se caracteriza desde o início de seu desenvolvimento por sua crítica em relação à posição da natureza no pensamento especulativo e suas tentativas de resolver, a partir da filosofia crítica kantiana, o problema da dicotomia entre espírito e natureza, ou entre a filosofia teórica e a filosofia prática. Para Schelling, “Toda a filosofia moderna europeia, desde o seu início (através de Descartes), tem este defeito comum: a natureza não existe para ela e falta-lhe um fundamento vivo” (SW VII, 356). Isso significou buscar a identidade entre espírito e natureza e reconhecer a necessária continuidade entre ambos, “baseada na abolição da restrição da agência a seres racionais conscientes e com propósitos, por um lado, e na consequente localização da atividade na própria natureza, por outro.” (Grant, 2008, p. 8) Schelling estabelece uma distinção entre a natureza como força produtora e a natureza como resultado dessa produção. Para o filósofo, a produtividade é o aspecto mais fundamental da natureza. Em outras palavras, o autor compreende a natureza não como um conjunto de objetos acabados, mas como um processo criativo infinito que dá origem ao mundo sensível que experimentamos. Segundo Schelling,

Na medida em que colocamos o conjunto dos objetos não apenas como produto, mas necessariamente ao mesmo tempo como produtivo, ele se torna para nós natureza, e esta identidade de produto e produtividade, e nada mais, é ela própria designada na linguagem comum pelo conceito de natureza (SW II, 284).

O caráter produtivo da natureza é enfatizado de forma decisiva na ideia de organismo, já que as explicações puramente mecânicas do funcionamento dos organismos não são suficientes para capturar toda a complexidade do fenômeno. Trata-se de um problema com o qual Kant, na *Crítica do Juízo*, já havia se deparado, a tal ponto que ele chega a propor que organismos teriam um propósito ou finalidades próprias; porém, Kant

---

<sup>2</sup> Segundo Frank, o argumento de Hölderlin teria o seguinte caráter: “O absoluto e a auto-referencialidade do pensamento “Eu” excluem-se mutuamente. Porque se a egoidade estivesse sujeita à condição de se referir explicitamente a si mesma, então esse pensamento não poderia ser chamado de incondicionado em sentido estrito.” (1985, p. 61)

não sustenta essa conclusão, afirmando que não podemos saber se os organismos encontrados na experiência real têm de fato propósitos naturais, ou mesmo se existe algo que corresponda a esse conceito.<sup>3</sup> Schelling parte da ideia de que a natureza organizada não poderia ser pensada meramente como uma obra de arte, ou seja, um *produto*, produzido por influências externas, mas ainda, como seu artista, quer dizer, como seu *produtor*. Segundo Schelling: “A natureza se organiza por si mesma, não é uma obra de arte, cujo conceito está presente na mente do artista. Não apenas sua forma, mas sua existência é de acordo com fins.” (SW II, 41). Logo, o propósito do autor é compreender a natureza a partir de seu caráter eminentemente produtivo e autônomo. De acordo com Marie-Louise Heuser-Keßler:

Como uma obra de arte, a natureza é um todo organizado no qual os componentes trabalham juntos propositalmente e produzem a si mesmos e ao todo por meio dessa interação. Uma organização não pode surgir por meio da composição arbitrária de suas partes, mas somente por meio da interação dinâmica (Heuser-Keßler, 1986, p. 45).

Em uma planta, por exemplo, as folhas não podem existir sem a raiz, a célula individual não pode existir sem os órgãos celulares que estão em interrelações complexas entre si. Schelling argumenta que a organização de um ser vivo, como uma planta, é um processo autogerado e autorreprodutivo. A planta não é simplesmente o resultado de forças externas, mas sim o produto de um processo interno que a impulsiona a se desenvolver e gerar novas plantas da mesma espécie. Essa organização é cíclica e autossuficiente, não necessitando de uma causa externa para existir ou se manter. Cada parte da planta é essencial para o funcionamento do todo, e o todo, por sua vez, é necessário para a existência de cada parte. Essa relação intrínseca entre as partes e o todo indica a presença de um conceito subjacente que organiza e unifica o organismo. A planta não é uma mera aglomeração de partes, mas um ser vivo com uma estrutura interna coerente.

Neste sentido, o objetivo desta investigação é compreender o conceito de organismo na *Naturphilosophie* schellinguiana, a origem dos estudos desta temática por parte do autor e, sobretudo, a relação que este examina entre a natureza e a arte. Por esse caminho, pretendemos posteriormente investigar o sistema filosófico de Schelling na

---

<sup>3</sup> James Kreines (2005) propõe uma discussão sobre explicações teleológicas dos fenômenos biológicos, demonstrando como Kant só pode de fato propor um quadro problemático para pensar o funcionamento mecânico da matéria, mas que nunca pode ser pensado como algo que pode organizar a si mesmo desde si mesmo.

forma da *Filosofia da Arte*, conforme o filósofo nos expressa em suas preleções de 1802-1803, que selam a influência romântica do período que o autor passou em Jena<sup>4</sup>, onde esteve diretamente em interlocução com estudiosos desta tradição. Nestas vias, aspiramos investigar no presente capítulo, como Schelling apresenta a natureza enquanto um processo de produção, compreendido não meramente como análogo ao processo de criação da obra de arte, mas como essencialmente o mesmo, embora, enquanto próprio da natureza, seja esse um processo inconsciente. Por isso, no que diz respeito à natureza por excelência, não se pode omitir que constantemente, ao longo da história, estivera posta sobretudo sob duas perspectivas opostas, a saber:

Uma que pensa a natureza como divina, animada ou como um imenso organismo vivo, e outra que a concebe como uma grande máquina, secularizada e desprovida de alma. De um lado, os idealistas, os vitalistas e os românticos, que estendem o conceito de organismo aos seres aparentemente inanimados, situando o princípio do movimento da natureza no interior dos próprios corpos que se movem e conectando cada parte do cosmo por meio de uma ordem imanente à própria natureza. De outro, os atomistas, os racionalistas e os mecanicistas, que transformam a natureza em máquina sem vida própria, cujo movimento é sempre causado por fatores alheios (Gonçalves, 2006, p. 10)

Dentre aqueles que nadaram contra a correnteza da natureza mecanicista, situa-se F. W. J. von Schelling. Nos propomos, neste capítulo, a tratar da tendência à qual ele se fez adepto e estudioso, de modo que seja possível mapearmos seus textos de maior contundência organicista e, ao final, compreendermos como o filósofo concebe a relação entre a natureza e a arte. Sobretudo os escritos da juventude de Schelling, compõem o que hoje é compreendido como sua primeira “fase”, denominada de *Naturphilosophie*, que nos revela sua especificidade no entendimento acerca da natureza. Schelling se distingue de autores marcadamente mecanicistas como Galileu Galilei, René Descartes, Isaac Newton e também Kant. Este viés mecanicista, vigente no final do século XVII, assemelha-se em grande medida com o atomismo, no que tange à investigação dos fenômenos naturais por meio dos corpos e de suas particularidades físicas. Ainda que não possua assim como o atomismo, a concepção acerca de uma parte última e indivisível que se constitui fundamento da natureza, concebe as formas geométricas como tal. Por essas razões, no mecanicismo, a explicação formal da natureza atrela-se diretamente ao

---

<sup>4</sup> O círculo de Jena era composto pelo talento somado de Novalis, das figuras dos irmãos August e Friedrich Schlegel e sobretudo Schelling. Neste sentido, alicerçados no contexto romântico da época, sobretudo no final do século XVIII, este grupo reuniu uma verve filosófica, poética e literária que se manifestaram em diversas obras, de modo a contribuir com toda a conjuntura vigente na época e cujos esforços e talentos se transpuseram à história.

fundamento material, de modo que a realidade possa ser então compreendida por meio da abstração matemática.

No entanto, ao longo dos anos, alguns estudiosos passaram a concebê-la a partir do ponto de vista organicista, isto é, enquanto um sistema no qual todas as partes deste organismo encontram-se em contínua interrelação e interdependência. Logo, a natureza passou a ser compreendida como um sistema complexo e dinâmico. A concepção organicista se tornou proeminente sobretudo entre os autores românticos alemães do século XVIII e XIX, sob a figura dos irmãos Friedrich Schlegel e August Schlegel, Novalis, Herder e principalmente, Schelling, um dos representantes mais notórios. Um dos indícios dessa guinada se encontra no fragmento intitulado “*O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*”<sup>5</sup>, datado por volta de 1796. O texto, de autoria incerta, propõe conciliar a física e a ética, algo que só seria possível por meio de uma intuição estética, capaz de abarcar a totalidade compreendida pela filosofia teórica e pela filosofia prática. Dessa forma, surgiria uma nova física, sucedendo à física mecanicista dominante na idade moderna.

Apesar de se tratar de um texto encontrado postumamente e até hoje questionado quanto à autoria, o “programa sistemático” certamente parece ter encontrado fruição na obra de Schelling, que inegavelmente dedicou grande parte de seus estudos à construção de uma filosofia da natureza. Um exemplo disso, seu escrito *Idéias para uma filosofia da natureza* de 1797, se evidencia o antagonismo do autor em relação ao mecanicismo<sup>6</sup>, sendo essa obra uma espécie de nivelamento do terreno conceitual que surgiu na voz do romântico alemão Schelling. Neste sentido, o autor em sua empreitada acerca da filosofia natureza teria sido instigado a reaver a antiga ideia acerca de um princípio imanente, que teria sido negado pela ciência que surgira, baseada apenas na relação causal exterior. Logo, Schelling gradualmente se afastou da concepção acerca da natureza pautada na causalidade mecânica, para progredir na compreensão dela, enquanto “sistemas orgânicos

---

<sup>5</sup> Ainda que de autoria até então incerta, a tríade de ex-estudantes de Tübingen, composta por Friedrich Hölderlin, Friedrich W. J. von Schelling e George Wilhelm Friedrich Hegel, dividem opiniões de estudiosos acerca de quem teria sido o(s) autor(es) de fato. No entanto, conforme salienta Rubens Torres, este fragmento pode ser visto por seus leitores tal qual uma “certidão de nascença”, não só do idealismo alemão, mas ainda, do movimento romântico.

<sup>6</sup> Ainda que o autor F. W. J. von Schelling se objete à ciência mecanicista, isso não se traduz como indiferença, pois, ao contrário, o autor possuía um vasto conhecimento teórico das ciências naturais, matemático e medicina, por exemplo. Conforme enfatiza a autora (Gonçalves, 2006, p. 33 – 34), Schelling jamais teria sido indiferente às inovações científicas de sua época, sejam elas no campo da física, química e medicina; mas, sempre tivera sido evidente seu interesse em aprofundar-se nas descobertas acerca da eletricidade e o magnetismo, influenciado sobretudo pelos cientistas Lavoisier (1743) e Galvani (1737).

cíclicos” (Gonçalves, 2006, p. 35). A obra de 1797 torna-se uma espécie de marco da inauguração da *Naturphilosophie* schellinguiana que se consolidaria pela próxima década, isso, pois, conforme a autora explica, compreendeu uma tentativa de síntese entre a ideia de natureza e sua experiência científica.

A solução de Schelling para esse problema é a de admitir a possibilidade de uma intuição intelectual, ou seja, a faculdade de poder ver, de ter presente (sem ser por intermédio da intuição sensível, o único tipo de intuição admitido por Kant), a unidade do universal e do particular, do infinito e do finito, da identidade e da diferença, ou seja, aquilo que, na filosofia pós-kantiana, é designado por absoluto. (Félix, 2020, p. 596)

## 1.2. O conceito de produtividade na *Filosofia da Natureza*

Neste contexto, na obra *Ideias para uma Filosofia da Natureza*, na qual Schelling expõe e investiga questões cruciais que reverberaram em seus escritos posteriores, encontra-se uma de suas máximas mais emblemáticas acerca da natureza: “A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível. Aqui, portanto, na identidade absoluta do espírito em nós e da natureza fora de nós, deve resolver-se o problema de como é possível uma natureza fora de nós”<sup>7</sup>. Tendo em vista que a empreitada filosófica deste romântico estivera apenas em seu início, Schelling aperfeiçoou a síntese entre a ideia de natureza e a natureza objetivada, sobretudo em sua obra de 1799, *Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza*. Nessa obra, o autor retoma a clássica<sup>8</sup> dupla concepção do conceito de natureza, da qual Schelling propõe-se objetar por meio da ideia de produtividade.

---

<sup>7</sup> No original: “Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich seye, auflösen” (SW II, 56; F. W. J. von Schelling, *Ideias para uma Filosofia da Natureza*, edição bilíngue, Lisboa, 2001, p. 115, §107).

<sup>8</sup> Gonçalves (2006) ressalta em seu livro *Filosofia da Natureza* que Santo Agostinho, um dos autores de maior influência da tradição cristã, que ressaltou a dupla aceção do conceito de natureza, sendo elas: *natura naturans*, que corresponde ao criador de tudo o que existe, isto é, Deus e a de *natura naturata*, que diz respeito à criação ou à obra criada. No entanto, o surgimento desta aparente distinção teria ainda assim suscitado a possibilidade de conciliação entre uma e outra e “encontra-se na idéia de que a natureza é uma espécie de ‘espelho’, no qual se refletiria a própria imagem do Criador (imago Dei)”, segundo a autora (Gonçalves, 2006, p. 24). Sendo assim, a concepção romântica acerca da natureza em Schelling se aproxima, em certa medida, daquela já formulada séculos antes, embora tenha passado por diversas transformações.

Neste contexto, outra perspectiva fichteana da qual Schelling se distancia é o modo pelo qual o primeiro tentou superar o dualismo kantiano, pois este opôs o sujeito pensante à natureza, limitando-a a um mero mundo de objetos, ao passo que Schelling compreendeu o sujeito como parte integrante dela. Schelling se vale dos termos espinosanos de *natura naturata* e *natura naturans* a fim de distinguir o modo pelo qual a natureza é compreendida; do qual neste sentido, Kant teria inicialmente reduzido a natureza a um mero objeto (*naturata*) e Schelling empreendeu compreender a natureza em si, em sua produtividade (*naturans*). Por essa razão, a tarefa da qual nos incumbimos é a de compreender de que modo este autor do século XVIII antagonizou uma concepção ainda tão arraigada, que remonta pelo menos ao século IV e que se tornou proeminente na configuração mecanicista sobretudo durante o século XVII. Diante disso, o filósofo aspira compreender a natureza a partir de seu princípio de *produtividade*, do qual não é susceptível por meio da experiência. No entanto, sua produtividade pode ser *revelada* por meio de seus produtos, isto é, o autor propõe compreendermos a natureza também enquanto produto, logo, é reassumida por ele a ideia de *natura naturata* sob uma nova perspectiva.

À luz do que foi apresentado, que a autora Gonçalves (2006) defende a “ousadia” da *Naturphilosophie* schellinguiana, em virtude da subversão que o filósofo fez da ideia de natureza enquanto mero objeto, e ainda, ao contrapor-se ao dualismo cartesiano da *res extensa* (coisa extensa) e da *res cogitans* (coisa pensante), isto é, natureza e sujeito respectivamente. Posto isso que o autor compreende também a natureza como sujeito, logo, enquanto atividade que produz seu próprio movimento, ainda assim: “O fato de essa subjetividade imanente à natureza constituir-se como um princípio imaterial ou ideal não a reduz a uma apreensão meramente formal [...] O princípio schellinguiano da produtividade que rege o movimento da natureza pode ser apreendido por meio dos produtos objetivados da natureza” (Gonçalves, 2006, p. 36). Neste ponto, reside crucial ideia de *organismo*, apresentada por Schelling em sua filosofia da natureza.

No tocante à obra de 1797 por excelência, Schelling, já no prefácio, exorta seus leitores de que não se trata de uma aplicação da filosofia à doutrina da natureza e que sequer seja este seu objetivo para com a investigação; mas, trata-se de permitir que a ciência da natureza possa emergir filosoficamente. O propósito exposto pelo autor é o de compreender a possibilidade da natureza, isto é, a “totalidade do mundo da experiência”. Logo, a compreensão acerca do conceito de *organismo* torna-se central para



estabelecermos a oposição que Schelling trata entre a perspectiva mecânica e a sua concepção organicista, ao conferir infinita produtividade à natureza, por isso, afirma:

Cada produto orgânico subsiste *por si mesmo*, a sua existência não depende de nenhuma outra existência. [...] Mas a organização produz-se a *si mesma*, surge de si mesma; cada planta isolada é apenas produto de um indivíduo da sua *espécie* e, assim, cada organização isolada produz e reproduz, até ao infinito, apenas a sua *espécie*. Assim, nenhuma organização *progride*, mas, pelo contrário, regressa infinitamente a si mesma. Por isso, uma organização, enquanto tal, não é, nem *causa*, nem *efeito* de uma coisa exterior a si, não é, portanto, nada que se assemelhe à conexão de um mecanismo (Schelling, 2001, p. 87, §94).

Este princípio de *produtividade* da natureza que Schelling enfatiza equivale aos produtos orgânicos objetivados dela. Esses produtos, como esclarece, encontram-se em constante movimento, de modo que a sua organização seja, neste sentido, infinita. Por essa razão, a natureza segundo a perspectiva schellinguiana equivale a um todo fechado e recíproco, cujo desenvolvimento efetua-se conforme uma dinâmica que é também histórica. Não se trata, para Schelling, de uma mera analogia, mas da compreensão essencial em seu sistema de pensamento que a continuidade entre a história natural e a história enquanto diz respeito às ações humanas. Segundo Iain Grant, Schelling entende a que a história é o conhecimento de tudo aquilo que passou (*das Geschehenen*), e, uma vez que a natureza é o agregado de tudo aquilo que passou, então a natureza é necessariamente o objeto da história. (Grant, 2008, p. 47)

Prova disso é a afirmação feita por Schelling na introdução das *Ideen*, de que não há uma arbitrariedade na filosofia, ela não meramente reside em nosso espírito, mas é, do princípio ao fim, obra da liberdade. Por essa razão, a filosofia não é senão obra da liberdade, que irrompe a partir do momento que o espírito se separa da natureza e adquire autoconsciência. Essa liberdade, que se tornou hábil por meio do advento da razão, constitui-se também condição de possibilidade para a construção do pensamento especulativo acerca da natureza. Logo: “Uma filosofia da história natural resolverá o problema da natureza da história à medida que faz a ‘progressividade’ não ser aberrante no que diz respeito à natureza mecanicamente repetitiva, mas necessária para uma natureza que age precisamente de outro modo” (Grant, 2008, p. 48).

Neste sentido, segundo Hartmann (1983), Schelling julgou ter obtido êxito no reconhecimento da natureza tal como ela é, visto que, estivera diante de posições das quais era contrário, sobretudo concernentes à Kant e Fichte. Diferentemente de seus contemporâneos, Schelling acredita existir uma organização que prevalece na natureza,

organização esta que requer uma força produtiva para concebê-la. Essa força exige, portanto, um princípio organizador, que não pode ser um princípio “cego de realidade”, mas as criações precisam estar consoantes ao princípio teleológico contido nelas. Logo, apenas um princípio espiritual poderia ser incumbido disso, o que faz com que seja necessário um espírito exterior ao nosso próprio espírito. No entanto, visto que não se pode reconhecer uma consciência fora do próprio Eu, o espírito criador na natureza deve ser um espírito inconsciente, como explica (Hartmann, 1983, p. 135).

Portanto, o objetivo que Schelling persegue é o de compreender o espírito inconsciente presente na natureza que no homem se faz consciente, que se traduz através da emblemática expressão em sua obra *Ideias para uma Filosofia da Natureza*: “A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível” (2001, p. 115, §107). Schelling estreita e articula ao longo da obra a íntima essa relação entre o eu e a natureza, logo, Hartmann afirma que o autor “efetua ambas as coisas crendo reconhecer na natureza a criação duma inteligência inconsciente cujas fases de desenvolvimento são, ao mesmo tempo, graus dos produtos naturais e cujo grau superior e fim último é o espírito consciente que tem o homem por portador” (Hartmann, 1983, p. 134).

No tocante à relação por entre o sujeito e a natureza, o filósofo expressa logo no início da seção intitulada de *Acerca dos problemas que uma filosofia da natureza tem que resolver*, que os homens viviam em um estado natural no qual havia uma conciliação do sujeito consigo próprio e com o mundo; mas que, por meio da liberdade, teria alcançado a suposta alforria das cadeias da natureza, logo, pelo seu esforço, pudesse um retornar ao estado onde “passou a infância da sua razão” (Schelling, 2001, p. 37, §70). Schelling dispõe desta sucinta metáfora para tratar do início do exercício filosófico e sobretudo da especulação da natureza. É a partir dessa contraposição criada em relação ao mundo externo que se faz possível alçar a reflexão; o que o autor ressalta, no entanto, é que essa separação não se trata de um *fim*, mas, um *meio*. Por essa razão, Schelling (2001, p. 39, §71) evidencia que aquilo que a natureza tivera sempre unido, agora se cinde para possibilitar a especulação; a saber, se separa o objeto e a intuição, o conceito e a imagem, e por fim, sublinha, o homem, ao passo que torna-se objeto para si, também separa-se de si mesmo. Entretanto, ainda que o homem o faça – tornar-se objeto para si mesmo, suprimir uma parte de si a fim de refletir a outra – o filósofo enfatiza não ser este seu exercício.

Para exercitar as suas forças em face de um mundo que tem influência sobre si, que lhe faz sentir o seu poder e sobre o qual pode reagir; portanto, entre ele e o mundo não deve existir qualquer abismo, entre ambos deve ser possível o contacto e a acção recíproca, pois só assim o homem se torna homem. Originariamente, há no homem um equilíbrio absoluto das forças e da consciência. Mas ele pode suprimir este equilíbrio por liberdade, para o produzir novamente por meio da liberdade. Mas só há saúde no equilíbrio das forças (Schelling, 2001, p. 39, §71).

É neste sentido que Jocelyn Holland, em seu ensaio *Schelling and the Art of Balance: Equilibrium in the Philosophie der Kunst* (2017), enfatiza que Schelling pressupõe nas *Ideen*, uma relação de equilíbrio *absoluto* e *relativo*. O conceito de equilíbrio, portanto, se faz crucial sobretudo na filosofia da natureza, visto que o autor o relaciona com diversas noções das ciências naturais, como a fisiologia, eletricidade e calor. De acordo com Holland (2017, p. 156), a ideia do equilíbrio possui forte relevância, tendo em vista que, nas *Ideen*, Schelling enfatiza a origem do pensamento filosófico enquanto ruptura de um equilíbrio prévio. Essa ideia reverbera ao longo da obra, visto que o filósofo vincula a origem do universo e da consciência ao afastamento do prévio estado indiferenciado deste equilíbrio absoluto anterior, conforme explica a autora. Logo, esse equilíbrio absoluto só pode ser reestabelecido após estados subsequentes de equilíbrio relativo.

Além disso, Schelling antagoniza fortemente a *mera* especulação na filosofia e diagnostica com doença espiritual o homem que a faz. Para tanto, considera a necessidade de tratar a especulação única e exclusivamente enquanto um meio e não um fim. Do contrário, tornaria vã a filosofia, cindiria definitivamente o homem e o mundo (disso decorre a expressão supracitada do autor de que não deve haver qualquer abismo entre ambos), ao passo que sentencia o mundo como uma *coisa-em-si*. Tratar o mundo externo como *coisa-em-si*, apartá-lo de ser compreendido pela intuição ou imaginação e sequer pelo entendimento ou pela razão, eis a crítica explícita à filosofia crítica de Kant, que assume uma posição marcadamente dualista. Todavia, ao contrário disso, o filósofo esclarece que a verdadeira filosofia tem a especulação como simples meio, visto que:

A filosofia *tem de* pressupor aquela separação originária, pois, sem ela, não teríamos qualquer necessidade de filosofar. Desse modo, ela atribui à especulação apenas um valor *negativo*. Ela parte daquela cisão originária para, por *liberdade*, unir de novo aquilo que, no espírito humano, estava originária e *necessariamente* unido, quer dizer, para suprimir aquela separação para sempre (Schelling, 2001, p. 41, §72).

Embora nossa pesquisa não aprofunde a análise da natureza realizada pelo autor, apresentaremos de forma breve seus pressupostos no tocante à natureza, bem como a rede de conceitos secundários que se interligam a ela. Neste sentido e no que diz respeito à primeira tese, Schelling possui como objetivo crucial em sua construção de uma filosofia da natureza superar a diferença entre espírito e matéria, assumindo uma posição crítica em relação à concepção fundamental da filosofia moderna de que a matéria é inteiramente desprovida de qualquer atividade própria. Segundo Schelling, nas *Ideias*, a matéria, aparentemente adormecida e inerte, na realidade é um delicado equilíbrio entre forças opostas. Esse equilíbrio, quando perturbado, pode dar origem a conflitos e trazer a matéria à vida:

No *objeto morto*, tudo está em repouso - nele não há conflito, mas eterno equilíbrio eterno. Onde as forças físicas se dividem, a matéria viva é formada gradualmente; nessa luta de forças divididas, a matéria viva continua e, somente por essa razão, nós a consideramos como um e, somente por essa razão, nós a consideramos como um análogo visível do espírito (SW II, 222).

Ainda que a origem da filosofia tenha se dado por meio da investigação da *physis*, ao longo da tradição filosófica percebeu-se que os estudos daqueles que se debruçaram na investigação da natureza acabaram por resultar paulatinamente num distanciamento entre o sujeito e o mundo exterior. Neste sentido, a cisão criada entre o eu e o mundo tornou-se cada vez mais acentuada, o que fez com que a concepção dualista adquirisse, portanto, predomínio. O problema, ainda que longínquo, se manteve corrente ao longo da história da filosofia, de modo que nosso autor não se eximiu dele.

Desde há muito tempo que o espírito humano (ainda com o vigor da juventude e recentemente saído dos deuses) se perdia em mitologias e poesias acerca da origem do mundo, que as religiões de todos os povos estavam fundadas sobre aquela luta entre espírito e matéria, até que um gênio bem sucedido – o primeiro filósofo – encontrou os conceitos com os quais todas as épocas seguintes conceberam e seguraram ambos os extremos do nosso saber (Schelling, 2001, p. 51, §76).

Schelling se encontra na contramão do que estava sendo realizado até o século XVII, a tentativa incessante do autor em resgatar aquilo que havia sido cindido, o eu e o mundo, o espírito e a matéria, o subjetivo e o objetivo, aquela unificação que existia do homem consigo mesmo e com o mundo do qual fazia parte, tivera sido rompida. Para Schelling, eximir-se da questão acerca de como é possível a matéria fora de nós significava renunciar ao próprio exercício filosófico. Por isso, ainda que tenha se oposto

às perspectivas de outros autores, julgou-os como “grandes espíritos”<sup>9</sup>; estudiosos que possuíam posições contrárias, instigados, no entanto, pelo mesmo problema, eis a busca incansável por um denominador comum. Neste sentido, uma das influências mais significativas teria sido a de Espinosa; como efeito, Schelling, ao longo da obra, realiza diversas menções ao autor, sobretudo no tocante à oposição espinosana ao dualismo.

Segundo ele, Espinosa pareceu desde cedo ter se interessado pela relação<sup>10</sup> entre as nossas ideias e as coisas fora de nós (mundo externo), de modo que não tolerava a cisão que havia sido estabelecida entre ambas. Observou, portanto, que em nossa natureza, o ideal e o real, isto é, o pensamento e o objeto, estão intimamente ligados (Schelling, 2001, p. 79 – 81, §90). Embora Espinosa tenha percorrido um caminho filosófico que parecia coeso, Schelling constatou algumas falhas que julgara sérias no sistema espinosano. Por essa razão, aquilo que o filósofo holandês havia sido considerado externo a nós, a saber, o infinito e o finito, para Schelling, são os constituintes da natureza de nosso espírito, e por isso, estão *em nós*, intimamente.

É preciso que tenhamos absorvido um tal sistema em nós mesmos, é preciso que nos tenhamos substituído à respectiva substância infinita, para sabermos que o infinito e o finito não se encontram *fora de nós*, mas sim *em nós*, nem *surgem* em nós, mas sim *estão lá* originariamente juntos e inseparáveis, e que é precisamente nesta unidade originária que consiste a natureza do nosso espírito e a totalidade da nossa existência espiritual. [...] Mas que, em mim, não possa existir nada de infinito sem que, ao mesmo tempo, exista algo de finito, isso compreendo-o. Pois em mim existe originariamente aquela unidade necessária do ideal e do real, do absolutamente activo e do absolutamente passivo (que Espinosa desloca numa substância infinita fora de mim), sem a minha intervenção, e é nisso precisamente que consiste a *minha natureza* (Schelling, 2001, p. 81 – 83, §91).

---

<sup>9</sup> Nas *Ideen* (1797), Schelling expõe em várias passagens as influências e contribuições que Newton (1643) e Leibniz (1646) realizaram na ampla discussão acerca da natureza. Em vista disso, o filósofo reconhece e expõe o esforço de ambos no tocante à investigação acerca da matéria e das forças: “Muitas vezes aconteceu grandes espíritos viverem na mesma época e trabalharem para o mesmo fim a partir de posições totalmente diferentes. Enquanto Leibniz fundou o sistema do mundo espiritual na harmonia preestabelecida, Newton encontrou o sistema de um mundo material no equilíbrio das forças do mundo. Mas se, de outro modo, houver unidade no sistema do nosso saber e se se conseguirmos unificar os seus últimos extremos, devemos esperar que, precisamente aqui onde Leibniz e Newton se separaram, um espírito mais abrangente encontrará um dia o ponto mediano em torno do qual se movem os dois mundos, o *universo do nosso saber*, entre os quais ele se encontra ainda dividido” (Schelling, 2001, p. 61, §80).

<sup>10</sup> Segundo Schelling (2001, p. 79 – 81, §90), Espinosa percebera a íntima relação existente entre as nossas ideias e as coisas fora de nós, de tal modo que se opunha à separação que havia sido estabelecida entre ambas. Desta forma, o fato de termos representações das coisas fora de nós e dessas nossas representações as ultrapassarem, só poderia ser explicado pela nossa natureza ideal. No entanto, conforme Schelling prosseguiu a linha de raciocínio, o fato de essas representações corresponderem a coisas reais deveria ser explicado por meio das afecções e determinações do ideal em nós. Logo, “não nos poderíamos tornar conscientes do real senão em oposição ao ideal, tal como não nos poderíamos tornar conscientes do ideal senão em relação ao real. Por conseguinte, não poderia haver nenhuma separação entre as coisas reais e as nossas representações delas. Conceitos e coisas, pensamento e extensão, eram, para ele, uma e a mesma coisa, ambos eram apenas modificações de uma mesma natureza ideal” (Schelling, 2001, p. 79 – 81, §90).

Diante destes expostos, houve um rompimento do autor com a perspectiva dualista que manteve sua vigência plena pelo menos até Descartes.<sup>11</sup> A empreitada filosófica da qual Schelling se incumbiu foi sobretudo a de reinstaurar a unidade entre o subjetivo e o objetivo, do ideal e do real que havia sido perdida, cuja cisão tivera sido reforçada até então. Todavia, Kant e Fichte acabaram por reafirmar em grande medida o dualismo, apesar disso, neste capítulo, circundaremos as discussões ao distanciamento que Schelling reteve no tocante à ênfase subjetiva que ambos deram em seus respectivos sistemas, Kant por meio de sua filosofia crítica e Fichte sobretudo por meio de sua doutrina da ciência; no qual um e outro negaram a autonomia e produtividade da natureza, sob a pretensa valorização do Eu. Sobretudo neste ponto que Schelling distancia-se de ambos e nega as percepções dualista e mecanicista, ao valorizar a natureza para além dos meros produtos naturais, mas compreendê-la também em sua produtividade.<sup>12</sup>

Conforme Gonçalves trata em seu artigo *Construção, criação e produção na filosofia da natureza de Schelling* (2015), há sobretudo, três teses principais que Schelling desenvolveu em sua juventude no tocante ao período de sua *Naturphilosophie*, que teria se iniciado em 1797 e se estendido pelo menos até 1803. Entre essas três teses fundamentais, a autora destaca: 1) A primeira tese que aborda a possibilidade da construção na filosofia, que surge sobretudo a partir do diálogo entre Schelling e a filosofia transcendental de Kant; 2) A segunda, responde à indagação acerca da gênese da natureza, que se origina primordialmente na análise do jovem Schelling sobre a filosofia platônica, particularmente a obra *Timeu*; e por fim, 3) A tese que sustenta a dualidade originária da natureza, que se desdobra em uma produtividade infinita e os produtos finitos, surgindo da reinterpretção que o jovem Schelling fez dos conceitos espinosanos de *natura naturans* e *natura naturata*. (Gonçalves, 2015, p. 13)

Em vista disso, o romântico alemão visa em suas investigações perscrutar a relação existente entre o espírito e a natureza; neste sentido, Gonçalves expõe que Schelling se valeu da influência kantiana e fichteana, na construção ou dedução, a partir

---

<sup>11</sup> Ainda que Espinosa e Leibniz envolveram-se no problema de se considerar o dualismo, o primeiro tivera se distanciado em maior medida, ao assumir notavelmente uma posição monista; o segundo, no entanto, acabara por recusar ambas perspectivas, propondo, portanto, as mônadas, enquanto componentes últimos da realidade, ou seja, as substâncias.

<sup>12</sup> Segundo Gonçalves: “essa indiferença entre produtividade e produtos não exclui por completo a possibilidade de pensá-los como diferentes momentos da natureza. Um em que ela é sujeito, outro em que ela é objeto. Natureza produtora e natureza produzida são apenas dois aspectos de um único todo sistemático.” (2006, p. 48)

do espírito, de seu próprio conceito de matéria.<sup>13</sup> Embora o processo de construção do conceito de matéria tenha sofrido alterações e ajustes, ainda que sutis ao longo das obras do autor, fez-se indispensável sobretudo em dois momentos cruciais da filosofia schellinguiana. Neste contexto, Schelling recorre ao conceito de intuição intelectual de Fichte, ao passo que o interpreta como “movimento de uma força, que parte do eu para fora do eu e, novamente, reflete para dentro de si mesmo, após deparar-se com o mundo exterior”, conforme enfatiza Gonçalves (2015, p. 16). Conforme a autora, a interpretação schellinguiana da ideia de intuição intelectual acaba por suscitar aquilo que Ziche, segundo Márcia Gonçalves (2006, p. 28), denomina de *paralelismo* entre o espírito e a natureza. Por conseguinte, houve um *paralelismo* entre a Filosofia Transcendental e a Filosofia da Natureza, das quais o filósofo se incumbiu em uma de suas obras mais contundentes, *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800). Além disso, é possível afirmar que este paralelismo se origina da perspectiva de Schelling acerca da existência da harmonia ou equilíbrio entre as atividades da mente e as atividades da natureza objetiva.

A segunda tese destacada por Gonçalves (2015, p. 16) corresponde à influência platônica proveniente sobretudo da obra *Timeu*, datada por volta de 360 a.C., que instigou a compreensão schellinguiana acerca da criação na natureza em seus escritos de juventude. O diálogo platônico inspirou o alemão e fez com que ele dedicasse um manuscrito em 1794 à descrição do mito da criação do mundo, cuja organização da

---

<sup>13</sup> Conforme explica Gonçalves (2015, p. 14) no artigo *Construção, criação e produção na filosofia da natureza de Schelling*, Schelling assumiu em seus escritos da juventude a tarefa de construir seu próprio conceito de matéria, que conforme a autora explica, resulta sobretudo da influência do livro do filósofo sueco Benjamin C. H. Höijer, cujo Schelling publicou uma resenha em 1802, no *Kritisches Journal der Philosophie*, com o título: *Sobre a construção na filosofia*. Em linhas gerais, a inspiração de Höijer incitou Schelling a reinterpretar as formas puras da intuição de Kant, isto é, espaço e tempo, pressupondo-as como já sendo uma forma de intuição intelectual. Neste sentido, Gonçalves (2015, p.15) *apud*. Ziche (2006), explica que se trata de uma síntese realizada pelo autor, entre o conceito de intuição pura de Kant e o conceito de intuição intelectual de Fichte; essa conciliação entre ambas concepções proposta por Schelling reside no conceito de força. Por essa razão, Gonçalves (2015, p.15) *apud*. Ziche (2006, p.28) afirma que se trata de uma convergência estrutural feita por Schelling entre as perspectivas de Kant e Fichte: “(...) uma convergência entre – de um lado – a explicação fichtiana do conhecimento por meio da [descrição do movimento] de uma força que parte do eu em direção ao exterior, devendo ser limitada por uma força de efeito contrário, e – de outro lado – a dedução kantiana da matéria a partir de um equilíbrio de forças”. No entanto, após a obra *Ideen zur einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft* (Ideias para uma filosofia da natureza como introdução ao estudo desta ciência), Gonçalves (2015, p. 15), explica que o conceito de matéria adquiriu ênfase dinâmica e mais autônoma em relação à atividade do eu, sobretudo em razão ao conceito kantiano de matéria presente na obra *Princípios metafísicos da ciência da natureza*, no qual Kant a descreve enquanto um equilíbrio de forças contrárias. Neste sentido, Schelling não apenas assume a matéria como algo extenso, mas (Gonçalves, 2015, p. 15) *apud*. (Schelling, SW II, 179) “efeito (*Wirkung*) e contra-efeito (*Gegenwirkung*) das forças atrativa e repulsiva”.

matéria teria sido obra de um Demiurgo.<sup>14</sup> A importância que a obra adquire na filosofia de Schelling se deve principalmente à interpretação que o alemão realiza do dualismo platônico, isto é, a divisão da realidade em duas categorias: o Mundo Inteligível (das Ideias) e o Mundo Sensível. Neste contexto, Schelling compreende que, segundo Platão, há um mundo sensível que equivale a uma cópia (*Nachbild*) de um arquétipo (*Urbild*), sendo assim, o mundo sensível corresponde à imitação de um mundo que não existe fisicamente, logo, não cognoscível através da experiência, sendo assim, um mundo que existe apenas no âmbito das Ideias.

As raízes platônicas reverberaram de forma singular na filosofia da natureza de Schelling, visto que o alemão interpretou estes dois mundos dados seus pressupostos para com a relação espírito e natureza. De acordo com Iain Grant, Schelling, em seu ensaio sobre o *Timeu*, propõe distinguir duas espécies de ideias em Platão, aquelas que “fundamentam o mundo *materialmente*” e aquelas que “fundamentam o mundo *formalmente*” (Grant, 2008, p. 35). As ideias do primeiro tipo consistem na “alma do mundo originalmente presente na matéria”, não no sentido de serem elas mesmas “materiais”, mas enquanto são as ideias que fundamentam a materialidade do mundo. Schelling, dessa forma, nesse ensaio de juventude, assume uma posição platônica contra aquela de Aristóteles, que recusa conceber a substancialidade das ideias. Schelling está sobretudo lidando com posições que dizem respeito ao formalismo da filosofia kantiana, e sua redução do mundo material às relações formais entre categorias. Assim, a possibilidade de pensar a matéria não através das categorias do entendimento, mas como algo em si mesmo *vivo*, é um traço essencial do pensamento do autor sobre a natureza, que caracteriza toda a concepção de seu sistema de filosofia. Segundo Grant, a preocupação final de Schelling em seu ensaio sobre o *Timeu* é justamente a pergunta sobre a emergência da ordem no mundo físico, “uma preocupação que retorna ao longo das obras publicadas de Schelling, das *Ideias* até as *Investigações Filosóficas sobre a natureza da liberdade humana*” (Grant, 2008, p. 38).

---

<sup>14</sup> Acerca desta influência platônica, Asmuth (2006, p. 56) em seu capítulo *Platon als transzendentalphilosophischer Kosmologe: Schelling*, explica que, para Schelling, o ato de criação do mundo traduz a importância que a forma detém sobre a matéria, a transformação da irregularidade na regularidade, isto é, o filósofo compreende que a forma do mundo não pode ser imanente à matéria ou produzida pela matéria. Sendo assim, há a necessidade de se pressupor a atividade do Demiurgo, aquele que primeiro une a alma original do mundo - que é tão eterna quanto a matéria e possui esse efeito - junto ao entendimento, o elemento ordenador. O produto desta união finalmente, a alma do mundo dotada de razão, une o Demiurgo à matéria. Neste contexto, Asmuth expõe que Schelling vê corroborada sua interpretação, “a matéria original possui uma alma original, o que constitui, portanto, sua força original de movimento. O Demiurgo é aquele que acrescenta entendimento à alma: o movimento desordenado, torna-se regular”.



A aderência de Schelling ao platonismo como forma de crítica à filosofia transcendental de Kant é também defendida por Christoph Asmuth (2006), cujas contribuições envolveram as interpretações de Platão realizadas por filósofos alemães do século XIX, sendo eles: Fichte, Hegel, Schleiermacher e sobretudo Schelling. As reflexões de Asmuth, no tocante às interpretações schellinguianas acerca de Platão, possibilitam importantes chaves de leitura para compreendermos os pressupostos de Schelling no tocante à Filosofia da Natureza, e poucos anos depois, na Filosofia da Arte. Asmuth, em sua obra “*Interpretation – Transformation. Das Platonbild bei Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher und Schopenhauer und das Legitimationsproblem der Philosophiegeschichte*” (A imagem de Platão em Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher e Schopenhauer e o problema da legitimidade na história da filosofia), dedica um capítulo às reflexões acerca da influência platônica em Schelling. Ainda que a discussão acerca das influências seja ampla, nos deteremos ao modo pelo qual este romântico alemão se apoderou de algumas destas noções para a sua dita *Naturphilosophie*.

Sob o título de “*Platon als transzendentalphilosophischer Kosmologe: Schelling*”<sup>15</sup> (Platão como cosmólogo da filosofia transcendental: Schelling), Asmuth justifica a escolha tendo em vista que o jovem Schelling teria transformado Platão em um filósofo transcendental. Neste sentido, o autor enfatiza que a interlocução constatada entre Platão e Schelling irá se restringir ao diálogo *Timeu*, com intuito de transparecer o modo que o Schelling realizou análises, interpretações e até mesmo comentários da obra, e que influenciaram seus próprios escritos. Segundo Asmuth (2006, p. 48), o maior interesse de Schelling reside no idealismo da teoria das Ideias de Platão. Neste sentido, sua leitura parece motivada pelo questionamento de como se dá a relação entre mente e intuição, entre forma e matéria, que podem ser racionalmente explicadas, mas menos por meio de reflexões acerca de uma teoria da formação do mundo ou ainda, uma teoria da criação cristã. No entanto, conforme enfatiza Asmuth, essa perspectiva já se encontra em Platão

---

<sup>15</sup> O estudioso Asmuth (2006, p. 47) explica que a nova geração de filósofos que frequentaram o seminário de Tübingen teve Platão como uma “estrela-guia” em sua formação. Eles leram Platão no original em uma idade precoce e avidamente constataram o potencial dos textos platônicos. Neste contexto, Schelling percebera que Platão se tornaria um importante interlocutor ao longo de toda a sua vida; o que não se restringiria ao lado dogmático como enfatiza Asmuth, visto que reconheceu sobretudo o lado estético platônico, justificando suas palavras na obra *Vom Ich als Princip der Philosophie* (Sobre o Eu como princípio da filosofia) (1795), as quais Asmuth (2006, p. 47) resgata: “Eu desejo a linguagem de Platão ou a de seu parente espiritual, Jacobis, para poder distinguir o ser absoluto e imutável de toda a existência condicionada e mutável”.

desde o início, pois suas reflexões acerca do surgimento do mundo já possuíam implicações epistemológicas.

Logo, alicerçado no conceito de *organismo*, Schelling desenvolve a ideia de que há uma auto-organização na natureza. Sendo assim, o autor busca a recusa de qualquer causa no movimento da natureza que já não pertença à própria natureza, conforme nos explica Gonçalves (2006, p. 55). Neste sentido, o objetivo do filósofo, conforme a autora explica, é de atribuir liberdade à natureza, compreendendo haver por isso uma “ordem imanente”. O autor compreende o conceito de *organismo* a partir daquilo denomina como teoria das potências, e, neste contexto, o organismo corresponde à indiferença entre o universal e o particular, assim como matéria e luz se encontram em identidade.

O conceito de organismo emerge, portanto, da assunção da concepção platônica da alma como o princípio do movimento, e, em verdade, do movimento autogerado. Essa “*physis* autocrática e autokinética”, como argumenta Grant (2008, p. 41), é tanto aquilo que em si mesmo é uma “ideia”, no sentido de que não é nem pode ser destruída, isto é, como se não participasse do mundo material, mas também, porque é o princípio da geração e do que é gerado e vem a se tornar ‘visível’, é algo contrário à ideia, um movimento discordante e desordenado. No conceito de organismo em Schelling, devemos entender essa duplicidade, uma vez que diz respeito tanto ao que é orgânico, à matéria vivente, como ao princípio organizador em função do qual aquilo que vive se afirma em cada momento de seu vir a ser, mas que em si mesmo não é nada de visível. Com isso, se tornam evidentes as raízes platônicas do conceito de organismo em Schelling.

Todavia, há sobretudo dois nomes que não podem ser omitidos, por influenciarem a compreensão orgânica schellinguiana de natureza: Johann Gottfried Herder e Alexander von Humboldt. Conforme explica Gonçalves (2006, p. 52), há diversas correspondências com os conceitos empregados por Herder que influenciaram diretamente Schelling. No primeiro volume da obra de Herder *Ideias para a filosofia da história da humanidade* (1784), o autor expõe a atividade das “forças orgânicas” do ente natural. Essas forças geram aquilo que Herder intitula como “novas formações”, sob o emprego do termo *Bildungen*, constatado pela autora como o exato termo também utilizado por Schelling ao expor o processo de formação da natureza. Segundo Gonçalves, as similitudes não cessam, e se estendem à linguagem poética que ambos os autores utilizam para descrever esse processo de formação da natureza, pois sobretudo Herder compreende este processo em continuidade no interior do próprio organismo.

O naturalista Humboldt impactou também significativamente Schelling no tocante à sua compreensão acerca da organização da natureza, que remete em grande medida à influência da filosofia grega antiga, segundo Gonçalves (2006, p. 53). A obra que Humboldt transpõe a inspiração grega se intitula *Latium e Hellas ou: Considerações sobre a Antiguidade Grega* (1806), no qual o autor crê que na Grécia antiga há uma relação recíproca entre os conceitos de vida e de organização, além da relação de ambos conceitos com a atividade da fantasia, conforme explica a autora. Uma das ideias cruciais presente em Humboldt é a de “força formadora a partir do interior” (*bildende Kraft*), que corresponde à forma que os gregos teriam concebido o orgânico. Essa concepção se interliga diretamente à empregada por Schelling para tratar da ideia de imaginação (*Einbildungskraft*), que também é traduzida por “força de formação-em-um”, isto é, força ou faculdade da imaginação.

Essa compreensão específica de Schelling acerca da imaginação, que se relaciona em primeira ordem com a filosofia da natureza, será essencial também em seus posteriores estudos, sobretudo na obra *System des transzendentalen Idealismus* (1800) e *Philosophie der Kunst* (1802-1803). O autor desenvolve a ideia da imaginação enquanto a faculdade mediadora e criativa imprescindível entre o real e o ideal e entre o finito e o infinito e, além disso, como atividade produtiva que concerne o homem e também a natureza. A *Einbildungskraft*, compreendida previamente por imaginação, concilia a natureza e o espírito, ao unir o mundo natural e a subjetividade por meio da manifestação artística, sendo por isso a arte, a expressão superior que Schelling desenvolve, sobretudo na sexta parte do *Sistema*.

Neste sentido, a autora Jocelyn Holland (2017) enfatiza a existência de um importante conceito, que perpassa as *Ideen* de Schelling e que se estende até sua *Philosophie der Kunst*. Holland defende que Schelling articula o conceito de *equilíbrio* de forma qualitativa e quantitativa, de modo que, em sua primeira fase, o equilíbrio desempenha sua função no tocante à explicação acerca do organismo e se relaciona com o conceito do dualismo. Segundo Holland (2017, p. 155 - 156), além de se relacionar ao âmbito da natureza, para Schelling, o equilíbrio é também compreendido como princípio básico nas produções técnicas e artísticas da mente humana; ou seja, há processos de equilíbrio na natureza, assim como no sujeito. Essa ideia também será corroborada mais tarde, na sexta parte da obra *Sistema* (1800), na qual Schelling realiza a explicação acerca do caráter do produto artístico, concomitante à ênfase que atribui à produtividade da natureza assim como à produtividade humana. Em vista disso, dedicaremos nos capítulos

seguintes uma investigação minuciosa à sexta parte deste escrito. O autor expõe no *Sistema* a íntima relação concebida por ele entre a filosofia transcendental e a filosofia da identidade – que emerge na figura da arte: “A intuição estética é a intuição intelectual que se tornou objetiva”<sup>16</sup>. Neste sentido, os esforços posteriores circundarão a investigação acerca dos desígnios da arte no sistema filosófico schellinguiano e a articulação dos conceitos mais essenciais.

---

<sup>16</sup> No original: “Denn die ästhetische Anschauung eben ist die objektiv gewordene intellektuelle” (SW I, 3, 625).

## CAPÍTULO 2

### Órgão e documento da filosofia: O papel da arte no *Sistema* de 1800

#### 2.1. O Sistema do Idealismo Transcendental: limites e possibilidades

O jovem Schelling, cuja preocupação e apreço pela natureza deram voz e concretude à sua *Naturphilosophie* por meio de obras estritamente deste cunho, atingiu visibilidade e notoriedade. Prova disso, em 1798, Schelling assume o cargo de professor em Jena, por indicação de Goethe, que lera seus escritos e cuja estima resultou em sua nomeação ao cargo. Este período em que Schelling estivera lá correspondeu aos anos de mais profícuas produções filosóficas e de mais intensas interlocuções, sobretudo com o círculo dos românticos, principalmente com os irmãos Schlegel. As obras que marcaram o período em que Schelling estava em Jena não foram de pequeno número, mas, ao contrário, eram quase que sequenciais, quando não simultâneas em relação às preleções que o filósofo ministrava acerca das mesmas temáticas (Hartmann, 1983, p. 131). O início desta produtiva época corresponde à meados de 1798, por meio dos escritos acerca da Filosofia da Natureza, e é possível datarmos o ano de 1800 como um dos ápices do autor, por meio da obra *System des transzendentalen Idealismus*. O *Sistema*, segundo Hartmann (1983, p. 131) corresponde a uma espécie de reformulação dos princípios da consciência de Fichte para o âmbito da história e da arte, que, somados ao rigor da sistematicidade filosófica de Schelling, fez com que a obra se tornasse a mais acabada em termos de construção.

A conjuntura romântica e idealista alemã, que estiveram em voga sobretudo no final do século XVIII e começo do XIX, cujos adeptos propiciaram um cenário de verve literária e filosófica, suscitaram a transição do idealismo subjetivo de Kant e Fichte ao idealismo objetivo. O primeiro, cuja primazia pertence à consciência humana, ao passo que no segundo, se confere valor tanto à consciência quanto à natureza. Portanto, o idealismo objetivo determinou todo o curso sistemático do autor. Em razão de seus estudos e dada as interlocuções com seus contemporâneos, Schelling tornou-se um dos nomes mais proeminentes do romantismo alemão, representante do idealismo e sobretudo um autor empenhado por situar a arte no mais alto cume de seu sistema filosófico. Em

uma de suas obras mais significativas, em cujas profícuas leituras nos deteremos neste capítulo, o *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800), Schelling afirma ser a arte o “único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia” (SW III, 627). Por essa razão, a fim de que compreendamos a função sistemática da arte no *Sistema*, é necessário de antemão entender o que Schelling compreendia por sistema, ou seja, o conceito de sistema pressuposto pelo autor. Neste sentido, há sobretudo três questões que devemos nos interrogar, a saber: 1) o conceito de sistema; 2) o modo de exposição do *Sistema*; para enfim discutirmos em 3) a função sistemática da obra de arte.

A concepção de uma Filosofia enquanto sistema e a sua exigência não se constituem uma novidade, visto que Kant já havia feito essa reivindicação<sup>17</sup>. Essa exigência repousa na premissa de que a Filosofia deva conseguir abranger toda a estrutura da razão.<sup>18</sup> O sistema, neste contexto kantiano, corresponde à construção do edifício filosófico que disponha (ou ao menos deve dispor) todos os aspectos do conhecimento. Schelling irá erigir o seu sistema filosófico ancorado em um único princípio, de modo a deduzir posteriormente todos os domínios do saber, teórico e prático. No interior da perspectiva sistemática do autor, há a ideia de que um sistema é concluído enquanto este retorna ou retoma o seu ponto de partida. Prova disso está presente na sexta parte da obra e que concomitantemente corrobora nossa própria investigação, uma vez que somente podemos tomar por encerrado nosso itinerário investigativo à medida que conseguirmos retornar ao ponto em que iniciamos.

---

<sup>17</sup> Conforme defende Ferrer (2005), em seu artigo *A Ideia de Sistema em Kant*, embora Kant tenha reivindicado a exigência da Filosofia enquanto sistema, a definição da ideia de sistema não é unívoca. Neste sentido, e segundo Ferrer, seria necessária uma análise do conceito a partir de pelo menos cinco facetas distintas, de modo que, para atingir algum grau de unificação, a razão deveria poder se “definir como auto-determinação e auto-diferenciação em si mesma” (Ferrer, 2005, p. 39). Por essa razão, o estudioso fixou as seguintes perspectivas acerca da ideia de sistema: 1) do sistema como forma conceitual por excelência; 2) da questão do sistema em relação ao problema do fundamento; 3) do sistema como unidade de princípio; 4) do sistema como particularização no universal e 5) da possibilidade de uma determinação por reflexão como chave da sistematicidade (*ibidem*). Ainda assim, numa tentativa, mesmo que trivial diante deste contexto, é possível definirmos o conceito de sistema como “a unidade dos diversos conhecimentos sob uma ideia” (Kant, KrV, B 860 (AA III, 538) *apud* Ferrer).

<sup>18</sup> Kant, no prefácio da primeira edição (1781) da *Crítica da Razão Pura*, compreende por *crítica* “um convite à razão para de novo empreender a mais difícil das suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegure as pretensões legítimas e, em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas; e tudo isto, não por decisão arbitrária, mas em nome das suas leis eternas e imutáveis. Esse tribunal outra coisa não é que a própria *Crítica da Razão Pura*” (KrV A XII). Neste contexto, Kant explica que a crítica deve, de antemão, identificar as fontes e as condições que possibilitam esta metafísica; de modo a propiciar um terreno que careça de desníveis e entulhos. Noutras palavras, o empreendimento kantiano aspira erigir um sistema livre de falhas e incongruências que comprometam o edifício filosófico que se constrói. Este edifício filosófico corresponde, neste sentido, ao próprio sistema filosófico do qual Kant se incumba e exige.

À vista disso, o *Sistema* correspondeu à tentativa do autor em explicar a concordância entre as dicotomias subjetivo e objetivo, liberdade e natureza, real e ideal. Ao longo da discussão, a filosofia schellinguiana mostrou-se alicerçada no *idealismo transcendental*, em grande medida em razão da influência fichteana, de modo que o fez situar o subjetivo como ponto de partida, isto compreendido como não como uma mera representação, mas como um *ato* da liberdade própria do sujeito Schelling afirma que a filosofia em si é um ato de liberdade, não apenas uma observação passiva da realidade:

O Eu nada mais é do que uma produção que se torna ela mesma um objeto, ou seja, uma intuição intelectual. Ora, esse ver intelectual é em si mesmo uma ação absolutamente livre, esse ver não pode, portanto, ser demonstrado, só pode ser exigido; mas o Eu é em si mesmo apenas esse intuir, portanto o Eu, como princípio da filosofia, é em si mesmo apenas algo que é postulado. (SW III, 370)

Schelling acredita que o ser é apenas a liberdade em ação. Até mesmo o Eu não é um *algo*, mas algo que precisa ser *posto*, ou determinado. Uma filosofia idealista, de acordo com Schelling, baseia-se na ação livre do espírito. Ela não tem uma base teórica, mas se apoia na livre atividade do espírito. Ela tenta explicar tudo nos termos da atividade livre, até mesmo aquilo entendido como inconsciente, como a natureza. Para evitar dar muita importância à objetividade, Schelling sugere uma harmonia pré-estabelecida entre a atividade livre e a produção não consciente. Dessa forma, o espírito não se perde em um mundo de matéria e movimento, e a própria natureza é espiritualizada.

Por essa razão, e tendo em vista o princípio do *idealismo transcendental*, as pretensões de Schelling concerniam à investigação acerca da possibilidade de se estabelecer o subjetivo como princípio do sistema. Neste sentido, ainda que nosso objetivo não seja a investigação pormenorizada do *Sistema*, é necessário indicarmos o itinerário argumentativo realizado pelo filósofo. Logo, nos deteremos às noções e conceitos cruciais para Schelling de modo a possibilitar, ao fim desta investigação, a compreensão acerca das razões que fazem da arte a última peça do quebra-cabeça até então incompleto do autor.<sup>19</sup> A incompletude é um aspecto do pensamento schellinguiano que se tornou uma marca de sua obra, sendo assumida pela historiografia como um

---

<sup>19</sup> Segundo Michael Vater, em sua introdução à tradução americana do *Sistema*, a obra pode ser assim sintetizada: “Assim como Fichte, seu antecessor e exemplo, Schelling se propõe a tornar a filosofia kantiana clara e convincente. Lido com os olhos voltados para as fontes kantianas, o *Sistema* parece um compêndio das três Críticas, uma tentativa de organizar as avaliações errôneas e variadas de Kant sobre a função da razão na experiência intramundana, no julgamento moral e nas harmonizações estéticas/teleológicas da experiência, e reuni-las em uma dedução transcendental” (VATER, Michael G., Introduction, in: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (Ed.), *System of transcendental idealism* (1800), Charlottesville: University Press of Virginia, 1978, p. 16).

aspecto negativo que revela a imaturidade de seu pensamento, desde as críticas que recebeu de Hegel, segundo o qual Schelling teria conduzido sua educação em público. As leituras contemporâneas do autor, no entanto, tendem a ver positivamente essa tendência, de acordo com as próprias concepções de Schelling, segundo as quais um sistema filosófico considerado em sua letra não seria mais que um “romance de formação”. Segundo Félix,

A recusa de Schelling em assumir como ponto de partida um método necessário para a construção de um sistema filosófico é uma marca de suas diversas tentativas de, justamente, expor o caráter sistemático da filosofia. Esse caráter, no entanto, é compreendido no sentido da inexorável dignidade do pensamento como atividade da liberdade, e não como produto da reflexão deliberada. Esta tensão informa seu exame da filosofia moral, da natureza, da arte, do conhecimento; é seu caráter, de fato, que o sistema da filosofia não toma a forma de um discurso logicamente coerente, mas é uma forma da ação e do desejo (Félix, 2020, p. 592).

A obra *Sistema do Idealismo Transcendental* reflete o resultado ou a exposição final dos trabalhos de Schelling acerca do idealismo transcendental. Neste contexto e alicerçado em um sistema do saber, o autor compreende este sistema composto sobretudo por duas ciências fundamentais: 1) a *filosofia transcendental*, a dedução daquilo que é real a partir do que é ideal, do objetivo a partir do subjetivo, isto é, a dedução do mundo a partir do eu; 2) a *filosofia da natureza*, na qual a filosofia irá deduzir o ideal a partir do real ou o subjetivo a partir do objetivo. Neste sentido, é relevante destacar que, ainda que o autor opte pela via do *idealismo transcendental*, na fase inicial do *Sistema*, Schelling não assume superioridade<sup>20</sup> de uma em detrimento da outra, mas concebe ambas enquanto via complementares em prol da identidade do saber. Ainda assim, o autor assume inegavelmente o projeto da filosofia transcendental e reconhece o subjetivo como princípio.

Ambas as tarefas, que à primeira vista poderia parecer que se contradizem, acham-se, na verdade, em estreita correlação, constituindo uma unidade inextricável de condicionalidade recíproca. O Idealismo Transcendental de Schelling não pretende ser mais do que a necessária integração da Filosofia da Natureza [...] E neste supercrescimento interior e orgânico de ambos os

---

<sup>20</sup> Vide *Dedução geral do processo dinâmico*. No final de 1800, Schelling assume a primazia da filosofia da natureza, compreendendo que a realidade só poderá ser explicada desde seu processo de produção, e não, primeiro, pela inteligibilidade da ideia ou representação. Segundo Miklos Vetö, “O idealismo schellingiano ensina a inteligibilidade da natureza. Inteligibilidade é articulação. Isso significa que a identidade-homogeneidade da natureza deve ser diferenciada. De um ponto de vista transcendental, a diferenciação aparece na forma de síntese primordial, que é o início da existência efetiva da natureza. Do ponto de vista dinâmico, é uma questão de relacionamento mútuo entre produtividade e produto. A *Naturphilosophie* parte da divisão primordial da natureza, da contradição primordial que a penetra por todos os lados. Mas essa contradição é frutífera na medida em que é o arquétipo de toda articulação. A verdade da natureza é a produtividade, mas a produtividade só existe na medida em que se compromete com o produto. Em outras palavras, a natureza é o compromisso primário entre a produtividade e o produto, e os produtos específicos são meramente instâncias particulares dessa relação elementar” (Vetö, 1998, p. 464).



membros do sistema para além de si mesmos reside o motivo que impele Schelling novamente a elevar ambos numa concepção mais profunda de unidade. (Hartmann, 1983, p. 144)

Justamente neste supercrescimento destacado por Hartmann reside o cerne de toda investigação, a saber, a ênfase e o papel sistemático que a arte adquire no *Sistema*. Hartmann ressalta que a teoria de Fichte – que fortemente influenciou Schelling – estivera alicerçada por dois únicos membros, sendo eles o teórico e o prático. Em contrapartida, o que Schelling concebe e que o coroa com distinção foi o reconhecimento e a adição de um terceiro membro, a consciência estética (Hartmann, 1983, p. 144). Inegavelmente, Schelling havia sido incorporado ao círculo dos românticos de Jena, não como apenas mais um membro adepto ao grupo de discussões, mas um intelectual que se colocava a serviço dos ideais românticos, de modo a consagrá-los por meio de sua filosofia.

A obra *Sistema*, é, neste sentido, a exposição do sistema do saber schellinguiano, na qual repousa em uma “história da consciência”. Ou seja, o autor compreende que o espírito perpassa diversos momentos, na tentativa de alcançar a consciência de si. Seus esforços tendem ao infinito e em razão também à atividade oposta, a saber, a finita, há uma busca contínua por intuir a si mesmo nesse esforço. Por essa razão, Schelling compreende o espírito como uma “atividade que se esforça continuamente por produzir o finito a partir do infinito. Como se nele se concentrasse um infinito, do qual ele é obrigado a expor fora de si” (SW I, 382). Noutras palavras, este é o contínuo esforço do espírito<sup>21</sup> para alcançar a consciência de si, de modo que o autor enfatiza: “Todas as ações do espírito visam assim expor o infinito no finito. O objetivo de todas estas ações é a consciência de si, e a história destas ações não é outra coisa senão a história da consciência de si.”<sup>22</sup>

O princípio do sistema do saber para Schelling é não-objetivo, de modo que este princípio não possa ser objetificado, logo, é sempre subjetivo e nunca objetivo. Além

---

<sup>21</sup> Novalis, no fragmento 23, do *Pólen*, já havia enfatizado: “O mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ser *fora de si*, de estar com consciência além dos sentidos. O ser humano é capaz de ser em cada instante um ser supra-sensível. Sem isso não seria cidadão do mundo – seria um animal. Sem dúvida a clareza de consciência nesse estado, o achamento de Si Mesmo – é muito difícil, de vez que ele está tão incessantemente, tão necessariamente vinculado com a alternância de nossos demais estados. Quanto mais, porém, somos capazes de estar conscientes desse estado, mais vital, potente e satisfatória é a convicção, que nasce daí – a crença em genuínas revelações do espírito. Não é nenhum ver – ouvir – sentir – é composto de todos os três – mais que todos os três – uma sensação de imediata certeza – uma inspeção de minha vida mais verdadeira, mais própria – os pensamentos metamorfoseiam-se em leis – os desejos em realizações”. (Novalis, 2007)

<sup>22</sup> No original: “Alle Handlungen des Geistes also gehen darauf, das Unendliche im Endlichen darzustellen. Das Ziel aller dieser Handlungen ist das Selbstbewußtseyn, und die Geschichte dieser Handlungen ist nichts anderes als die Geschichte des Selbstbewußtseyns” (SW I, 382).

disso, este princípio possui uma referência imediata, ou seja, uma consciência de si imediata, que, no entanto, não é uma consciência de si como objeto. Kant, na *Crítica da Razão Pura* (1781), realiza a explicação acerca desta consciência de si que deve acompanhar todas as representações, que, todavia, não pode ser acompanhada por nenhuma outra. Noutras palavras, essa consciência de si antecede toda a intuição empírica, mas, de forma alguma, se converte em objeto da intuição<sup>23</sup>.

Dou-lhe o nome de *apercepção pura*, para a distinguir da *empírica* ou ainda o de *apercepção originária*, porque é aquela autoconsciência que, ao produzir a representação eu penso, que tem de poder acompanhar todas as outras, e que é una e idêntica em toda a consciência, não pode ser acompanhada por nenhuma outra. Também chamo à unidade dessa representação a unidade *transcendental* da autoconsciência, para designar a possibilidade do conhecimento *a priori* a partir dela (KrV, B132).

Além disso, este princípio deve ser absolutamente idêntico, ou seja, anterior à cisão entre sujeito e objeto, de modo que seja a identidade de ambos, bem como da atividade consciente e da atividade sem consciência. Logo, se este princípio não é objetivo, é referência imediata a si mesmo e absolutamente idêntico, ele não é apreensível por conceito ou representação. Schelling chamará de *intuição intelectual*, a forma de acesso a este princípio. As razões para o termo são as seguintes: 1) *intuição*, pois por ser imediata, ocorre de forma instantânea e direta e 2) *intelectual*, pois não é uma intuição empírica de um objeto, mas, a intuição de uma *atividade*. Portanto, este princípio Schelling designa como consciência de si ou de *eu*, uma identidade absoluta, na qual não é possível a distinção entre sujeito e objeto, atividade consciente e sem consciência e cujo acesso só é possível através de uma *intuição intelectual*.

A intuição intelectual é o órgão de todo pensamento transcendental. Pois o pensamento transcendental ocupa-se justamente em fazer para si mesmo objeto, através da liberdade, aquilo que de outro modo não é objeto; pressupõe uma faculdade de produzir e ao mesmo tempo intuir certas ações do espírito, de modo que a produção e a própria intuição do objeto sejam absolutamente uma só coisa, mas justamente essa faculdade é a faculdade da intuição intelectual.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Kant considerou interdita a intuição intelectual, na *Crítica da Razão Pura* (1781), o autor afirma: “Como, porém, tal intuição, isto é, a intuição intelectual, está totalmente fora do alcance da nossa faculdade de conhecer, a aplicação das categorias não pode transpor a fronteira dos objetos da experiência” (KrV, B309). Neste sentido, para Kant, não se pode conhecer as realidades que transcendem os fenômenos, tendo restringido ao sujeito apenas o acesso ao mundo fenomênico, circunscrito nas categorias do espaço-tempo, ou seja, o sujeito depende da intuição sensível.

<sup>24</sup> No original: “Die intellektuelle Anschauung ist das Organ alles transcendentalen Denkens. Denn das transcendente Denken geht eben darauf, sich durch Freiheit zum Objekt zu machen, was sonst nicht Objekt ist; es setzt ein Vermögen voraus, gewisse Handlungen des Geistes zugleich zu produciren und anzuschauen, so daß das Produciren des Objekts und das Anschauen selbst absolut Eines ist, aber eben dieses Vermögen ist das Vermögen der intellektuellen Anschauung” (SW III, 369).

Neste sentido, o autor compreende como primeiro ato da consciência de si aquele que cinde a identidade do princípio justamente em sujeito e objeto. Logo, neste primeiro ato, que se cinde a identidade, o Eu busca sempre tomar consciência de si a partir da produção do objeto e se ver como sujeito neste objeto. Noutras palavras, a partir do momento em que a identidade originária é cindida em sujeito e objeto, o Eu<sup>25</sup> visa tomar consciência de si como sujeito, ao passo que, produzindo o objeto, produz a si mesmo. Logo, cada momento da produção são épocas da história da consciência de si, de modo que, a cada época, há uma maior consciência de si, ou seja, uma potencialização do princípio do saber. Assim, essa *identidade originária* sujeito-objeto é cindida e o Eu, em seus esforços, tem em vista produzir um objeto fora de si.

O que o eu é, só se aprende produzindo-o, pois apenas nele está a identidade originária do ser e do produzir [...]. Agora, o eu surge para nós através da *intuição intelectual*, na medida em que é o seu próprio produto, o produtor e o produzido ao mesmo tempo. Esta identidade entre o eu, na medida em que é o produtor, e o eu enquanto produzido, exprime-se na proposição eu = eu, proposição essa que, por igualar os opostos, não é de modo algum idêntica, mas sintética (SW III, 372).

Todavia, há sobretudo dois domínios, os quais Schelling precisa conciliar, a saber, o teórico e o prático. Se na filosofia teórica mostra-se como a representação concorda com o objeto, de modo que haja um predomínio do real sobre o ideal, ou seja, a representação que possuímos concorda com o objeto produzido; na filosofia prática, mostra-se como o objeto deve concordar com a representação da vontade, logo, há o predomínio da representação sobre o objeto, ou seja, do ideal sobre o real, de modo que o objeto no mundo deve concordar com a representação que está em minha mente. Portanto, surge uma contradição entre as duas direções das concordâncias, ou seja, a contradição entre a *necessidade* do domínio teórico e a *liberdade* do domínio prático. Há a exigência de uma síntese para se pensar o próprio agir do eu na realização completa da consciência de si.

A razão, enquanto um ato de síntese, de produção, procura encontrar-se e se estabelecer no próprio ato. Esse é o ponto central da Doutrina da Ciência, e pedra fundamental do projeto do idealismo transcendental. Fichte, Schelling e Hegel acreditavam que esse entendimento torna os aspectos práticos mais importantes do que os teóricos, e a atividade consciente do espírito mais elevada que a atividade não

---

<sup>25</sup> No tocante à consciência transcendental, Novalis, no fragmento 28 do *Pólen*, enuncia: “A suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si-mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu. Tanto menos estranhável é a falta de sentido e entendimento completos para outros. Sem auto-entendimento perfeito e acabado nunca se aprenderá a entender verdadeiramente a outros” (Novalis, 2007).

consciente da natureza. A ideia de que a razão é ativa, e não passiva, é o que afasta o idealismo transcendental das preocupações epistemológicas e ontológicas, como as encontradas na filosofia kantiana, e o aproxima da filosofia moral, social, política e da filosofia da história. Sobretudo, para nossos interesses imediatos, a maneira como a primazia da prática se revela em sua identidade com a filosofia teórica é na arte, ou na produção da obra de arte, que, ao mesmo tempo, produz de certo modo a matéria enquanto ideia. A obra de arte seria assim, essencialmente, a produção consciente do organismo na figura da arte, fundada na *liberdade* como o princípio de todo o sistema que deve unir a filosofia prática e a filosofia teórica.

Essa é uma contradição fundamental, pois Schelling entende que, se todo o conhecimento reside na conciliação de ambos, a tarefa de conseguir explicar essa conciliação será a mais elevada (SW III, 342). Ora, estamos diante de dois domínios, a filosofia da natureza e a filosofia transcendental, os quais, conforme o autor expõe, se dividiram e equivalem às duas direções possíveis da Filosofia, onde, em uma, se faz da natureza uma inteligência, e na outra, da inteligência uma natureza. Fazer do objetivo o primeiro e dele derivar o subjetivo é a tarefa da primeira, e da segunda, partir do subjetivo como princípio e deixar com que o objetivo surja a partir dele (SW III, 342). Schelling, neste sentido, compreende que deve existir uma síntese absoluta, na qual necessidade e liberdade estejam conciliadas, de modo que haja uma harmonia de ambas.

É fácil entender que este problema não pode ser resolvido nem na filosofia teórica nem na filosofia prática, mas em uma filosofia superior, que é o elo de ligação entre as duas, que não é nem teórica nem prática, mas ambas concomitantemente. Não é possível compreender como o mundo objetivo pode estar de acordo com as representações em nós e as representações em nós de acordo com o mundo objetivo, sem que exista uma harmonia preestabelecida entre os dois mundos, o ideal e o real. Mas essa harmonia preestabelecida é ela mesma inconcebível, a menos que, a atividade por meio do qual o mundo objetivo é produtivo seja originalmente idêntica àquela que se exprime na vontade, e vice-versa (SW III, 348).

Portanto, essa harmonia entre o teórico e prático, entre o inconsciente e o consciente, só é concebível se em seu fundamento já se encontra uma *identidade originária* das duas atividades, dos dois domínios. Logo, uma tal harmonia preestabelecida só é pensável a partir de algo superior, que esteja acima de ambos, portanto, que não é nem necessidade (domínio teórico), nem liberdade (domínio prático), mas a fonte comum da necessidade e da liberdade, do sem consciência e do consciente ao mesmo tempo. Para solucionar essa contradição, Schelling precisa postular essa harmonia preestabelecida, cuja identidade originária é fonte comum desses dois domínios.

Neste sentido, o autor explica que ao postular que ambas as atividades repousam num só princípio, ou seja, que a mesma atividade produtiva na ação livre consciente é produtiva na produção do mundo sem consciência. Logo, a contradição está resolvida e essa harmonia preestabelecida é corroborada (SW III, 348). Portanto, há uma eminente contradição entre o teórico e o prático, cuja contradição é apenas solucionável se houver, portanto, uma harmonia preestabelecida de ambos, de modo que, ao agir, ainda assim haja uma necessidade que nos leve a agir conforme um plano, no qual necessidade e liberdade estejam unificadas. Essa harmonia, por sua vez, só é pensável se for concebida uma identidade originária dessas duas atividades, ou seja, uma identidade anterior à cisão. Portanto, essa identidade originária é o próprio princípio do qual Schelling partiu, a identidade absoluta, o absolutamente idêntico.

Por essas razões, no tocante às atividades e seus produtos, Schelling (SW III, 348 - 349) compreende que, ao admitirmos essa identidade originária ativa na atividade que produz o mundo (necessidade) e na atividade que se expressa na vontade (liberdade), os produtos da primeira serão expostos como o resultado da atividade que é concomitantemente consciente e sem consciência.

A natureza, como um todo, assim como nos seus produtos individuais, terá que aparecer como uma obra produzida com consciência e, no entanto, ao mesmo tempo, como o produto do mecanismo mais cego; ela é intencional sem ser intencionalmente explicável. A filosofia dos fins naturais, ou teleologia, é, portanto, o ponto de união da filosofia teórica e prática (SW III, 349).

Logo, Schelling indica que resta compreender onde reside o *princípio* desta atividade – que corresponde à identidade entre a atividades sem consciência expressa na natureza e consciente expressa na vontade, da necessidade e da liberdade respectivamente – isto é, se este princípio reside na natureza ou em nós. Portanto, conforme a incisiva ideia que será exposta na sequência pelo autor, um sistema do saber apenas alcança sua completude ao passo que retorna ao seu princípio; neste sentido, é exigência da filosofia transcendental, que essa completude se prove na identidade da qual partimos e repouse no eu como princípio. Por essa razão, se postula que no subjetivo se demonstra a atividade concomitantemente consciente e sem consciência (SW III, 349).

Paulatinamente, se adquire a compreensão do desenvolvimento dessa “história de consciência de si”, visto que esse desenvolvimento repousa na ideia de que o princípio (o Eu) deve ter consciência de tudo o que é posto por ele. Ou seja, todo o objeto posto deve ser refletido, como se fosse sujeito dele. A identidade originária, neste sentido, deve ser refletida pelo Eu que está sendo exposto, a fim de que ele tenha consciência dessa

identidade. Logo, no primeiro momento, Schelling entenderá que essa identidade é apenas percebida no objeto que é intuído, a saber, a natureza, pois ela procede sem consciência, mas como se fosse consciente, ou seja, há uma pretensa intenção na produção de seus objetos. O problema se delinea do seguinte modo: no que tange a natureza como um todo e seus produtos, o Eu não toma consciência dela como seu produto, logo, deve haver outro objeto do qual o eu possa tomar consciência dessa identidade originária da necessidade e da liberdade, da atividade sem consciência e consciente. Este outro objeto será justamente a *obra de arte*, pois ela revelará ao Eu essa identidade originária do sem consciência e consciente, isto é, a identidade de natureza e liberdade.

Uma tal atividade é apenas a estética, e a cada obra de arte só pode ser entendida como o produto de uma tal atividade. O mundo ideal da arte e o mundo real dos objetos são, portanto, produtos de uma única e mesma atividade; a conciliação de ambos (o consciente e o sem consciência), sem consciência dá o mundo real, com consciência, o mundo estético (SW III, 349).

De modo estritamente metafórico, todavia, elucidativo, Schelling denomina a filosofia da arte enquanto o “órgão geral da filosofia e a pedra angular de toda a sua abóbada”.<sup>26</sup> Noutras palavras, a filosofia da arte era de fato a última peça do sistema do saber que o autor estava empreendendo. A abóbada, neste caso, corresponde a uma estrutura arquitetônica cujo formato é curvado, logo, a abóbada representava o sistema do conhecimento; a pedra angular, por sua vez, se caracteriza por ser a pedra fundamental em uma construção, onde em caso de remoção ocasiona o desmoronamento da estrutura; por isso, a filosofia da arte é quem detém este importante posto na construção sistemática de Schelling.

Segundo Hartmann (1983, p. 145), a natureza não se trata de um mundo objetivo, mas um organismo vivo, e ainda, uma obra realizada, portanto, “poesia original, inconsciente do espírito”. Neste sentido, a obra de arte provém do mesmo espírito criador, com a única diferença de ter sido produzida conscientemente. Portanto, este exercício investigativo possui como objetivo resgatar as razões pelas quais o autor elencou a arte como a peça crucial do sistema e de que modo ele o fez. Miklos Vetö, em sua obra seminal *De Kant à Schelling: Les deux voies de l'idéalisme allemand*, de 1998, sublinha o papel central da arte neste momento do desenvolvimento do pensamento de Schelling:

A perfeição da arte, seu próprio caráter de unificação de opostos, é atestada na síntese que ela realiza entre os princípios primordiais da realidade. Conduzido no contexto do idealismo transcendental, o argumento desenvolve o tema da unidade do inconsciente e do consciente na criação artística. A natureza, sem

---

<sup>26</sup> No original: “[...] das allgemeine Organon der Philosophie - und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes - die Philosophie der Kunst (SW, I, 3, 349).

dúvida, também pratica essa síntese. A natureza produz inconscientemente o consciente: ela produz e desenvolve, por meio da atividade natural, seres que são fins e, portanto, núcleos conceituais. Quanto à arte, ela segue o caminho oposto. O artista produz, cria consciente e espontaneamente, coisas, obras de arte que são desprovidas de finalidade e, portanto, de significado conceitual. (Vetö, 1998, p. 470)

De modo evidente, há uma interdição no sistema do conhecimento, a saber, não há um objeto ao qual o filósofo possa se destinar. Conforme enfatiza Schelling, por meio da intuição intelectual há um único objeto imediato, que é o subjetivo, ou seja, não há objeto externo que habilite a intuição sensível, ciente de que a realidade dos conceitos filosóficos repousa exclusivamente no âmbito interno. Ainda assim, o autor explica que há um objeto para o qual a filosofia se destina, objeto este que provém da *ação* da inteligência com base em leis. Todavia, essa ação é compreendida apenas por meio da própria intuição interior imediata, possível a partir da produção. Logo, há uma duplicidade envolvida, o Eu enquanto objeto e concomitantemente o Eu enquanto sujeito. Portanto, Schelling destaca serem duas as condições da filosofia: 1) um constante produzir e 2) uma constante reflexão dessa produção (SW III, 350). Essa constante duplicidade indicada pelo autor, a saber, de produção e intuição, constitui-se a *intuição intelectual*, cujo objeto é somente interno no caso da produção filosófica. No entanto, o “ato estético da imaginação” (SW III, 351) habilitará a intuição intelectual, elevando-a à intuição produtiva, de modo a refletir externamente seus produtos.

Justamente nesse ponto reside uma de suas ideias cruciais, a saber, a estreita relação entre a filosofia e a arte, atrelada à noção de que ambas partilham e se baseiam em uma mesma faculdade produtiva. Aquilo que o autor compreende como a duplicidade constante de produzir e intuir da *intuição intelectual*, que até o momento era impossibilitada de ser refletida, torna-se objetivada por meio de um mecanismo produtivo, e, neste sentido, corresponde à *intuição estética*. Sendo assim, o filósofo atrela a possibilidade de reflexão deste objeto através de um ato estético da imaginação [*ästhetischen Akt der Einbildungskraft*]. Por essa razão, Schelling advoga em favor do caráter produtivo da filosofia, tal qual a arte, conforme a seguinte afirmação:

A filosofia baseia-se, assim como a arte, em uma faculdade produtiva, e a diferença entre ambas reside apenas na direção da força produtiva. Ao passo que a produção artística é dirigida para fora, de modo que reflete o inconsciente através de produtos, a produção filosófica é dirigida para o interior, de modo a refleti-lo na intuição intelectual. O verdadeiro sentido pelo qual a filosofia deve

ser compreendida é, portanto, o estético, é por essa razão a Filosofia da Arte é o verdadeiro órgão da filosofia.<sup>27</sup>

Tais passagens iluminam e dão corda ao carrossel argumentativo de Schelling em favor da imprescindibilidade de se reconhecer a íntima e inesgotável relação entre a filosofia e a arte. Além disso, a imaginação e o caráter produtivo adquirem na voz e nos escritos do autor papel substancial, de modo a nos revelar uma perspectiva que até o momento não havia sido tão minuciosamente explorada nestes moldes. Por essa razão, o autor se lança ao desafio de transparecer não apenas o mecanismo interno de nossa atividade intelectual, mas também que seja revelado o mecanismo de nossa imaginação; somados à necessidade de refletir para fora para nós aquilo que possuía até então apenas realidade em nossa intuição interna. O autor, neste contexto, realiza um paralelismo entre a ciência natural e a filosofia transcendental, visto que compreende como atividade superior envolvida neste processo tornar real aquilo que é ideal.

Tal como a ciência natural produz o idealismo a partir do realismo, espiritualizando as leis da natureza em leis da inteligência, ou acrescentando o formal ao material, também a filosofia transcendental produz o realismo a partir do idealismo, materializando as leis da inteligência em leis da natureza, ou acrescentando o material ao formal (SW, I, 3, 352).

A arte desempenha para o autor o papel de mediadora entre duas atividades contraditórias e inconciliáveis, a necessidade por um lado e a liberdade por outro. Conforme explica Hartmann (1983, p. 153), o homem é essencialmente fragmentado por ambas as atividades, pois seu agir estivera eternamente posto sob duas alternativas: 1) necessário, logo não é livre; 2) livre, logo não é necessário e conforme à lei. Neste contexto: “A arte, como potência mais elevada da intuição, é o que reúne novamente as duas coisas na unidade. Nela reúnem-se liberdade e necessidade, actividade consciente e inconsciente, aliás de tal modo que o Eu se apreende a si mesmo como identidade de ambas.” (Hartmann, 1983, p. 153). A produção artística corresponde à capacidade conciliadora, cujo resultado, a obra de arte, resguarda ambos os aspectos. Portanto, após provada a última etapa do sistema, o passo subsequente diz respeito à criação do produto

---

<sup>27</sup> No original: Die Philosophie beruht also ebenso gut wie die Kunst auf dem produktiven Vermögen, und der Unterschied beider bloß auf der verschiedenen Richtung der produktiven Kraft. Dennanstatt daß die Produktion in der Kunst nach außen sich richtet, um das Unbewußte durch Produkte zu reflektiren, richtet sich die philosophische Produktion unmittelbar nach innen, um es in intellektueller Anschauung zu reflektiren. Der eigentliche Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß, ist also der ästhetische, und eben darum die Philosophie der Kunst das wahre Organon der Philosophie (SW III, 351).



artístico por excelência. Carecemos, ainda, da dedução da obra de arte e a compreensão acerca deste produzir na qual ela se alicerça.

## 2.2. O gênio artístico: *Kunst e Poesie*

*A arte é o único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia, o que atesta sempre e continuamente o que a filosofia não consegue expor externamente, a saber, aquilo que é sem-consciência no agir e produzir e sua identidade originária com o consciente. A arte é justamente por isso, o que há de mais alto para o filósofo precisamente porque lhe abre, por assim dizer, aquilo que é mais sagrado, no qual, como que numa só chama, ardem em união eterna e original as coisas que estão separadas na natureza e na história, e que têm de fugir eternamente uma das outras na vida e na ação, assim como no pensamento (F. W. J. von Schelling, Sistema do Idealismo Transcendental, SW III, 628).*

O contexto romântico alemão fortemente difundido no século XVIII suscitou a intensa valorização da criação artística somada à pujante figura do *gênio*. Não foram poucos aqueles que colaboraram com a difusão do conceito de gênio; Kant, Herder, Goethe, Schiller, os irmãos August e Friedrich Schlegel e Novalis, são apenas alguns dos nomes daqueles que o fizeram. Segundo Laura Ostaric,

De acordo com Kant, as faculdades cognitivas de um gênio, a imaginação e o entendimento, devem se relacionar entre si em uma harmonia livre, de modo que seu trabalho seja capaz de provocar a mesma harmonia livre das faculdades no observador e, assim, ser julgado como belo universalmente. Mas se a explicação da “faculdade produtiva” de um gênio, sua imaginação produtiva, fosse reduzida à condição necessária para evocar uma resposta estética adequada no observador, então não seria possível distinguir a “faculdade produtiva” de um gênio de um artista que procede pelo mero gosto, que Kant define como uma “faculdade de julgar” (Ostaric, 2016, p. 67).

A preocupação desses autores com a questão do “gênio” não seria uma preocupação meramente “estética”, mas revela como a questão estética se tornou central para a resolução dos problemas estabelecidos pela filosofia crítica kantiana. A concepção kantiana da filosofia transcendental propõe compreender a realidade de acordo com um princípio de estruturação que não é nem puramente transcendente, isto é, uma pura essência da qual a realidade empírica seria mera imagem, nem puramente imanente, isto é, derivada inteiramente da experiência. A possibilidade do conhecimento dependerá da necessária conexão entre a capacidade do sujeito de aplicar as formas do entendimento ao que é dado na forma da experiência, e a faculdade da imaginação, aquela que é capaz

de aplicar os conceitos puros do entendimento à intuição sensível. O interesse pelo problema do gênio, portanto, está na necessidade de esclarecer como a imaginação produtiva é aquela capaz de unir o singular e o múltiplo, o particular e o universal, “uma produção que pressupõe tanto um ato de espontaneidade, ou de dar regras, quanto de passividade ou receptividade ao “dom da natureza”” (Ostarić, 2016, p. 67).

A análise da questão do gênio, portanto, transcende a mera “estética” e se insere no cerne das discussões filosóficas sobre a natureza do conhecimento e da criatividade. A imaginação produtiva, como mediadora entre o entendimento e a sensibilidade, desempenha um papel crucial na articulação entre o particular e o universal, revelando a complexidade da experiência estética como um fenômeno que não pode ser reduzido a simples categorias empíricas ou transcendentais. Por essa razão, nos cursos de estética de Hegel, o autor afirmou que no fim do século havia surgido na Alemanha o chamado “*período do gênio*, período instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então, pelas de Schiller”<sup>28</sup>. Nesse contexto, a emergência do “período do gênio” na Alemanha não apenas reflete uma mudança na produção artística, mas também uma transformação na compreensão filosófica da criatividade e da originalidade, onde a genialidade é vista como uma manifestação da capacidade humana de transcender as limitações impostas pela mera repetição da experiência sensível. No tocante à produção artística, Hegel acabava por enfatizar a concepção mais usual no círculo romântico.

Produto do *talento* e do *gênio* e, principalmente, ressaltou-se o lado natural que o talento e o gênio trazem consigo [...] Pois talento é uma aptidão específica, gênio uma aptidão universal, sendo que o homem não tem poder de atribuí-lo a si *somente* por meio de sua própria atividade autoconsciente (Hegel, 2001, p. 49).

O problema que se delineava no início do *Sistema do Idealismo Transcendental* encontrara sua solução a partir do pressuposto de que havia uma atividade produtiva que concernia a natureza e ao sujeito. Por essa razão e de modo a corroborar a sua tese, Schelling realiza na sexta parte da obra a “*Dedução do órgão geral da filosofia, ou proposições principais da Filosofia da Arte segundo os princípios do idealismo transcendental*”.<sup>29</sup> Dividida em três seções, nas duas primeiras o autor atesta a força produtiva que resplandece na natureza e no sujeito concomitantemente. Neste sentido, o

---

<sup>28</sup> Cf. HEGEL, G. W. F., *Cursos de Estética I*, 2. ed. [s.l.]: Universidade de São Paulo, 2001., p. 49.

<sup>29</sup> No original: “Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transscendentalen Idealismus“ (SW, I, 3, 612).

maior fulgor do sistema de Schelling, seja por meio da natureza ou através do gênio artístico, é a exposição da obra de arte através de um denominador comum.

A força produtora da natureza e a força produtora do sujeito são, no fundo, o mesmo espírito criador. A natureza produz um mundo real de objectos, a arte um mundo ideal. Ambas são puramente produtoras. O cosmos não é só um organismo vivo, mas também uma obra realizada unitariamente, a poesia original, inconsciente do espírito; a obra de arte é um cosmos semelhante, mas em ponto pequeno, a mesma revelação do mesmo espírito, só que criada conscientemente (Hartmann, 1983, p. 145).

Para isso, o autor dedica uma seção intitulada de *Dedução do produto artístico em geral*, na qual aprofunda e estreita ainda mais as relações entre a produtividade da natureza e do sujeito, dos produtos orgânicos e das obras de arte. Além disso, nesta sexta parte da obra, é exposta a relação que permeia a produção artística e a obra de arte. No que diz respeito à produção, o autor compreende-a pautada na identidade dos opostos *necessidade e liberdade*, que correspondem respectivamente às atividades sem consciência e consciente. De modo que o objeto artístico irradia a identidade destes opostos? Qual atividade origina este produzir? Qualquer sujeito é hábil para produzir uma obra de arte?

Para tantas dúvidas que concernem a arte e sua produção, é preciso que Schelling realize a dedução deste produto artístico, e, neste sentido, destina o primeiro parágrafo para esta tarefa inicial. O autor distingue os produtos da liberdade e os produtos da natureza, de modo a compreender que a bela arte deverá ser aquilo que concerne ambas, isto é, a identidade do consciente e do sem consciência. A obra de arte da qual Schelling se incumba deduzir na investigação é, por um lado, produto da natureza, por outro, da liberdade, mas que deve, portanto, reunir em um só produto ambas (SW III, 612). Logo, se deve reunir ambas, este produto deverá possuir em comum com o produto da liberdade ser produzido conscientemente e com o produto da natureza ser produzido sem consciência.

O produzir da natureza tem seu início sem consciência e conclui conscientemente, pois sua produção não é intencional, embora o produto seja. Por outro lado, na atividade do eu (liberdade), isto é, subjetivamente, sua produção é consciente, embora termine sem consciência, ou seja, objetivamente. Ao contrário da natureza, o Eu é consciente de sua produção e sem consciência em relação ao produto. Logo, o produto artístico deve unificar a produtividade consciente e sem consciência, o que se converte em um problema, pois: “Se elas se tornassem idênticas, não haveria aparência, pois a aparência requer o que aparece e, portanto, implica a não-identidade.” (Bowie, 1993, p. 51).

De antemão, Schelling afirma que a produção estética é proveniente da oposição de atividades [intencional e não intencional] conforme apontam os relatos dos artistas. Estes afirmam serem involuntariamente levados a produzir suas obras, já que o que lhes põe em movimento é um “impulso irresistível de sua própria natureza” como o filósofo denomina. Disso sucede o entendimento de que este impulso artístico procede do “sentimento de contradição interna”. Esse sentimento de contradição põe em movimento todos os homens e atinge com profundidade todo o seu ser, como afirma na sequência.

Schelling salienta, contudo, que nos homens os quais ele intitula como “excepcionais”, para referir-se aos artistas, é a contradição entre consciente e sem consciência que põe em movimento o impulso artístico. Segundo Hartmann (1983, p. 154), por meio da analogia que concerne ambas atividades dicotômicas, há a criação do “conceito metafísico do artista”, que corresponde diretamente aos ideais românticos da época. O conceito de gênio que se delineia no *Sistema* não escapa à regra dos demais autores que também faziam circular a ideia, a saber, um artista que escapa às trivialidades técnicas, mas cujo produzir é também orientado por algo de superior. Segundo Laura Ostaric,

A atividade criativa do gênio demonstra a natureza involuntária e inconsciente de sua produção, ou seja, o fato de que a produção criativa de um gênio artístico é motivada por uma inspiração, ou um “impulso irresistível” (*unwiderstehlicher Trieb*) (SAA I.9.1:316 /Schelling 1993, 222). O aspecto inconsciente da criatividade de um gênio é revelado no fato de que o significado de seu produto ultrapassa sua própria compreensão. Um gênio artístico é compelido a “dizer ou retratar coisas que ele mesmo não entende completamente e cujo significado é infinito.” (Ostaric, 2016, p. 80).

Schelling expõe aquilo que parece motivar a produção artística, afirmando ser um “sentimento de contradição irresolúvel”, que, por sua vez, finda ao atingir o “sentimento de harmonia infinita” (SW III, 617). Há de residir no artista algo que escape e o distingue de um homem comum, Hartmann (1983, p. 154) define ser “um destino próprio e interior”. Nesta conjuntura romântica, o gênio de Schelling é impelido por uma força superior a ele, que, somada à sua força consciente, conduz o seu próprio agir artístico, cuja produção não é senão algo de *infinito*. Por quais razões este produzir da arte é consciente, mas concomitantemente sem consciência? O autor recupera em grande medida o conceito kantiano de gênio<sup>30</sup>, de modo que possamos compreendê-lo como

---

<sup>30</sup> Na Crítica da Faculdade do Juízo (1790), Kant elenca quatro características que concernem o gênio e sua produção artística: “1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver

aquele que soluciona o conflito entre as atividades consciente e sem consciência, ainda que não o faça com plena consciência, isto é, por liberdade.

Assim como o homem não faz aquilo que deseja ou pretende, mas sim aquilo que é obrigado por um destino incompreensível que o governa; o artista, por mais livre que seja, parece igualmente ser governado, no que diz respeito ao que é verdadeiramente objetivo em sua criação, por um poder que o separa dos demais homens, e o incita dizer ou expressar coisas das quais ele mesmo não compreende completamente e cujo significado é infinito (SW III, 617).

Isso se explica por haver algo de desconhecido que atua nele e o torna hábil para proporcionar por meio da bela arte a harmonia entre ambas atividades. Conforme define Kant, “*gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (Kant, 2002, §46, grifos do autor).

Neste momento de conclusão, o sentimento é de profunda emoção, como afirma Schelling, pois, para o artista, é como se esta contradição, este conflito cessasse por meio de sua obra de arte que se concretiza. Schelling afirma que não se trata apenas da atividade que é própria do artista, mas também daquilo que ele chama de “favor livremente concedido pela natureza” (SW III, 617). A natureza lhe insere no conflito, mas possibilita o alívio da dor desta contradição que lhe atravessa à medida que a produção adquire sua forma puramente objetiva. Por isso, a apreensão do Absoluto requer um objeto de experiência, não um mero objeto e essa possibilidade reside, por isso, na obra de arte. Para Schelling, o Absoluto é exposto na relação entre o espírito e a natureza, consciência e sem consciência, subjetivo e objetivo; e, neste sentido, a arte é capaz de revelá-lo objetivamente.

Tendo em vista que a concordância absoluta das duas atividades opostas é totalmente inexplicável, sendo simplesmente um fenômeno, que, embora incompreensível do ponto de vista da mera reflexão [conhecimento teórico], ainda não pode ser negado; é portanto a arte a única revelação eterna e o milagre, que, mesmo se tivesse existido apenas uma vez teria nos convencido da realidade absoluta daquele supremo (SW III, 617 - 618).

---

uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; 3) que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como *natureza* fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as idéias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos. (Eis por que presumivelmente a palavra “gênio” foi derivada de *genius*, o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas idéias originais procedem); 4) que a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela.” (Kant, 2002, §46).

Por isso, a Arte é para Schelling essa única *revelação eterna*, na qual essas duas atividades contraditórias estão em concordância, um fenômeno inexplicável, que, embora seja incompreensível, não pode ser negado. Há, portanto, em um primeiro momento, a atividade consciente, que podemos compreender como o caráter técnico da arte (*Kunst*), a atividade consciente, exercida por meio do pensamento e da reflexão, passível de ser ensinada e, portanto, aprendida por meio daquilo que chamamos de tradição e prática. No entanto, há na arte algo que não pode ser aprendido e sequer alcançado na prática ou, de outro modo, há um fator sem consciência envolvido que se impõe ao artista. Este fator sem consciência é tão somente inato por meio de um “favor” da natureza; e é aquilo no qual Schelling denomina como o elemento da poesia (*Poesie*) na arte (SW III, 618).

Logo, vemos em identidade aqui os elementos *Kunst* e *Poesie*, respectivamente aquilo que é consciente e sem consciência, incapazes de produzirem a perfeição separadamente. Schelling compreende que o gênio não é uma ou nem a outra, mas aquele que rege ambas as atividades. Sendo assim, seria um total equívoco questionar em qual atividade reside superioridade. Apesar disso, o autor julga ser possível a arte sem a poesia (a atividade sem consciência), se aquele que a faz tiver sido instruído por grandes mestres, de modo que consiga, em alguma medida, suprir parte dessa carência. Todavia, o produto adquirido por meio dessa única atividade possuirá apenas a aparência de poesia. Schelling, neste sentido, compreende e denuncia o que por muitas vezes ocorre: a valorização atribuída à mera “arte mecânica”.

A carência de forma ou qualquer outra superficialidade que possa ser constatada na obra pode ser sem esforços reconhecida quando comparada à “insondável profundidade” que é alcançada somente pelo verdadeiro artista, que, por maior que seja seu primor, destoa ainda assim desse segundo elemento involuntário na obra. Elemento este que sequer o gênio ou qualquer outra pessoa consiga penetrar completamente. Por essas razões, a arte e poesia, individualmente e por si mesmas, explica Schelling (SW III, 619), são incapazes de produzir algo perfeito. Apenas a identidade de ambos, por meio do gênio é hábil para engendrar a perfeição. Para o autor, portanto, o gênio é para a estética o mesmo que o Eu é para a filosofia, ou seja, “o mais elevado, absolutamente real, o que nunca pode ser objetivado, mas é a causa de todo objetivo.” (SW III, 619).

Na sequência, o autor trata com maior detalhamento as características da obra de arte, sendo uma delas a de uma infinitude sem consciência. A obra de arte, neste sentido, parece ser composta por aquilo que há de intencional e consciente por parte do artista;

mas também por aquilo que está para além dele, o que foi denominado já anteriormente como algo inato. A obra de arte, portanto, revela uma infinitude que nenhum entendimento finito é capaz de desenvolver completamente. Em vista disso, Bowie (1993, p. 52) realiza uma espécie de distinção, ainda que sucinta, entre uma obra de arte que revela o Absoluto daquela que não o faz.

Um ‘produto’ aparentemente limitado revela o mundo de tal modo que a articulação conceitual não é capaz: o que vemos ou ouvimos é um objeto, o que é revelado não é [...] Somente se o objeto for realmente revelador estaremos na presença de uma obra de arte: não pode haver nenhuma regra sobre se um determinado produto faz isso acontecer. Toda definição do que é a obra esconde o seu caráter fundamental (Bowie, 1993, p. 52).

Neste sentido, o significado da obra nunca poderá ser esgotado, e o exemplo que Schelling traz corresponde à mitologia grega, antecedendo-a enquanto objeto estudo na obra *Filosofia da Arte*. A mitologia grega “contém em si um sentido infinito e símbolos para todas as ideias” (SW III, 619). Assim é com toda verdadeira obra de arte, em que cada uma delas é capaz de ser exposta *ad infinitum*, como se contivesse uma infinidade de propósitos. Deste modo, nunca é possível afirmar se essa infinitude está no próprio artista ou se reside apenas na obra de arte. Nas passagens do filósofo, ele expõe aquilo que diz ser a característica essencial da obra de arte, “um infinito sem consciência [síntese da natureza e liberdade].” (SW III, 619). A obra de arte, neste sentido, parece ser composta por aquilo que há de intencional e consciente por parte do artista; mas também por aquilo que lhe parece instintivo, involuntário, de modo que tenha expresso na obra o infinito, no qual nenhum entendimento finito é capaz de desenvolver plenamente. Disso sucede à necessidade de Schelling em expor objetivamente onde e de que forma isso ocorre. Já é sabido que essa possibilidade é exclusiva da arte, mas cabe ao filósofo pormenorizar quais são os modos pelos quais a obra de arte expressa esse infinito.

A segunda característica que Schelling salienta é a de que toda produção estética é motivada por aquele sentimento de contradição infinita. Então, o sentimento no momento em que se alcança a concretude da obra de arte deve ser de uma serenidade infinita, apesar de ter sido a expressão da intensidade da dor ou alegria que habitava o artista. Deste modo, a expressão externa da obra de arte é de um extraordinário silêncio, como diz Schelling, por marcar a suspensão daquilo que lhe pôs em movimento, ou seja, a contradição de atividades; esse sentimento de tranquilidade, de harmonia, deve igualmente, portanto, se transpor à própria obra.

E por fim, a última característica, de que toda produção estética é proveniente da oposição intrinsecamente infinita dessas duas atividades (consciente e sem consciência), no qual em todo ato voluntário de produção se dividem. No entanto, ambas atividades devem ser representadas no produto artístico unidas, de tal forma que a obra de arte exiba o *infinito finitamente*. É necessário que este infinito seja exposto no finito, a objetivação é por isso necessária. Schelling, em linhas gerais, aspirou explicitar o que é a beleza e assim o fez: “Mas o infinito finitamente exibido é beleza. A característica básica de toda obra de arte, na qual são ambos compreendidos, é, portanto, beleza, e sem beleza não há obra de arte” (SW III, 619). No capítulo seguinte, deteremos a investigação com maior afinco no tocante à mitologia e o modo no autor expõe a matéria da construção da arte. De antemão, Schelling prenuncia algumas razões que atestam a compreensão da mitologia enquanto substrato da arte.

[...] a mitologia grega, que sem sombra de dúvidas possui significações infinitas e um simbolismo para todo o seu ideário, surgiu entre um povo e de uma certa forma, que impossibilitam conceber de algum modo a premeditação de sua criação ou a harmonia pela qual todas as coisas estão unidas em um grande todo. Isso se sucede em todas as verdadeiras obras de artes, ao passo que cada uma delas é passível de ser exposta *ad infinitum*, como se abarcasse em si uma infinidade de propósitos, embora nunca se possa dizer se esse infinito está no interior próprio artista ou reside apenas na obra de arte. (III, 619 - 620).

Schelling toma por encerrada a dedução acerca da natureza e caráter do produto artístico, assim como a dicotomia de atividades que lhe concernia, cuja conciliação corresponde ao gênio artístico por excelência. Todavia, o autor enfatiza que resta ser indicada a relação que a filosofia da arte possui com todo o sistema da filosofia em geral. É neste contexto que o filósofo desenvolve o paralelismo entre a intuição intelectual e a intuição estética, a fim de que seja compreendida a razão e o lugar decisivo que a arte ocupa em seu sistema. A dificuldade encontrada por Schelling concernia à possibilidade de a intuição intelectual repousar em uma objetividade que fosse “universal e reconhecida por todos os homens”, isto é, passível de ser comunicável fora de dúvidas e alheia a ilusões subjetivas. Neste ponto, o autor compreende ser a arte essa objetividade universalmente reconhecida e incontestável (SW III, 624). Noutras palavras, através da necessidade de uma exposição objetiva, Schelling compreende ser apenas a arte capaz disso, ao contrário da filosofia que se apresenta inacessível objetivamente.

Logo, por meio desta exposição objetiva, o Eu pode reconhecer o princípio e o ponto de partida da filosofia, isto é, a identidade originária entre sujeito e objeto, entre o consciente e sem consciência, tal qual concebemos ainda nos exórdios da



*Naturphilosophie*. Portanto, a filosofia permite a dicotomia infinita de atividades opostas, mas cuja identidade é restaurada por meio da obra de arte e que nos possibilita a intuição dela. Por essa razão, Schelling (SW III, 625) é assertivo ao afirmar que a intuição estética nada mais é do que a intuição intelectual que se tornou objetiva.

A obra de arte reflete para mim o que de outra forma não é refletido por nada, aquele absolutamente idêntico que no próprio eu já se dividiu. Portanto, aquilo que a filosofia permite ser dividido no primeiro ato da consciência, e que de outra forma seria inacessível a toda intuição, é irradiado de volta, através do milagre da arte, a partir dos seus produtos<sup>31</sup> (SW III, 624).

A filosofia, de forma análoga à toda produção estética, também deriva de uma dicotomia de atividades opostas, pois é também este seu fundamento. Deste modo, ao compreender que se trata de um e mesmo mecanismo no tocante à filosofia e à arte, emerge o seguinte questionamento do autor:

Qual é, então, essa faculdade maravilhosa pela qual, na intuição produtiva, segundo a afirmação do filósofo, uma contradição infinita é anulada? Até agora não conseguimos tornar esse mecanismo totalmente inteligível, pois é apenas o poder da arte que pode desvendá-lo completamente (SW III, 626).

Neste sentido, há a conciliação dos opostos em cada manifestação artística particular. O autor situa a imaginação no cerne do desenvolvimento produtivo da filosofia e sobretudo da arte, visto que, por meio dela, é suspensa uma contradição infinita através de um produto finito. Neste contexto, ainda que o princípio da filosofia seja a identidade absoluta, ela se origina de uma infinita dicotomia de atividades, na qual também está envolvida uma faculdade que procede de modo a suspender essa oposição infinita. Desta maneira, a identidade absoluta somente é objetivada por meio da arte, regida por este mecanismo que é a imaginação produtiva. Logo, filosofia e arte possuem a mesma faculdade operante, isto é, ambas se baseiam em uma faculdade produtiva, a saber, a imaginação.

É a faculdade poética, que constitui, em sua primeira potência, a intuição originária, e inversamente, é apenas a intuição produtiva que se repete à mais elevada potência que chamamos de faculdade poética. É uma única e mesma coisa que está ativa em ambas, a única coisa pela qual somos capazes de pensar e unir mesmo o que é contraditório, a imaginação. Portanto, são produtos de uma e mesma atividade aquilo que nos aparece fora da consciência, como real, e aquilo que nos aparece dentro dela, como ideal, ou como o mundo da arte.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> No original: Das Kunstwerk nur reflektirt mir, was sonst durch nichts reflektirt wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunstaus ihren Produkten zurückgestrahlt.

<sup>32</sup> No original: "Es ist das Dichtungsvermögen, was in der ersten Potenz die ursprüngliche Anschauung ist, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden thätig ist, das Einzige, wodurch wirfähig

Nos escritos do *Sistema*, Schelling designa a imaginação [*Einbildungskraft*] como a capacidade de unir aspectos contrários, isto é, a faculdade responsável por anular a oposição infinita e constituir a identidade, ademais, atuante na filosofia e na arte. Neste sentido, enquanto faculdade poética [*Dichtungsvermögen*], ela repousa sobre ambas intuições, visto que, no primeiro momento, é incumbida por constituir a intuição originária [*ursprüngliche Anschauung*] em sua primeira potência, ao passo que, em sua potência mais elevada, é equivalente à intuição produtiva [*produktive Anschauung*] (SW III, 626). Logo, neste sentido, o autor afirma que aquilo que nos aparece fora da esfera da consciência, como real, e aquilo que aparece na consciência, como ideal, correspondem aos produtos de uma e mesma atividade (SW III, 626).

Este poder que Schelling se questiona é aquele no qual a arte tem êxito, a saber, o de conciliar a infinitude em um produto finito, de modo que ideal e real estejam em consonância. Ele o chama de faculdade poética [*Dichtungsvermögen*], possível de ser entendido por nós como intuição produtiva em um excelso nível, no qual torna-se possível pensar e conciliar aquilo que é contraditório. Este poder possui uma denominação, e é imaginação (SW III, 626). E é este um dos vértices do entendimento schellinguiano da produção artística enquanto exposição do Absoluto. Para ele, imaginação e fantasia encontram-se interligadas, pois a imaginação precede a fantasia ao possuir caráter criador e a segunda condição de intuição e até mesmo exposição exterior. Neste contexto, anos mais tarde, na obra *Philosophie der Kunst*, Schelling explica ser análoga a relação entre a razão e a intuição intelectual. A razão precede a intuição intelectual em virtude das Ideias serem nela concebidas, ao passo que a intuição intelectual encarrega-se de as expor internamente (FA, p. 58). O sistema schellinguiano atinge gradualmente seu objetivo crucial, sobretudo ancorado no necessário pressuposto do idealismo em obter êxito na construção de um sistema fundamentado em um único princípio.

Um sistema está completo quando este retorna ao seu ponto de partida. E é justamente este o caso de nosso sistema. O fundamento último de toda harmonia entre subjetivo e objetivo poderia ser exibido em sua identidade originária somente através da intuição intelectual; e é precisamente esse fundamento que, por meio da obra de arte, foi trazido completamente do subjetivo, e tornou-se totalmente objetivo, de tal forma, que nós temos gradualmente conduzido o nosso objeto, o próprio Eu, até o ponto em que nós mesmos estávamos quando começamos a filosofar (SW III, 628-629).

---

sind auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen, die Einbildungskraft. Es sind also auch Produkte einer und derselben Thätigkeit, was uns jenseits des Bewußtseyns als wirkliche, diesseits des Bewußtseyns als idealische, oder als Kunstwelt erscheint (SW III, 626).

Diante do exposto, as questões das quais Schelling se incumbiu de investigar se relacionaram em grande medida com a herança, ou, neste contexto, com as “dívidas” pelas quais os filósofos pós-kantianos se responsabilizaram. Neste contexto, a dicotomia entre a filosofia teórica e a filosofia prática, e ainda, o problema acerca do Absoluto, enquanto princípio único e incondicionado, obtiveram sua solução no domínio da arte, o que se confirmou ao longo de nosso itinerário. Por essa razão, a solução apontada por quaisquer que sejam os autores do texto *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão* prescrevia a unificação da teoria e da prática por meio da beleza. Logo, transparece e corrobora a sua lucidez, de modo a iluminar a nossa investigação do começo ao fim.

Por último, a Idéia que unifica tudo, a Idéia da beleza, tomada a palavra em seu sentido superior, platônico. Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba todas as Idéias, é um ato estético, e que verdade e bondade só estão irmanadas na beleza. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. Os homens sem senso estético são nossos filósofos da letra. Não se pode ter espírito em nada, mesmo sobre a história não se pode raciocinar com espírito – sem senso estético [...] A poesia adquire com isso uma dignidade superior, torna-se outra vez no fim o que era no começo – mestra da humanidade; pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes (Schelling, 1989a, p. 42–43).

É neste sentido que reavivamos a discussão e a investigação realizada pelo autor no *Sistema*, onde Schelling indicou ser a arte a última peça de seu quebra-cabeça sistemático. A arte adquire, portanto, o estatuto de “único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia”<sup>33</sup>, de modo que o autor se comprometeu com aquilo que se tornou uma de suas teses mais fortes desde então. O produto artístico do gênio mostrou-se como aquilo que reflete para o próprio eu a identidade originária do consciente e do sem consciência, isto é, o princípio de todo saber. Na obra de arte, o princípio de todo saber adquire consciência de si como princípio somente através dela. Logo, o Eu vê a si mesmo como sujeito produtor, cujo reconhecimento anteriormente não era possível nos produtos da natureza, ao passo que, no objeto artístico, o Eu intui a si mesmo como princípio do saber. Por essa razão, é de tamanha perspicácia do autor a afirmação de que a intuição estética é a intuição intelectual objetivada.

A obra de arte acaba por se mostrar enquanto prova ou demonstração de que há no fundamento de todo saber o absolutamente idêntico. A razão para se considerar a arte

---

<sup>33</sup> No original: “[...] daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey” (SW III, 627)

documento da filosofia é que, por meio dela, a obra de arte, demonstra e atesta este princípio absolutamente idêntico. Não havia até então um elemento objetivo que validasse a intuição intelectual, que é sempre subjetiva e que concerne à filosofia, até que a arte portanto testemunhasse aquilo que a filosofia “não consegue expor externamente” (SW, III, 628). Portanto, se o Eu toma consciência de si como princípio do saber através da obra de arte, e há uma relação íntima entre o princípio do saber e a atividade produtiva. Essa atividade produtiva do mundo, de que até então o sujeito não possui consciência, se explicita na obra de arte; logo, a partir dela há plena consciência desta atividade criadora. Dentre as características mais eminentes do Romantismo Alemão está: 1) a concepção de gênio e 2) o mundo não é senão produto da atividade criadora, no qual a arte se incumba de expor, equivalente também à tomada de consciência dessa atividade criadora.

Por essa razão, Schelling em grande medida realiza o projeto romântico, ao mesmo tempo que erige sua filosofia conforme aquilo que lhe apetecia e cujas questões o preocupavam. Além disso, segundo David Wood (2007), em sua introdução à tradução de *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon*, de Novalis, há teóricos acerca da conjuntura romântica alemã que compartilham da perspectiva de que havia um consenso entre os românticos da época acerca da primazia da arte sobre a filosofia no tocante a compreensão de “mistérios” como o Infinito e o Absoluto. Ou seja, havia o reconhecimento acerca da possibilidade de se comunicar por meio das obras de arte aquilo que nem sempre se mostrou possível por meio da filosofia. O que suscitou a perspectiva de que “há limites inerentes ao discurso filosófico que só podem ser abordados utilizando o potencial linguístico mais profundo da poesia” (Wood, 2007, XXIII).

As perguntas propostas neste capítulo circundavam as razões pelas quais a arte teria adquirido posição central e autônoma no sistema schellinguiano. Todo o percurso realizado possuía como intento final aquilo que o próprio Schelling indicara ao final do *Sistema*, a saber, o retorno ao seu princípio, o que, ainda assim, não nos era evidente ao início de nossas embrionárias investigações. Apenas na sexta parte da obra, a arte foi indicada como o arremate sistemático necessário. Para comprovarmos as razões deste romântico e idealista, regressamos e posteriormente avançaremos alguns anos nos escritos de Schelling. Na sequência, prosseguiremos às preleções acerca da arte ministradas por Schelling sobretudo na Universidade Jena (1802 – 1803), cujas aulas foram repetidas na Universidade de Würzburg (1804 – 1805). Neste momento de

investigação, interessa-nos a possibilidade e o modo pelo qual a arte corresponderia à exposição privilegiada do Absoluto.

## CAPÍTULO 3

### A *DARSTELLUNG* SIMBÓLICA

#### 3.1. O universo na figura da arte

A proposta de Schelling de investigar o devir da consciência de si, revelando a necessária identidade originária entre sujeito e objeto – pois o Eu só poderá ser pensado como o sujeito-objeto absoluto –, encontra nas suas partes conclusivas alguma resposta, incluindo uma teleologia somente esboçada e o início de uma filosofia da arte, em que começam a ser tratados os problemas persistentes do sistema. Schelling pergunta como podemos lidar com a inacessibilidade do que é absolutamente idêntico, e como podemos somente compreender a dicotomia entre liberdade e necessidade a partir do recurso a hipótese de uma harmonia preestabelecida. A intuição estética é vista como a contraparte da intuição filosófica e fornece um acesso à identidade oculta que foi tanto o fundamento quanto o objetivo da luta pela consciência dilacerada durante toda a dialética entre intuição e produção. Na Sexta Parte do *Sistema*, Schelling coloca a questão da seguinte forma:

Toda a filosofia procede, e deve proceder, de um princípio que, como o absolutamente idêntico, é absolutamente não-objetivo. Mas como esse absolutamente não-objetivo pode ser trazido à consciência e compreendido, o que é necessário se for a condição para compreender toda a filosofia? O fato de que ela não pode ser mais compreendida do que representada por conceitos não precisa de prova. Nada resta, portanto, a não ser que ela deva ser representada em uma intuição imediata, que, no entanto, é em si mesma incompreensível, e uma vez que seu objeto é suposto ser algo absolutamente não-objetivo, parece até mesmo ser autocontraditório. Se, no entanto, houvesse tal intuição, que tem o absolutamente idêntico, nem subjetivo nem objetivo em si mesmo como seu objeto, e se, por causa dessa intuição, que só pode ser intelectual, alguém invoca a experiência imediata, como pode essa intuição ser objetiva novamente, ou seja, como pode ser colocado além de qualquer dúvida que ela não é baseada em uma ilusão meramente subjetiva, se não há uma objetividade geral dessa intuição que é reconhecida por todos os homens? (SW III, 624)

A produção estética, que deve proceder da atividade da liberdade, produziria uma única obra de arte absoluta, que se manifestaria nas obras de arte particulares como a relação em cada uma do particular com o universal, do finito com o infinito. Para Schelling, se a intuição estética é a objetivação da intuição transcendental, a arte é “o

único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia” (SW III, 628). O Absoluto se apresenta, portanto, como aquilo a ser exposto privilegiadamente por meio da arte. Neste sentido, Schelling reconhece que todo objeto da filosofia é fundado no Absoluto, *se* este objeto, enquanto um particular, acolhe o Absoluto. Logo, o propósito substancial do autor na obra *Filosofia da Arte* é o de investigar uma específica forma de revelação do Absoluto, a saber, a arte.

A *Philosophie der Kunst* é então uma espécie de aplicação do sistema do autor ao mundo da arte; por essa razão, logo no início da obra, Schelling enfatiza seu objetivo central: construir “o universo na figura da arte” (FA, p. 30). O Absoluto, para Schelling, é o todo encerrado em si, a partir do qual se concebe toda a realidade. Mais do que isso, a realidade é o Absoluto, de modo que não há nada fora e sequer para além dele. Pensar a realidade é, portanto, pensar o Absoluto. Logo, sendo o Absoluto um todo uno, imutável e indivisível, ele não possui partes; no entanto, esse todo se expressa através de potências. Natureza, história e arte compõem a tríade de expressões, ou melhor, potências do Absoluto. Diante disso, o objetivo de F. W. J. von Schelling, este notável representante do idealismo e romantismo alemão, é o de alicerçar a construção do universo na potência da arte.

A obra corresponde às preleções do autor em Jena nos anos de 1802 – 1803, e o curso ministrado foi repetido por ele em Würzburg (1804 – 1805). Como supracitado, um dos propósitos centrais do filósofo se traduz inicialmente como a construção do universo na forma arte e sua relação com o Absoluto; seguida por uma investigação mais específica no tocante àquilo que o autor compreende ser a matéria da arte, a saber, a *mitologia*. Por fim, Schelling dedica parte de seus estudos à compreensão formal e particular da arte, ou seja, o modo como ela adquire formas artísticas singulares. Ancorado em uma fase posterior aos seus esforços de sistematização da filosofia transcendental, a partir das discussões de Fichte sobre as implicações da filosofia crítica kantiana a *Philosophie der Kunst* se fundamenta nos princípios de uma filosofia da identidade, no qual Schelling articula o problema da identidade de *ideal* e de *real*, de espírito e de natureza. A identidade absoluta é, então, o elo entre os dois aspectos do ser, que, por um lado, é o universo e, por outro, é a multiplicidade mutável do universo inteligível. É a incompletude inerente a todas as determinações finitas que revela a natureza do absoluto. Por isso, a procura pela objetivação da intuição intelectual, ou seja, da produção da síntese *real* entre o real e o ideal, é uma tarefa necessária de sua concepção de um sistema da totalidade da filosofia; somente a produção estética conseguirá apreender a identidade entre infinito e finito não

como termos de uma relação ideal, concebida pela reflexão, mas como determinação necessária do próprio finito, ainda que isso signifique que o finito seja *negado* em suas determinações.

A unidade absoluta seria, então, nada mais do que o autocancelamento que a relatividade empreende para abrir espaço para aquilo que, a partir de então, não pertence mais ao reino do finito. Ou: o absoluto seria um pensamento que se impõe a todos que se convenceram da inexistência e da autodestrutividade do finito, na medida em que ele é finito. (Frank, 1985, p. 128)

Do ponto de vista da produção estética, esta relação se dá, para Schelling, na relação que o autor estabelece entre os conceitos de protótipo e antítipo, articulações das quais nos incumbimos de compreender. Além disso, é possível constatar pelos menos três premissas do autor no empreendimento de uma filosofia da arte: 1) a exigência por uma filosofia da arte, em oposição aos paradigmas que sondavam a ciência da sensibilidade; 2) a noção de que a arte constitui a exposição privilegiada do Absoluto e 3) que a filosofia e a arte possuem o mesmo objeto, com a diferença de que a segunda é capaz de expor objetivamente os conceitos da primeira. Por essas razões, Schelling compreende que para atingir o rigor que o estudo da arte até o momento não adquiriu, é necessário que este percurso se inicie com a sua matéria, ou seja, a Ideia. Tendo em vista a oposição entre a atividade filosófica e a atividade artística, sendo a primeira ideal e subjetiva, e a segunda, real e objetiva, a filosofia da arte, segundo o autor, possui a tarefa de “*expor no ideal o real que existe na arte*” (FA, p. 27). Para obter êxito, ela deverá partir daquilo que a arte possui de mais essencial e originário, a saber, seu próprio modo de construção.

Todo o itinerário investigativo delineado até o momento possui como objetivo indicar os desdobramentos dos estudos de Schelling a respeito da arte e seu lugar de relevância em seu sistema filosófico. A concepção central do autor era de que arte e filosofia, cada qual ao seu modo, anseiam superar as mesmas contradições, a saber: sujeito e objeto, necessidade e liberdade, natureza e história; com a diferença que uma a faz internamente e a outra externamente. Deste modo e conforme compreendido no *Sistema*, o impulso artístico que incita o artista é o mesmo que se desperta no âmago do filósofo. Por essa razão e na perspectiva do autor, a atividade filosófica deve, em seus esforços, recuperar aquilo que esteve por muito tempo cindido. Não deve haver dissoluções, mas, do contrário, deve ser capaz de revelar a identidade.

Essa concepção de identidade repousa também nas afirmações do autor no *Sistema*, que acreditava haver um dia em que poesia, arte, ciência e filosofia não mais seriam cindidas. Para Schelling, a filosofia em seu princípio nasceu e foi nutrida pela



poesia, e que, como tal, também foi guia e orientadora das demais ciências levadas por ela até a perfeição, de modo que “é de se esperar que elas, em seu acabamento, deságuem como várias correntes isoladas no oceano universal da poesia de onde originaram.” (SW III, 629) Ainda que em sentido estritamente metafórico, este é um forte indício do que se pode esperar de seu sistema filosófico com base na arte, onde se revelam as relações que poesia e filosofia desempenham e cujo potencial por muito tempo tivera sido negligenciado.

A poesia, portanto, se mostra superior às outras artes, pois ela permite que a arte apareça como objeto de reflexão teórica. Logo, a poesia é tida como a essência de toda a arte, ideia também corroborada pelos demais românticos como os irmãos Schlegel e Novalis. Assim, a poesia engendra a totalidade das coisas, do Absoluto, nos objetos particulares. Por meio da criação artística, essa totalidade é então exposta num só objeto artístico. Disso decorre a definição de beleza de Schelling, a saber, “o infinito finitamente exibido.” (SW III, 619). A beleza será a apresentação, ou melhor, a exposição [*Darstellung*], do Absoluto em um objeto particular, a obra de arte. Ou ainda, nos termos do autor, se o Absoluto é para a filosofia o protótipo da verdade, na arte, ele é o protótipo da *beleza* (FA, p. 31). Segundo Félix, a arte “deve compor por si mesma a unidade da natureza (a potência real da idealidade) e da história (a potência ideal da realidade) na mitologia”, de modo que a matéria-prima da arte, para Schelling, é em primeiro lugar caracterizada como “a intuição objetiva do universo na figura da divindade, da qual a beleza é a imagem.” (Félix, 2013, p. 736)

Em estrita consonância, o fragmento<sup>34</sup> crítico das *Idéias* (1799) de Schlegel ilumina a questão central deste presente capítulo a respeito do papel central que a mitologia desempenhará na *Filosofia da Arte*, enquanto substrato e matéria da arte. Schlegel afirma em seu fragmento número 85 (1997, p. 154 – 155): “O cerne, o centro da poesia deve ser encontrado na mitologia e nos mistérios dos antigos. Saturem o sentimento da vida com a Idéia do infinito, e entenderão os antigos e a poesia”. De modo semelhante, Schelling emitiu, em linhas gerais, um essencial presságio para se compreender seu objetivo para com a obra *Filosofia da Arte* e posteriores escritos de sua

---

<sup>34</sup> É crucial a observação de que o fragmento enquanto forma de expressão filosófica tornou-se fortemente vigente entre os românticos; sobretudo por meio de duas figuras: Friedrich von Hardenberg, conhecido por Novalis (1772) e Friedrich Schlegel (1772). A decisão por uma escrita em fragmento, se deve em grande medida à perspectiva de que é inatingível um suposto “acabamento” de um sistema, logo, abre-se à noção de que há inúmeras possibilidades de reavivamento da discussão, de modo a incitar e engendrar constantes interpretações e posteriores discussões a partir de um mesmo fragmento.

maturidade: “Qual será o meio intermediário para esse retorno da ciência à poesia não é, em geral, difícil dizer, pois existiu esse meio na mitologia, antes de ter ocorrido esta separação, que agora parece ser irreparável” (SW III, 629). Neste sentido, Schelling passará a apurar sua investigação filosófica da arte em relação com a mitologia, pautadas em um sistema da razão.

A ênfase e o papel central que a arte adquire no final do *Sistema* reverbera nas preleções sobre a filosofia da arte. Nela, Schelling salienta distinguir-se daqueles que apresentaram até o momento uma estética ou teoria das belas-artes e belas-ciências. Isto, pois, o autor se propôs a alicerçar sua exposição da arte e da criação artística na ideia e na construção de um sistema. A Estética, que se tornou disciplina filosófica autônoma através de Baumgarten em 1750, adquiriu sua emancipação, por assim dizer, em comparação aos demais campos filosóficos já antes consolidados. Todavia, no momento em que a Estética se consolida, também são engendradas novas perspectivas. Em que sentido afirmamos isto? A arte, no final deste emblemático século, passou a ser abordada e tematizada através de uma distinta matiz, de modo a romper com os paradigmas estabelecidos e se afastar daquilo que estava sendo realizado até o momento. É rompida a abordagem normativa até então vigente e se extrapola a uma compreensão mais profunda e essencial da arte, concedendo-lhe enfoque autônomo. Ainda que o debate no que concerne a estética e a filosofia da arte não seja unívoco, nos incumbimos de transparecer o tratamento e a posição que Schelling delegou à arte em seu sistema filosófico, assim como destacar, quando cabível, as contribuições e influências de seus contemporâneos românticos, cujas interlocuções apresentam-nos profícuas.

A compreensão estética para o autor adquire o sentido de manifestação da identidade originária, do absolutamente idêntico e corresponde à potência que possui primazia ao expor o Absoluto. As justificativas e preocupações de Schelling envolvem sua perspectiva de que aqueles que experienciam apenas os efeitos de uma obra de arte e comovem-se apenas com as belezas isoladas não são conseguem realizar o juízo genuíno de uma obra. Deste modo, logo no início de suas preleções, Schelling enfatiza as razões pela qual estamos diante de uma ciência ou filosofia da arte.

O que comove são talvez as belezas isoladas, mas na verdadeira obra de arte não há beleza isolada, somente o todo é belo. Quem, portanto, não se eleva à *Idéia* do *todo*, é totalmente incapaz de julgar uma obra [...] ter ciência da arte, ter cultivado em si a capacidade de apreender a *Idéia* ou o todo, assim como as referências recíprocas das partes umas às outras e ao todo e, inversamente do todo às partes. Mas isso, justamente, não é possível senão mediante *ciência* e, em particular mediante filosofia (FA, p. 23).

Neste excerto, está também enfatizado o paralelismo entre os organismos da natureza e as obras de arte, atestando nossa perspectiva acerca de concepções específicas mantidas pelo autor desde seus escritos da *Naturphilosophie* e que se mostram indispensáveis à concatenação deste sistema filosófico que se apresenta por meio da discussão acerca da arte. Neste sentido, o que o autor busca ao longo de suas preleções, sobretudo nas duas primeiras seções da obra que integram a *Parte Geral da Filosofia da Arte*, é expor a construção da Ideia da arte, assim como a construção da própria obra artística, em sua matéria e forma. A partir disso, também a intuição intelectual e os juízos acerca das obras de arte seriam menos susceptíveis a equívocos ou imprecisões, o que por muitas vezes não eram provenientes apenas dos apreciadores, mas também por parte dos próprios artistas, segundo a visão do autor (FA, p. 23).

Neste contexto, a parte geral da obra contém uma articulação mais original do autor, por assim dizer, pois se relaciona diretamente com sua filosofia da identidade de modo mais enfático. Schelling discute e advoga sobretudo cinco pontos essenciais: 1) a razão pela qual a filosofia da arte se distingue de uma mera teoria da arte; 2) arte enquanto potência do Absoluto, ou seja, a arte como forma de expressão dele; 3) o lugar da arte em relação à atividade do filósofo; 4) a mitologia enquanto substrato e matéria da arte e 5) a diferença entre esquema, alegoria e símbolo. Schelling vê na filosofia a possibilidade de reabrir para a reflexão as fontes primordiais da arte, tendo em vista que ela [filosofia] “exprime, de uma maneira imutável, em Idéias, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado” (FA, p. 24).

A Filosofia da Arte, muito mais que uma investigação circunscrita do objeto artístico, se propôs expor o universo na forma da arte e, por tais razões, o autor enfatizou se tratar de uma “*ciência do todo na forma ou potência da arte*” (FA, p. 30). A arte, por meio de Schelling, mostrou ser muito mais um *meio* do que o *fim*. Conforme exposto anteriormente nos escritos do *Sistema*, a relação entre o sistema filosófico do autor e a arte é crucial. A arte, compreendida enquanto *documento*, é a condição de possibilidade para tornar objetivo aquilo que por vias filosóficas não era realizável. O princípio da filosofia, a saber, o absolutamente idêntico, não consegue objetivar-se, no entanto, precisa ser trazido à consciência. A intuição intelectual se torna uma exigência, que ainda assim, não é suficiente, visto que é apenas interna. A solução para trazê-la à consciência é torná-la objetiva e a arte não é senão o meio para tal.

Conforme salienta o autor, para aqueles que desconhecem seu sistema, a filosofia da arte será capaz de expor o modo pelo qual ele arquiteta seu sistema filosófico, não

sendo este um estudo isolado dos demais, mas aquilo que ele denomina como “apenas repetição dele na potência mais alta” (FA, p. 26). O que Schelling visa comunicar é a ideia acerca do equívoco em se afirmar a existência de *filosofias*. Do contrário, há uma única e universal filosofia, de modo que aquilo que se difere, difere apenas no tocante a exposições em diferentes *potências*<sup>35</sup>. Por essa razão, o autor assume a necessidade de expor em qual sentido ele se vale do termo potência (*Potenzen*) e, porque deve ser evitado o engano ao se falar em diferentes filosofias, mas, ao contrário, em diferentes potências ou determinações ideais.

Se a filosofia não possui outra essência senão a sua única, indivisível e absoluta, em que ela pode então se diferenciar? No tocante à Schelling e sua carreira, por exemplo, em que se fala numa filosofia da arte, filosofia da mitologia e afins, há essa possibilidade? O autor explica que aquilo que difere são apenas diferentes potências, concomitantemente à essência que se mantém no todo único e indivisível da filosofia. O filósofo define o termo *potência* do seguinte modo:

Não modificam absolutamente nada na essência, que permanece sempre a necessariamente a mesma; por isso se chamam determinações ideais. Por exemplo, aquilo que conhecemos na história ou na arte é essencialmente o mesmo que também existe na natureza: é que a absolutez inteira é conatural a cada um deles, mas essa absolutez se encontra em potências diferentes na natureza, na história e na arte. Se se pudesse colocá-las de lado, a fim de ver a essência pura como que despida, em tudo haveria verdadeiramente um (FA, p. 27 - 28).

A filosofia, neste sentido, é capaz de abranger a existência de todas as potências e objetos do saber, de modo que sua manifestação elevada é aquela na qual se apresenta a totalidade de todas as potências, conforme defende Schelling (FA, p. 29). Assim, a filosofia está em consonância com suas potências, e, por isso, a potência artística, assim como as demais, está entrelaçada a ela intimamente. Isso significa que a filosofia da arte não é um estudo isolado dos demais, mas, neste presente caso, não é senão a própria filosofia, ela mesma repetida na forma da arte. Portanto, “não pode haver filosofias *particulares*, nem tampouco ciências filosóficas *particulares* e isoladas” (FA, p. 29).

---

<sup>35</sup> É um traço comum entre alguns autores do Romantismo terem estendido noções e operações científicas em seus escritos filosóficos, com a diferença que o fizeram de modo distinto e inédito. O autor Novalis (1772) utilizou ideias e conceitos de outras áreas para aplicá-las em outro domínio, como por exemplo da matemática no campo poético e literário. Conforme enfatiza Wood na Introdução ao *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon*, um dos fortes exemplos foi o uso do conceito matemático de potenciação por parte de Novalis e que também foi utilizado por Schelling no tocante à sua *teoria das potências*.

Uma das ideias do autor presente na fase da *Naturphilosophie* que reaparece – ainda que sutilmente em alguns momentos, no entanto, não gratuitamente – é o *organicismo*. A perspectiva organicista, presente ao longo de toda a tradição romântica alemã, em conjunto à valorização da natureza, continuou em voga nas preleções de Schelling sobre a filosofia da arte. Em razão disso, o autor equipara os organismos da natureza e as obras de arte, no tocante à ideia de totalidade, isto é, acerca da reciprocidade das partes com o todo. Da mesma maneira, todas as potências isoladas que pertencem à filosofia universal, além de serem absolutas por si, fazem parte do Absoluto, logo, devem ser compreendidas enquanto membros do todo. No entanto, assim serão apenas se constituírem como um “reflexo perfeito do todo, somente se o acolhe totalmente em si” (FA, p. 29). A ideia aqui reforçada pelo autor é de que o Absoluto não é senão a partícula comum, que faz com que os particulares pertençam e componham o todo, e, concomitantemente, sejam absolutos em si e que novamente comuniquem a essência una e indivisível do Absoluto.

Cada uma é verdadeiro membro do todo somente se é reflexo perfeito do todo, somente se o acolhe totalmente em si. Este é precisamente o vínculo do particular e do universal que reencontramos em todo ser orgânico, assim como em toda obra poética, na qual, por exemplo, cada uma das diferentes figuras é um membro a serviço do todo e, no entanto, novamente absoluta em si no pleno acabamento da obra (FA, p. 29).

Por essa razão, é necessário contrastarmos o trabalho empreendido por Schelling, que faz emergir o seguinte questionamento: Estamos diante de uma estética ou uma ciência/filosofia da arte? É completamente possível, e muitos autores assim o fizeram, tratarmos de uma manifestação isolada, no entanto, ela se caracteriza como objeto filosofia por excelência apenas se expuser o Absoluto. Isso significa que a potência se caracteriza a partir de “uma Idéia eterna e necessária, e seja capaz de acolher em si toda a essência indivisa do Absoluto” (FA, p. 30). Configura-se objeto da filosofia, portanto, apenas as potências que acolhem, como particular, o universal. Do contrário, não estamos diante de uma filosofia, mas apenas de uma teoria, neste caso, uma teoria da arte, como já houve inúmeras tentativas. Logo, não estamos diante de um particular enquanto um particular, mas de um particular em específico que expõe – ou deve expor, visto ser este o objetivo de nosso autor – o Absoluto. De tal modo, se justifica o seguinte conceito: A filosofia da arte é “*ciência do todo na forma ou potência da arte*” (FA, p. 30). Ao compreendermos que a filosofia da arte é a exposição do universo na forma da arte, este

particular deve conseguir acolher em si o infinito, e ainda, de expô-lo realmente, como o particular.

A autora Holland em seu artigo *Schelling and the Art of Balance: Equilibrium in the Philosophie der Kunst* (Jocelyn Holland, 2017), reforça a ideia de que, para Schelling, filosofia da arte e estética não são conceitos intercambiáveis; a filosofia da arte do autor é muito menos uma teoria ou história da arte. Ao contrário, a filosofia da arte possui como objetivo a investigação acerca da possibilidade de expor o real, ou seja, a arte, no ideal. É neste sentido que o autor, em suas preleções, afirmou: “Filosofia não visa de forma alguma o particular como tal, mas imediatamente sempre apenas o Absoluto, e visa o particular somente se este acolhe e expõe em si todo o Absoluto” (FA, p. 29). O objetivo do filósofo, neste primeiro momento, não é o de investigar a arte enquanto objeto particular, isto é, enquanto obra, mas, como modo e possibilidade de exposição do Absoluto em sua forma. As pretensões de Schelling para com a arte revelam sua preocupação e tratamento dela não enquanto fenômenos artísticos isolados, mas, a compreensão de que “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* (FA, p. 30, grifos do autor).

Essa é precisamente a ideia que este romântico e idealista alemão visa defender e desenvolver ao longo da obra, a construção do universo alicerçado na forma da arte. Portanto, Schelling já ao final da primeira seção da obra, enfatiza: “A verdadeira construção da arte é exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são em si ou como são no Absoluto” (FA, p. 49). Noutras palavras, a arte por excelência deve ser capaz de comunicar, em sua forma, uma verdade imutável e eterna. Segundo Holland (2017, p. 159), deve ser compreendida uma dupla ênfase nesta relação; a forma deve ser sempre entendida como a forma da arte de “navegar” entre o particular e o universal e de construir o real dentro do ideal. Sendo essa, portanto, a condição de possibilidade da arte, a saber, a de exposição do particular e universal na construção do real dentro do ideal.

Portanto, a arte se apresenta para a filosofia como o *meio* de exposição do Absoluto, ou seja, a *Darstellung* deste princípio infinito e absoluto. Desta forma, Schelling advoga que, assim como a filosofia, fundada no Absoluto, é capaz de comunicar uma Ideia eterna e necessária, a arte também é capaz dessa exposição, sob a exigência de “expor realmente o infinito” (FA, p. 31). Todavia, o autor reconhece e salienta uma única distinção. Filosofia e arte, cada qual a seu modo, expõem o Absoluto respectivamente no *protótipo* e no *antítipo*.

### 3.2. A obra de arte enquanto exposição do Absoluto: o protótipo da beleza

Um dos conceitos cruciais utilizados por Schelling para explicar a exposição que a arte e a filosofia realizam é o de *protótipo* e *antítipo*. Aquilo que é universal e infinito, o qual é absolutamente idêntico, se manifesta apenas em diferentes potências. A filosofia, por isso, faz a exposição do Absoluto no *protótipo*<sup>36</sup>, isto é, onde o universal e o particular estão em identidade absoluta, a Ideia. A arte, por sua vez, também possui como objeto a Ideia, o protótipo, com a diferença que o protótipo do Absoluto na arte corresponde à *beleza*. Todavia, no que diz respeito à *exposição*, filosofia e arte se diferenciam enquanto *Urbild* (protótipo) e *Gegenbild* (antítipo), respectivamente: a primeira expõe imediatamente o divino – aquilo que é infinito e universal, de forma mais originária e primordial, visto que é este o caráter do protótipo, equivalente à *identidade* absoluta; enquanto a arte, por sua vez, é capaz de expor apenas a *indiferença*, por isso se determina enquanto antítipo (FA, p. 45).

Filosofia e arte, cada uma ao seu modo de exposição, buscam expor igualmente o Absoluto conforme lhes é cabível, de modo que o protótipo do Absoluto para a filosofia é a *verdade* e para a arte é a *beleza* (FA, p. 31). O conceito de beleza, já definido por Schelling no *Sistema*, reaparece na *Philosophie der Kunst*, no entanto, como uma concepção mais arrojada:

A beleza está posta ali onde o particular (real) é tão proporcional a seu conceito, que este mesmo entra, como o infinito, no finito e é intuído *in concreto*. Com isso, o *real*, no qual ele (o conceito) aparece, *torna-se* verdadeiramente semelhante e igual ao protótipo, à Ideia, onde precisamente esse universal e esse particular estão em identidade absoluta. O racional se torna, como racional, ao mesmo tempo algo que aparece, algo sensível (FA, p. 45).

A ideia de uma exposição do infinito no finito foi mantida pelo autor; o que há de inovador em seu pensamento é que agora a beleza se articula com a concepção de *protótipo*, enquanto Ideia.

---

<sup>36</sup> Protótipo corresponde à tradução de Márcio Suzuki (nota de rodapé, n. 12) do termo alemão *Urbild*, que remete ao termo arquétipo, compreendido como “modelo ou o exemplar originário”, além de que as ideias de Platão foram consideradas arquétipos enquanto modelos das coisas sensíveis (ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 80). No entanto, faz-se necessário compreender os termos alemães isolados. *Ur* é um prefixo que significa aquilo que é original, primitivo, mais antigo; *Bild* por sua vez, equivale à imagem. Neste sentido, *Urbild* por ser compreendida como a imagem original.

A beleza é então constituída por uma “síntese” entre o ideal e o real, o resultado daquilo que se denomina como interpenetração ou *formação-em-um*, nos termos do autor. Por isso, a formação-em-um do saber (universal e ideal) e do agir (particular e real) resultam na beleza, a interpenetração de ambos os aspectos. A beleza se manifesta no sentido de que o particular (o real) é tão “proporcional” ao conceito, que há a interpenetração do infinito no finito, de modo que seja fielmente “intuído *in concreto*” (FA, p. 45). Logo, a beleza corresponde ao êxito em fazer com que o conceito exposto seja fidedigno à *Ideia*. Assim, universal e particular, ideal e real em identidade absoluta = protótipo.

Portanto, a beleza corresponde à indiferença ou interpenetração do ideal e do real, da qual a arte se incumbe. Por essa razão, a intuição da beleza no *antítipo* é compreendida enquanto um reflexo do protótipo. Os protótipos tornam-se objetivos na arte e por isso “expõem o mundo intelectual no próprio mundo refletido” (FA, p. 31). Um dos exemplos que Schelling utiliza é o da arte plástica<sup>37</sup>, pois o autor compreende que as formas produzidas em perfeição por meio da arte plástica não são senão os *protótipos* da própria natureza orgânica, com a diferença que, por meio da arte, são expostos objetivamente. Desse modo, se justifica sua concepção de que no tocante ao Absoluto, filosofia e arte possuem o mesmo objeto, com a única distinção que a segunda é o “reflexo objetivo mais perfeito” (FA, p. 31) da primeira. Sendo assim, o autor constata que filosofia e arte possuem como objetivo a exposição do Absoluto, respectivamente, uma por meio do protótipo, enquanto identidade, e outra, no antítipo, como indiferença.

Ainda assim, Schelling se indaga acerca da possibilidade de partir da universalidade do Absoluto, para aquilo que é particular no tocante à filosofia e sobretudo na arte. Para tanto, o autor investiga a capacidade de exposição da absolutez naquilo que é particular por meio da “doutrina das Ideias ou protótipos”. Se toda obra de arte por excelência é capaz de acolher em si o Absoluto, a saber, o puro e simplesmente um, de que modo é possível, no caso da arte, “surgir belas coisas particulares do belo universal e absoluto”? (FA, p. 32). A ideia crucial e a chave de compreensão para todo o itinerário argumentativo delineado por Schelling reside na concepção de que o Absoluto, enquanto aquilo que é infinito, indivisível e uno, ao ser intuído absolutamente nas formas particulares, sejam elas na filosofia ou na arte, equivale à *Ideia*. Se na filosofia, aquilo que é intuído são as *Ideias*, a arte dá um passo à frente. A arte também intui as *Ideias*, com a diferença que as

---

<sup>37</sup> Vale destacar que anos mais tarde, Schelling profere em Munique, aquilo que ficou conhecido como o discurso *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza* (1807).



intui *realmente*. Noutras palavras, a arte, enquanto particular, é constituída por essa matéria universal que são as Ideias.

Disso decorre o entendimento fundamental do autor acerca da *mitologia*. A articulação que o autor realiza é indispensável para compreendermos o papel que a mitologia desempenha na filosofia da arte. Neste sentido, uma das concepções mais categóricas do autor é de que a mitologia corresponde à *matéria* da arte. Em que sentido Schelling corrobora essa perspectiva que nos é decisiva ao sistema filosófico na forma ou potência da arte?

Portanto, as *Idéias*, se são intuídas realmente, são o estofe 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. Essas *Idéias reais*, vivas e existentes, são os deuses; a *simbólica* universal ou a *exposição* universal das *Idéias*, como *Idéias reais*, é dada, por conseguinte, na mitologia (FA, p. 32).

Ou seja, a mitologia adquire para Schelling papel central em sua filosofia da arte; construir *o universo na figura ou forma da arte* perpassa compreender qual é a sua matéria. Portanto, os deuses de cada mitologia correspondem à exposição real das Ideias. Essa *exposição* universal das Ideias *é realmente* intuída pela mitologia, por meio dos deuses, que são Ideias reais; por essa razão, o filósofo salienta: “De fato, os deuses de cada mitologia nada mais são que as *Idéias* da filosofia, mas intuídas objetivamente ou realmente” (FA, p. 32). Com isso, a mitologia adquire um *status* e tratamento distinto; para Schelling, ela é a condição de possibilidade da arte, sua matéria por excelência e aquilo que concede à arte certa primazia na exposição do Absoluto.

Ainda assim, há uma querela em relação à possibilidade de haver uma obra de arte *real* e singular concomitantemente. Por isso, Schelling o expõe da seguinte forma: “Assim como em toda parte o Absoluto – o não-real – está na identidade, assim também o real está na não-identidade do universal e do particular; na disjunção, de modo que está, ou no particular ou no universal” (FA, p. 32). Por isso, o filósofo distingue duas categorias artísticas: a arte plástica e a arte da palavra, que correspondem respectivamente à série real e à série ideal da filosofia. Mas em que sentido esses dois modos artísticos se diferenciam? As artes plásticas são aquelas nas quais impera a série real, onde o infinito é acolhido no finito da obra de arte e por isso corresponde à filosofia da natureza. As artes da palavra, no entanto, fazem imperar a série ideal, na qual o finito é formado no infinito, sendo assim relacionada ao idealismo no sistema universal da filosofia, conforme explica Schelling (FA, p. 32).

Após este percurso que o autor delineia ainda que na *Introdução*, não é difícil para o leitor saber o que se pode esperar deste sistema. Torna-se evidente o papel crucial que a arte adquire em seu sistema filosófico. Assim como no *Sistema*, a arte é o arremate para o qual o autor se volta para investigar o que há de mais originário nela, a saber, sua matéria. Na concepção do filósofo, a arte corresponde à “emanação do Absoluto” (FA, p. 33), e por meio de sua *doutrina das Ideias ou protótipos*, o autor reanimou a compreensão da arte – de que a obra de arte é capaz de expor o infinito finitamente – numa mais perspicaz configuração, de modo alicerçar um todo sistemático ainda mais minucioso como a *Philosophie der Kunst*.

Alguns dos conceitos e perspectivas que o autor investiga em 1800 são então restaurados em suas preleções sobre filosofia da arte; restaurados, pois ainda que concepções essenciais sejam mantidas, há novas exigências que o sistema clama e talvez lacunas mantidas ao longo de suas obras. Schelling reconhece os esforços no tocante à arte, somada à perspectiva de que por meio da história da arte será revelada a “unidade essencial e interna de todas as obras de arte, que todas as criações poéticas provêm de um único e mesmo gênio” (FA, p. 33). Não obstante, o filósofo enfatiza a existência de uma “oposição geral e formal” que envolve a arte. Ainda que nada altere na essência e Ideia da arte, Schelling não deixará de considerá-la. Essa oposição se delineia em dois ramos opostos: a arte *antiga* e a *moderna*.

O esforço especulativo a seguir reside na compreensão da mitologia enquanto matéria da arte e de que modo Schelling articula conceitos essenciais que reaparecem neste sistema. Todavia, para isso a construção do universo na *Philosophie der Kunst* adquire uma compreensão menos subjetiva e mais divina. Por quais razões há um deslocamento de perspectiva e por que esse deslocamento é importante?

A ideia de beleza assume neste escrito e sobretudo na concepção romântica, superioridade. A força estética revela seu potencial produtivo, como visto anteriormente no *Sistema do Idealismo Transcendental* por meio da imaginação, onde há a interpenetração do infinito no finito. Neste sentido, a estética é tida em um sentido indispensável, como solução sistemática. Como afirmou Schelling “a intuição estética é simplesmente a intuição intelectual que se tornou objetiva” (SW III, 625 - 626), ou seja, para a filosofia, a intuição intelectual não era suficiente, havendo a necessidade de objetivá-la para levá-la à consciência. Nas preleções do autor, o conceito reaparece como uma *potencialização*, isto é, a beleza se revela enquanto *protótipo* do Absoluto.

### 3.3. *Einbildungskraft*: a faculdade imaginativa

Há distinções que devem ser percebidas e consideradas por nós, no tocante ao *Sistema do Idealismo Transcendental* e às preleções sobre a filosofia da arte. Tais distinções serão indispensáveis à compreensão do enfoque que Schelling concede à arte neste outro momento de sua carreira filosófica, em meio a suas interlocuções com o círculo romântico de Jena. Na obra de 1800, a obra de arte adentra na exposição do sistema do saber para resolver um problema que surge da própria construção do sistema. A arte, neste sentido, é reconhecida como obra do gênio, da ação humana, que possui seu início numa ação consciente, mas cujo princípio é inconsciente, desconhecido e impossível de ser explicado no tocante ao proceder do artista na obra de arte. Este é um marcante traço romântico presente no autor, a concepção de gênio e arte, isto é, a percepção do mundo enquanto produto da atividade criadora e a arte como correspondente à tomada de consciência desta atividade produtiva.

Quando Schelling inicia a exposição do *Sistema do Idealismo Transcendental*, o Eu que, é o princípio, não possui consciência alguma de si. No entanto, ao final da exposição do sistema, após sucessivas tentativas do espírito para adquirir consciência de si, ele reconhece como princípio o absolutamente idêntico. O espírito alcança a consciência de si como princípio justamente no desdobramento da intuição intelectual em intuição estética. Portanto, se o Eu toma consciência de si como princípio do saber através da obra de arte, isso indica que o sistema de Schelling está pautado na atividade criadora. Em um primeiro momento, marcado pela ausência de consciência, a atividade criadora é responsável pelo mundo natural. No segundo momento, a saber, na obra de arte, o Eu toma consciência desta atividade criadora, se vê refletido nela e se compreende como seu produtor. Por essa razão, é correto afirmarmos que a atividade criadora envolvida na constituição do mundo natural corresponde à mesma atividade presente na arte. Ambas as atividades repousam numa base comum, que se denomina *imaginação*.

No contexto romântico, a imaginação adquire sua ascensão. Se antes era tida como uma faculdade secundária do entendimento, para os românticos, ela é força criadora da natureza e do homem. Neste sentido, a *Einbildung* (imaginação) se torna o epicentro da constituição do mundo. Sobretudo Schelling, partilhava destas fortes concepções, e, por essa razão, o autor compara a formação do universo em Deus como uma obra de arte absoluta e em beleza eterna (FA, p. 48). Essa compreensão revela importantes aspectos e

conceitos intuídos que devem ser destacados para o posterior entendimento do papel que a imaginação e a mitologia desempenham. Schelling entende que por meio da arte a criação divina é capaz de ser exposta *objetivamente*, visto que ambas residem numa base comum. Qual seria essa base comum que o autor tem em vista investigar de modo mais incisivo?

O termo alemão (*Einbildungskraft*) corresponde ao termo força da *formação-em-um*, isto pois, o autor compreende que toda a criação se baseia nessa força (*Kraft*) de formação (*Bildung*), logo: “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 força propriamente criadora” (FA, p. 49). Neste contexto, Schelling compreende que Deus é a causa e a possibilidade da arte. Deus, enquanto a fonte das Ideias e a arte como a tentativa de exposição desses protótipos, faz dele a causa e a possibilidade última da arte, sendo, além disso, a fonte de toda beleza (FA, p. 49).

Na *Philosophie der Kunst*, Schelling mobiliza questões e conceitos que anteriormente eram articulados com base no idealismo transcendental. A filosofia da arte emerge justamente como aquilo que contempla igualmente o ideal e o real, ou seja, nas preleções, Schelling possui como propósito edificar um *sistema da identidade*. O sistema do idealismo transcendental já não mais desempenha a função fundamental que cumprira nesse momento anterior, em 1800. A imaginação no *Sistema* é compreendida por Schelling enquanto uma faculdade do eu; na *Filosofia da Arte*, o conceito da [*Einbildungskraft*] é também articulado no âmbito de uma imaginação, ou melhor, criação, que é por sua vez divina. O termo, conforme enfatiza Torres Filho (2004, p. 134, grifos do autor), “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”. Logo, a *Einbildungskraft* é deslocada a um enfoque específico, não se trata de uma mera faculdade de um ser racional ou de um eu, mas é entendida como a *formação-em-um* do próprio Ser, um poder que é capaz de unificar o ideal e o real, o universal e o particular.

O esforço de Schelling é o de realocar a função da filosofia e sobretudo da arte ante a exposição do Absoluto; conforme salienta no §24: “A verdadeira construção da arte é exposição de suas formas como formas das coisas, tais como são em si ou como são no Absoluto” (FA, p. 49). Logo, o autor mobiliza os conceitos de protótipo e antítipo, que desempenham suas funções específicas em relação ao Absoluto. A arte é então a exposição objetiva e real das coisas, tais como elas são, enquanto protótipos, logo, como explica o autor: “a *matéria* universal da arte está nos próprios protótipos, e nosso objeto

mais próximo é, por isso, a construção da matéria universal da arte ou de seus protótipos eternos” (FA, p. 49).

A questão que nos propomos compreender e expor a partir da segunda seção é a relação e construção da mitologia enquanto matéria da arte. Nesta seção, Schelling investiga de modo mais incisivo a formação das Ideias tais como elas são no Absoluto, visto que a função da arte não é senão intuí-las *realmente*, conforme o autor indicara de antemão: “Essas Idéias *reais*, vivas e existentes, são os deuses; a simbólica universal ou a *exposição* universal das *Idéias*, como Idéias reais, é dada, por conseguinte, na mitologia.” (FA, p. 49). Ou seja, na construção da mitologia enquanto matéria da arte, Schelling compreenderá os deuses como a exposição *real* dessas Ideias tais como elas são e pertencem ao Absoluto.

Todavia, é reconhecida uma dificuldade, a saber, como seria possível da identidade absoluta surgir o particular e finito? O que garante que um particular esteja em consonância com o Absoluto? É possível que afirmemos que algo é uma Ideia se, ainda que em sua forma particular seja, ao mesmo tempo, universo, conforme nos explica Schelling. Por isso o autor elenca ambas as unidades que a Ideia possui: a) Ela é em si mesma e absoluta, visto que o Absoluto está formado em seu particular e b) Ela encontra-se acolhida enquanto particular no Absoluto. Há, portanto, nesta dupla unidade a possibilidade de que um particular possa ser acolhido no Absoluto e novamente ser particular (FA, p. 53).

A doutrina das Ideias schellinguiana (visto que o próprio autor admite a primazia de Platão) é tida como a solução do autor. Neste sentido, as formas particulares do Absoluto devem acolher em si mesmas o Absoluto; logo, “*as formas particulares, se são absolutas em sua particularidade, portanto, se como particulares, são ao mesmo tempo universos, se chamam Idéias*” (FA, p. 53). Ou seja, o que o autor resolve é a passagem do infinito ao finito, da unidade à multiplicidade; logo, o conceito que Schelling utilizou anteriormente acerca da *formação-em-um* é aqui restituído. Neste ponto, o autor inicia sua investigação mais circunscrita no tocante à mitologia, o que antes eram vislumbres, agora recebe um tratamento enfático visto que: “*As mesmas formações-em-um do universal e do particular, que, consideradas em si mesmas, são Idéias, isto é, imagens do divino, são consideradas realmente, deuses*” (FA, p. 53 - 54). Logo, se as Ideias equivalem às imagens do divino, enquanto particulares e consideradas realmente, elas não são senão deuses.

Este passo dado por Schelling conduz a arte e juntamente a mitologia ao ponto que o autor desejava com o propósito de elevar a discussão. Numa dupla relação, o filósofo enfatiza: “As Idéias são para a filosofia o que os deuses são para a arte, e vice-versa” (FA, p. 54). A realidade absoluta dos deuses não é considerada; como explica o autor, no âmbito estrito da realidade sensível, os deuses são reais, pois são *possíveis* e sobretudo, absolutos. Disso decorre até mesmo a incompreensibilidade de espíritos tão altamente cultivados como os gregos acreditarem na realidade dos deuses. Os deuses não pertenciam para eles à uma dimensão do entendimento comum acerca da realidade puramente sensível, como salienta Schelling (FA, p. 54): para os gregos, essas figuras divinas eram mais reais do que qualquer outro real.

Nos aproximamos gradualmente da gênese mitológica, ao ponto em que atingimos nosso objeto crucial de investigação. Schelling irá tratar a mitologia grega como o protótipo (*Urbild*) do mundo poético, e definirá a lei que rege e determina as figuras divinas. Em que sentido o autor estabelece uma lei para essas figuras? É necessário que essas figuras sejam compreendidas em sua própria absolutez, ao mesmo tempo que estejam em consonância com o Absoluto.

O segredo de seu encanto e de sua aptidão para serem expostas artisticamente reside propriamente apenas nisto: *antes de mais nada*, são rigorosamente delimitadas e, portanto, qualidades que se restringem reciprocamente, excluem-se e estão absolutamente separadas numa mesma deidade, e, não obstante, no interior dessa limitação cada forma recebe em si a divindade inteira (FA, p. 55)

Logo, essas figuras divinas são singulares, mas, ainda assim, se relacionam com o todo e possuem a divindade inteira em si. Schelling, adepto dos aspectos duais, estabelece novamente uma dupla relação que rege os deuses, que o filósofo os compreende como resultado da *limitação* e da *absolutez*. Neste sentido, ele apresenta os primeiros contornos de um conceito que emerge como chave de entendimento do mundo dos deuses e à essência das figuras divinas. Noutras palavras, o autor compreende que as figuras divinas são compostas por ambos os aspectos; estão em consonância com o Absoluto, ao passo que são limitadas em alguma medida e/ou algum aspecto. Ao contrário do que poderia se inferir dessa “carência”, Schelling corrobora e partilha de semelhante posição que o filósofo Karl Philipp Moritz (1756) – com quem partilha significativas perspectivas acerca do mundo dos deuses e a constituição mitológica por excelência – de que “os traços que, por assim dizer, *faltam* nas manifestações das figuras divinas são

precisamente aquilo que lhes dá o supremo encanto e novamente as entrelaça umas às outras.” (FA, p. 56).

Sendo assim, o autor explicita a lei que determina todas as figuras divinas, lei esta que corresponde ao conceito de *síntese*. A possibilidade da vida, segundo ele, recai nesta síntese do Absoluto com a *limitação*, de modo que aquilo que é universal se forma no particular. Schelling compreende que a síntese é o modo pelo qual o universo se desdobra no mundo da fantasia. Por isso, é diretamente o particular, constituído por meio da limitação, que garante a diversidade, visto que o Absoluto em si e por si, conforme salienta o autor, não é capaz de apresentar quaisquer diversidades. Isso justifica a afirmação de que “só no particular há vida” (FA, p. 56). A vida e a diversidade só são possíveis mediante duas alternativas: 1) originalmente, por meio do princípio da imaginação divina (*Einbildungskraft*) e 2) no mundo derivado, por meio da *fantasia*, isto é, o Absoluto conjuntamente à limitação, de modo a formar a divindade do universal no particular.

Portanto, Schelling novamente transfere ao centro da discussão a importância e função da imaginação em conjunto com a fantasia. A fantasia, neste sentido, corresponde à faculdade que unifica o Absoluto e a limitação, que faz com que se desdobre a divindade do universal no particular. Para o autor, também no âmbito da imaginação humana, esse é o cerne do desenvolvimento do universo. Por meio dessa lei de *síntese*, se desenvolve novamente o mundo da fantasia, regido tão somente pela absolutez na limitação (FA, p. 56). Logo, não devemos tomar o conceito de *limitação* equivocadamente, pressupondo seu caráter negativo, mas enquanto possibilidade para o infinito ser exposto, finitamente, na multiplicidade. O enunciado: “O segredo de toda vida é síntese do Absoluto com a limitação” (FA, p. 56), pressupõe a função central que o conceito de limitação desempenha, pois é ele quem dá forma ao Absoluto, como se este fosse assim seu conteúdo, que ganha contornos e dá vida ao particular.

No tocante à lei da *limitação*, no texto *A ciência simbólica do mundo*, Suzuki (2005, p. 15) realiza uma investigação mais incisiva do conceito, de modo a expor que essa lei cumprida pela fantasia na constituição do universo mitológico não se restringe a ele, mas se aplica sobretudo na natureza orgânica criadora. À limitação se soma uma segunda fórmula, por assim dizer, decisiva na formação mitológica, mas que se manifesta continuamente na natureza. Conforme explica Suzuki (2005, p. 12), na natureza, por exemplo, não há aberrações, mas uma lei que compense a distribuição desigual das capacidades. Na visão do classicista Goethe, os organismos naturais são formados de

acordo com um conjunto de funções e capacidades que, por um lado, favorecem em algum aspecto e concomitantemente desfavorecem outro. Essa fórmula de compensação, para o autor, é aquilo que possibilita sua própria diversidade, ou seja, a preponderância de um aspecto ou outro é aquilo que lhe concede e garante diversidade. Logo, neste sistema de ganho e perda, deve haver um equilíbrio, de modo que, além disso, esteja de acordo com a relação recíproca das partes com o todo (Suzuki, 2005, p. 12).

Portanto, essa lei de limitação, como sabido, é estendida às criações mitológicas e, neste contexto, Schelling em grande medida dialoga, ou melhor, se inspira em Karl Philipp Moritz (1756), também filósofo e ensaísta alemão, cujas contribuições em linguagem e arte influenciaram Schelling, sobretudo no que concerne ao *mundo dos deuses*. Moritz, por meio de sua obra *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* (Mitologia ou Criações Mitológicas dos Antigos), de 1791, fez com que o romântico alemão partilhasse de diversos conceitos no tocante à mitologia e sua constituição. Neste sentido, a consideração das criações mitológicas enquanto linguagem da fantasia, é uma forte e presente concepção. A ideia de que a imaginação humana recria o mundo como uma espécie de mundo da fantasia torna-se central no tratamento de Schelling acerca dos mitos.

A influência de Moritz não cessa e tornou-se cada vez mais notória nos escritos da *Filosofia da Arte* à medida que o autor adentra nas discussões acerca das figuras divinas. À vista disso, a lei de limitação, cuja influência em grande medida se deve à Moritz, intervém diretamente na constituição dos deuses da mitologia grega. Schelling incorpora o conceito e o expõe no tocante à formação das figuras divinas da seguinte forma:

O segredo de seu encanto e de sua aptidão para serem expostas artisticamente reside propriamente apenas nisto: *antes de mais nada*, são rigorosamente delimitadas e, portanto, qualidades que se restringem reciprocamente, excluem-se e estão absolutamente separadas numa mesma deidade, e, não obstante, no interior dessa limitação cada forma recebe em si a divindade inteira. Com isso, a arte obtém figuras separadas, fechadas, e em cada uma delas, no entanto, a totalidade, a divindade inteira [...]. Eis, pois, alguns exemplos da proposição segundo a qual pura limitação, de um lado, e absolutez indivisa, de outro, é a essência das figuras divinas: Minerva é o protótipo de sabedoria e força unificadas, *mas* se lhe subtraiu a ternura feminina; essas qualidades unificadas reduziriam essa figura ao desinteresse e, portanto, em maior ou menor medida, à nulidade. Juno é poder, sem sabedoria e sem graça suave, que ela recebe com o cinto de Vênus. Se, ao contrário, fosse ao mesmo tempo concedida a esta a fria sabedoria de Minerva, sem dúvida seus efeitos não teriam sido tão ruinosos quanto foram os da Guerra de Tróia, a que ela dá ensejo para satisfazer o desejo de seu favorito. Mas então também não mais seria a deusa do amor e, por isso, objeto da fantasia, para a qual o que há de mais alto é o universal e o Absoluto no particular — na limitação (FA, p. 55, grifos do autor).



Ou seja, aquilo que concede o encanto e as específicas aptidões às figuras divinas é precisamente este jogo de compensação<sup>38</sup> de características. Portanto, a carência de algum traço não reduz as figuras divinas, mas, ao contrário, é de fato o que lhes garante o encanto, os distingue das demais figuras mitológicas, e ainda, o que lhes entrelaça, conforme defende o autor. Sendo assim, há a garantia de que as figuras divinas cumpram com a relação entre identidade absoluta e a limitação (o que lhes garante beleza e encanto). Além disso, como enfatiza Schelling mais adiante, *os deuses formam necessariamente uma totalidade, um mundo, entre si* (FA, p. 62), a síntese do Absoluto com a limitação, cujos resultados são as figuras divinas, engendram concomitantemente outras, que pressupõem umas às outras. Logo, há a formação de um todo recíproco, um todo fechado em si, cujas figuras estão intimamente entrelaçadas e resultam neste todo orgânico, uma totalidade, de fato um *mundo dos deuses*. Neste ponto reside, por assim dizer, o coração da formação das figuras divinas e o todo ao qual elas pertencem.

Para a razão e para a fantasia, também a limitação se torna somente forma do Absoluto ou, apreendida como *limitação*, uma fonte inesgotável de brincadeira e jogo, pois é permitido brincar com a limitação, já que ela nada subtrai à essência, é em si mera nulidade. É assim que, no mundo dos deuses gregos, a mais ousada brincadeira brinca novamente com as imagens da fantasia de seus deuses (FA, p. 56, grifo do autor).

Schelling, no §31, utiliza o termo *mundo dos deuses* para tratar dessa constituição tão cara e preciosa em seu sistema da filosofia da arte. Este mundo é tão somente objeto da fantasia, como enfatiza; e a mitologia, acima de tudo, se apresenta como o substrato, a matéria por excelência das obras de arte. Neste sentido, no que diz respeito à formação dos deuses (*Götterbildung*), Schelling é assertivo ao afirmar que ele se restringe aos domínios da fantasia ou imaginação, visto que é produto dela (FA, p. 58). O entendimento, por um lado, diz respeito apenas à limitação, à particularidade; a razão, de outro, expõe a síntese do Absoluto com a limitação apenas *idealmente*, ou seja, enquanto protótipo. Por essa razão, o mundo dos deuses é objeto exclusivo e possível da fantasia,

---

<sup>38</sup> Os escritos de Moritz reverberam nas considerações e reflexões mitológicas schellinguianas. No tocante à esta lei de limitação e sobretudo a ideia de compensação que recai sobre toda e qualquer figura divina, Moritz também retrata a imprescindibilidade de que nenhuma figura seja sumamente poderosa ou limitada, visto que, como já expresso, é a limitação que lhes concede o encanto e que permite este jogo de forças que reanima continuamente a *Götterbildung*, neste sentido: “Nenhum dos seres superiores que a fantasia expõe é eterno, nenhum deles possui um poder completamente ilimitado. A fantasia também evita o conceito de onipresença, que inibiria a vida e o movimento no seu mundo dos deuses” MORITZ, K. P. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band IV/ Teil 2 (Götterlehre und andere mythologische Schriften)*; ed. Martin Disselkamp. Berlin: De Gruyter, 2018, p. 13.

capaz de expor essa síntese do Absoluto e da limitação no antítipo. Vale ressaltar que a noção de que o mundo dos deuses é de incumbência da fantasia e não do entendimento é uma ideia também corrente em Moritz, cujas influências são diversas, conforme sublinha Suzuki (2001, p. 58, N.T). Portanto, no decorrer desta investigação, se evidenciam as razões de a arte ser compreendida como exposição privilegiada. É apenas ela capaz de expor o ideal no real, o universal na figura particular, uma conciliação possível apenas por meio da produção artística.

Ademais, o autor distingue a imaginação da fantasia, colocando a primeira como incumbida de conceber e desenvolver as produções da arte, enquanto a segunda é aquilo que as intui exteriormente e as projeta para fora de si. A imaginação assume, por isso a função de realizar objetivamente a beleza, na forma das obras de arte. Em contrapartida, para ilustrar a função da fantasia, Schelling estabelece um paralelo entre a intuição intelectual, responsável por expor as Ideias internamente, e a fantasia, que também expõe as Ideias, com a diferença que esta procede externamente, na arte: “As Idéias são formadas na razão e como que da matéria da razão; a intuição intelectual é aquilo que expõe internamente. Fantasia é, portanto, a intuição intelectual na arte” (FA, p. 58).

O autor ainda estabelece a lei da *beleza*, também como lei fundamental de todas as figuras divinas, porque a beleza corresponde ao Absoluto intuído *realmente* e os deuses são tão somente ideias reais, vivas, como já havia enfatizado. Logo, as figuras divinas (*Göttergestalten*), “são o *próprio Absoluto* intuído *realmente* no particular” (FA, p. 60). Schelling realiza uma importante observação sobre este conceito no tocante às figuras divinas que possuem certas “diferentes espécies da beleza”. Exemplo disso, cujo jogo de compensação lhe eliminou algum traço ou característica, estão as figuras que aparentemente são defeituosas e disformes, como Pã, Sileno, os faunos, sátiros e afins, que, ainda assim, são também regidos por igual lei. Para ilustrar estes casos, o autor recupera a figura de Vulcano (deus romano), conhecido na mitologia grega como Hefesto.

No tocante à figura de Vulcano, ela nos mostra a grande identidade entre as formações da fantasia e a natureza orgânica criadora. Aqui a fantasia teve de subtrair aos pés coxos de Hefesto 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 (FA, p. 61).

Por meio destes específicos casos, Schelling retoma e enfatiza a crucial ideia de que há uma identidade entre as formações da fantasia (*Phantasie*) e da natureza. Portanto, a lei que concerne à fantasia na constituição das figuras divinas (*Göttergestalten*) é

proporcional à que rege a natureza orgânica criadora. Ao utilizar exemplos mitológicos – sobretudo da tradição greco-romana – numa apressada exposição das figuras, se inviabiliza uma riqueza de conceitos e noções que Schelling, ao contrário, investiga minuciosamente. Outro exemplo exposto pelo autor diz respeito à origem do *mundo dos deuses*, cuja formação plena só pode “se manifestar depois que o puramente disforme, o escuro, o monstruoso foram suplantados” (FA, p. 60). Noutras palavras, Schelling compreende que o fundamento da existência está atrelado ao Caos<sup>39</sup>, e neste sentido, primordialmente, há apenas espaço àquilo que é escuro e disforme. Sendo assim, a fantasia faz originar do Caos as primeiras figuras, que são informes e monstruosas. Todavia, para dar lugar às figuras divinas que são por sua vez, venturosas, essas figuras informes são então suplantadas.

### 3.4. A exposição esquemática e a exposição alegórica: o conceito de símbolo

*Somente há chave que dê o sentido do símbolo  
para quem compreende a simbólica mítica  
Somente há via que conduz a ao sentido sagrado  
do símbolo para quem viva a simbólica iniciática*  
(Berteaux, Raol – La Voie symbolique. Paris, Lauzeray  
Internacional. 1978, p. 61).

Ao longo de suas preleções, Schelling reaviva a discussão acerca da relação entre arte e mitologia, articulando importantes conceitos, de modo a atestar o potencial simbólico que concerne à formação dos deuses (*Götterbildung*). Após a compreensão de que o belo Absoluto é intuído na limitação, no particular, e por assim ser, as figuras

---

<sup>39</sup> Moritz, neste mesmo sentido, em seus *Escritos sobre mitologia e antiguidade*, dedica uma parte à Doutrina dos deuses (*Götterlehre*). Logo, é possível constatar a influência que a compreensão de Moritz acerca dos temas mitológicos exerce em Schelling. Na obra e mais especificamente na seção dedicada à criação dos deuses, o autor também articula a ideia do Caos como princípio. Moritz, evidencia por assim dizer, o lado positivo do caos, visto que, de sua imensidão se rompem as demais figuras: “Onde o olho da fantasia não consegue ir mais longe, há o Caos, noite e escuridão; e, no entanto, a bela imaginação dos gregos carregava um brilho suave mesmo nesta noite, o que torna fascinante até mesmo o seu terror. – Primeiro vem o Caos, depois a vasta terra, o escuro Tártaro – e Cupido, o mais belo dos deuses imortais” (MORITZ, K. P. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band IV/ Teil 2 (Götterlehre und andere mythologische Schriften)*; ed. Martin Disselkamp. Berlin: De Gruyter, 2018, p. 13. No original: Da wo das Auge der Phantasie nicht weiter trägt ist Chaos, Nacht, und Finsterniß; und doch trug die schöne Einbildungskraft der Griechen auch in diese Nacht einen sanften Schimmer, der selbst ihre Furchtbarkeit reizend macht. – Zuerst ist das Chaos, dann die weite Erde, der finstere Tartarus – und Amor, der schönste unter den unsterblichen Göttern.

divinas são em si belas, o autor reconhece que o mundo dos deuses é de novo também orgânico. Portanto, deve ser compreendido enquanto uma totalidade, cuja reciprocidade lhe é inerente. Isso implica que os deuses formam este mundo que lhes é próprio e, acima de tudo, “obtem uma existência independente para a fantasia, ou uma existência poética independente” (FA, p. 62). Essa importante noção que o autor expressa no §35, a saber, a ideia de que há uma existência poética *independente* da mitologia, pressupõe o passo que o autor dá em direção à compreensão *simbólica* da mitologia. Logo, Schelling mobiliza uma série de conceitos com o intuito de provar o potencial poético e simbólico que a mitologia resguarda.

Por essa razão, Schelling retira o *Götterbildung* dos domínios daquilo que compreendemos usualmente como o mundo real. O contato e quaisquer tentativas de incluí-lo ou submetê-lo aos conceitos deste âmbito da realidade comum fariam com que as figuras divinas fossem aniquiladas. Portanto, o mundo dos deuses concerne tão somente à fantasia<sup>40</sup>, que é capaz de intuí-lo realmente. Logo, após a criação desse mundo independente – tal qual as figuras fazem parte dessa totalidade – a imaginação não se limita, pois em seu interior toda possibilidade é imediatamente real (FA, p. 62). As figuras divinas e o mundo que estas integram em totalidade tendem ao infinito, visto que não há limites postos à imaginação. Disso decorre que as figuras divinas devem ser compreendidas enquanto “seres subsistentes por si” como afirma Schelling, e assim, ao comporem o mundo que lhes é próprio, assim como a história que se desdobra em função de seus entrelaçamentos, estas figuras adquirem a mais alta objetividade; deste modo, o conjunto dessas criações poéticas é o que compõe a mitologia (FA, p. 63).

Por quais razões essas criações poéticas ocupam um posto central na filosofia da arte de Schelling? Qual é a relação estabelecida entre estas *Göttergestalten* e a filosofia? Conforme enfatiza o autor, “pode-se mostrar que de fato todas as possibilidades contidas no reino das Idéias, tal como é constituído pela filosofia, estão plenamente esgotadas na mitologia grega” (FA, p. 63). Portanto, o mundo dos deuses, dotado de um potencial simbólico e independência poética que reverberam em todo o sistema, carece de um modo de exposição adequado, não qualquer meio de exposição. O autor, mais do que

---

<sup>40</sup> Neste mesmo sentido, Moritz atesta a independência da fantasia enquanto criadora das *Göttergestalten*, cujo desígnio não é senão o de *formação*, tal como compreendida a *Einbildungskraft* em Schelling, portanto, o autor afirma: “A fantasia reina em seu próprio domínio, como lhe apetece, e não se limita a lado algum. A sua essência consiste em moldar e formar; e para tal, cria um vasto campo de ação para si própria [...]” MORITZ, K. P. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band IV/ Teil 2 (Götterlehre und andere mythologische Schriften)*; ed. Martin Disselkamp. Berlin: De Gruyter, 2018, p. 13.

empenhado em expor e demonstrar a relevância que a mitologia possui perante a filosofia e a arte, preocupa-se em criar as possibilidades para este mundo que é próprio e independente, de modo a permitir que a mitologia fale por si e não que a subjuguem.

Reside neste ponto o início da discussão acerca das três possibilidades de *exposição* da mitologia, de modo que, ao final dela, seja possível compreendermos quais são estes meios analisados por Schelling e por quais razões o autor julga necessária uma síntese dos dois primeiros. Todavia, antes de tratarmos a questão por excelência acerca do modo de exposição da mitologia, é importante frisarmos que Schelling pensa a relação dos deuses a partir da noção de geração, ou seja, a teogonia. A compreensão em respeito à gênese dos deuses é imprescindível, pois “é o único modo de dependência no qual o dependente permanece absoluto em si” (FA, p. 67). O fundamento dos deuses, neste sentido, repousa sobretudo na noção genealógica, onde há o entrelaçamento das figuras divinas autônomas, movidas por essa relação de geração, aquilo que concebe o que denominamos como teogonia. Deste modo, é conservada a absolutez e a limitação dessas divindades. A fantasia novamente desempenha importante função, e, neste sentido, Moritz acentuou que é ela o que permite compreendermos a história dos deuses, não enquanto um surgimento espontâneo desprovido de um começo e, portanto, “escapa do conceito de uma existência sem começo; nela tudo é surgimento, geração e concepção, até à mais antiga história dos deuses”<sup>41</sup> (Moritz, 1791, p. 13).

Um importante paralelo exposto por Suzuki diz respeito à criação que concerne a mitologia e igualmente a filosofia, tendo em vista a supracitada passagem de Schelling de que “as Idéias são para a filosofia o que os deuses são para a arte” (FA, p. 54). Assim como há um processo de gênese que envolve as figuras divinas, há um semelhante processo em relação às Ideias. Por essa razão e de modo perspicaz, Suzuki (FA, p. 67, N.T.) enfatiza que além de tratarmos de uma *teogonia* no sentido próprio, mitológico, é também possível falarmos numa “teogonia transcendental”. Isto, pois, a relação que os deuses estabelecem entre si no que diz respeito à geração uns dos outros não é senão *símbolo* daquilo que ocorre no que se refere às Ideias, que igualmente precedem uma à outra e resultam umas das outras, conforme atesta Schelling. Disso decorre a proporcionalidade que o autor reafirma existir entre os deuses e as ideias. Neste contexto, assim como as ideias procedem e pertencem à Ideia absoluta ou Deus e por isso emanam

---

<sup>41</sup> No original: “Sie flieht den Begriff eines anfangslosen Daseyns; alles ist bei ihr Entstehung, Zeugen und Gebären, bis in die älteste Göttergeschichte”.

dele; Schelling compreende que os deuses e os homens são gerados por Júpiter, de modo que *necessariamente* “tudo tem de *nele*, para ser mundo” (FA, p. 68).

Paulatinamente se torna mais nítida a relevância que a arte exerce para a filosofia e sobretudo na concatenação sistemática do autor. A mitologia, por meio da fantasia, é capaz de desempenhar seu potencial simbólico através das figuras divinas particulares, regidas sobretudo pela *síntese* da absolutez e da limitação. Por essa razão, Schelling compreende a necessidade de tratar a mitologia a partir do único modo de exposição possível. Ainda que lhe fosse uma tarefa incontornável, a mitologia até o momento tivera inúmeras vezes sido subordinada a outros modos. São sobretudo dois os modos de exposição na qual a mitologia por vezes esteve atrelada: o esquemático e o alegórico. Portanto, a questão da qual nos incumbimos investigar na sequência circunda a *Darstellung* simbólica, entendida como a síntese destes supracitados modos opostos de exposição, o esquemático e o alegórico.

A fim de ilustrar a questão, bem como introduzir a temática simbólica, Schelling retoma o mundo dos deuses e sobretudo ressalta o potencial simbólico de figuras divinas como Júpiter e Minerva, onde respectivamente, em uma, o poder absoluto está irmanado à sabedoria absoluta; e a outra, é símbolo da forma absoluta e do universo, como imagem da sabedoria divina. Portanto, é neste sentido que o autor afirma:

*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 *são*. As Idéias na filosofia e os deuses na arte são um e o mesmo, mas cada qual é, por isso, aquilo que é, cada qual é uma visão própria do mesmo, nenhum em virtude do outro ou para significar o outro (FA, p. 63–64, grifos do autor).

A mitologia ganha sobretudo com Schelling caráter autônomo e é compreendida como matéria primeira de toda arte; essa seria a novidade com o autor, ao concentrar seus esforços até o momento a fim de coroar a mitologia como um mundo próprio. Essa coroação apenas se tornou possível mediante as constatações antes realizadas. Conforme Schelling enfatiza, a Ideia da arte é a exposição do absolutamente belo, logo, a exposição das belas coisas particulares, o mundo dos deuses em seu desenvolvimento completo enquanto um mundo próprio, era a condição de possibilidade de exposição do Absoluto, de modo que a limitação não o suprimisse, mas ao contrário, as ideias dos deuses deram vida àquilo que agora compreendemos juntamente ao autor como mitologia.

A mitologia nada mais é que o universo em traje superior, em sua figura absoluta, o verdadeiro universo em si, imagem da vida e do maravilhoso caos na imaginação divina, ela mesma já poesia e, no entanto, por si novamente matéria e elemento da poesia. Ela (mitologia) é o mundo e, por assim dizer, o

solo unicamente no qual podem medrar e subsistir as florações da arte (FA, p. 68).

Apenas com a mitologia se vê, conforme o filósofo assevera, figuras determinadas e duradouras, as quais possibilitam que conceitos eternos sejam expressos. Ela possui, neste sentido, tanta realidade quanto a natureza; cujas figuras são imortais e que perduram para além de outros gêneros. Neste sentido, a poesia é sua matéria, o caráter universal propriamente entendido, enquanto a arte corresponde à sua forma, de maneira que “a mitologia é poesia absoluta, por assim dizer, a poesia em massa” (FA, p. 69) e dela medram maravilhosamente todas as formas particulares.

No entanto, agora é preciso reconhecermos o modo pelo qual o Absoluto necessariamente deve ser exposto e compreendido, a saber, simbolicamente. Aqui retomamos a compreensão inicial acerca do caráter prototípico da Filosofia e do antítipo da Arte. A exposição do Absoluto com absoluta indiferença do universal e do particular no *universal* é realizada pela Filosofia, por meio da Ideia; por outro lado, essa exposição no *particular* é papel da Arte. Reside aqui o objetivo fulcral, compreender a matéria universal dessa exposição, a mitologia. Conceber a mitologia como matéria da arte é compreender que as figuras divinas correspondem à exposição real das ideias que emanam do Absoluto. Para isso, o autor reconhece o simbólico enquanto exposição necessária, oriundo da síntese de dois outros modos opostos, a saber, o esquemático e o alegórico, os quais explicaremos a seguir.

Aquela exposição na qual o universo significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é *esquematismo*. Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou não qual o universal é intuído por meio do particular, é alegoria. A síntese de ambos, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um, é o simbólico. Esses três diferentes modos de exposição têm isto em comum, que são possíveis somente mediante imaginação, e são formas dela, mas só a terceira é, exclusivamente a forma absoluta (FA, p. 69).

No que diz respeito ao esquema, em primeiro lugar, Schelling se mostra adepto à definição de Kant na *Crítica da Razão Pura*, ao tomá-lo “como a regra, intuída sensivelmente, da produção de um objeto”. (FA, p. 70) O autor se vale de um exemplo a fim de ilustrar a função do esquema. Tendo em vista que os três modos de exposição são provenientes da imaginação, o esquema encontra-se entre o conceito e o objeto, de modo que se torna a regra para a produção de um objeto determinado com base no conceito.

Schelling ilustra o esquematismo por meio do ofício de um “artista mecânico”<sup>42</sup>, que deve reger a produção do objeto de acordo com um conceito. O esquematizar é o modo pelo qual, na imaginação o conceito, mesmo em sua universalidade, torna-se concomitantemente o particular e a intuição do particular (FA, p. 70). O esquema é então a regra que guia a produção do artista mecânico; mas o filósofo chama a atenção ao fato de que, mesmo diante da possibilidade de um esquematismo na arte, ele não representa a exposição plena do Absoluto no particular da obra de arte. Sendo assim, ainda não estamos diante de uma *Darstellung* simbólica que possibilite compreendermos a mitologia, de modo que a entendamos sua “absoluta independência poética, como realidade por si” (FA, p. 72)

O segundo modo mais amplamente conhecido denomina-se alegoria, que por sua vez é o inverso do esquema, pois o particular significa o universal ou é intuído como universal. Schelling reconhece igual possibilidade de explicação da mitologia por meio da alegoria, o que de fato ocorreu com frequência, no entanto, sob certa pretensão de validade (FA, p. 71). O que é, no entanto, falha, assim como no caso supracitado do esquematismo, “na alegoria, o particular somente *significa* o universal, na mitologia ele próprio é ao mesmo tempo o universal” (FA, p. 71). Chama-se atenção ao adepto e difusor da perspectiva alegórica dos mitos, Christian Gottlob Heyne (1729-1812), o qual Schelling expõe de forma mais incisiva anos depois na *Introdução Histórico-crítica à Filosofia da Mitologia* (1842). Decorre então a tarefa do filósofo em exprimir a necessidade de se compreender a mitologia a partir da síntese desses dois modos anteriores, que engendram o simbólico. No entanto, como Schelling evidencia, engana-se quem acredita que essa indiferença ou síntese é posterior à mitologia, do contrário, é primeira.

Não foi Homero quem primeiro tornou aqueles mitos poética e simbolicamente independentes, eles já o eram no início. [...] A síntese é o primeiro. Esta é a lei universal da formação grega, que por isso mesmo mostra sua absolutez. Assim, também vemos claramente que a mitologia se encerra, assim que começa a alegoria (FA, p. 72).

A discussão acerca da diferença entre o símbolo e a alegoria torna-se crucial para a arte e para a conjuntura romântica da época, tão logo foi Schelling quem as distinguiu conceitualmente, conforme nos enfatiza Torres Filho (2004, p. 110) no ensaio *O*

---

<sup>42</sup> Diferenciamos artista mecânico de gênio artístico conforme Schelling designa o segundo na VI parte do *Sistema do Idealismo Transcendental*. O primeiro desempenha a atividade artística de modo racional, equivalente ao termo (*Kunst*); enquanto o segundo rege duas atividades opostas (consciente e sem consciência), que, ao atingirem identidade são a possibilidade da exposição do Absoluto por meio da obra de arte.



*simbólico em Schelling*. Ainda assim, outros autores não se isentaram desta preocupação e, em consoante perspectiva, Moritz advoga em favor de não subjugar a mitologia à meras alegorias ou histórias, utilizando como exemplo a figura de Saturno, o autor afirma:

As histórias sobre ele não são nem simples alegorias nem simples história, mas são tomadas em conjunto e entrelaçadas de acordo com as leis da imaginação. O mesmo acontece com as histórias das outras divindades, que tomamos como uma bela poesia em toda a sua extensão, e que não precisamos de estragar com interpretações demasiado definidas (Moritz, 2018, p. 27 – 28).

Sobretudo Goethe teria o incitado neste estudo que julgava profícuo; interesse e dedicação que já se transpareciam em suas preleções acerca da Filosofia da arte, as quais Schelling naquele momento as lecionaria pela segunda vez, mas na Universidade de Würzburg em meados de 1804 – 1805. Logo, o filósofo concebe a imprescindibilidade de que a mitologia, assim como toda criação poética em particular, deva ser compreendida simbolicamente; ser e significar necessariamente devem ser equivalentes e é isso que outorga a realidade dessas figuras em consonância com a idealidade.

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 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 *Idéia* deles, o seu conceito é destruído, se não pensados como reais. Seu supremo encanto se baseia precisamente em que, porque meramente *são*, sem referência alguma – absolutos em si mesmo –, no entanto sempre deixam ao mesmo tempo transparecer a significação (FA, p. 73–74).

Não é suficiente que haja consonância dessas figuras divinas com a Ideia, tão logo é necessário que se pressuponha a realidade de cada uma delas, dada a absolutez que lhes é própria. Com isso, Schelling reconhece o acerto notável do termo alemão *Sinnbild* para exprimir a palavra símbolo, que, ao contrário do termo já empregado sobretudo por Kant de *Symbolik*, expressa de maneira mais precisa possível a conformidade entre realidade e conceito. O substantivo *Sinn* (sentido) e *Bild* (imagem) condensam, respectivamente, aquilo que é “tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito” e “tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem” (FA, p. 74). Segundo Torres Filho, o mito e a obra de arte são simbólicos para Schelling, de tal modo que no tocante à *Darstellung*, “se interpenetram a pura particularidade da *imagem* e a universalidade abstrata do *sentido*” (2004, p. 115, grifos do autor). Neste sentido, a compreensão do simbólico e de sua proeminência é de um acerto notável, que se vê ainda ecoar três décadas depois, por exemplo, com Goethe em *Máximas e reflexões*, conforme resgata Suzuki: “A simbólica

transforma [*verwandelt*] o fenômeno na ideia, a ideia numa imagem, de tal modo que a ideia sempre permaneça infinitamente ativa e inatingível na imagem e de tal modo que, mesmo se expressada em todas as línguas, ela permaneça, apesar disso, inexprimível” (Suzuki, 2005, p. 19).

No tocante à exposição da mitologia em sua “absolutez poética” Schelling (FA, p. 74) atribui sobretudo à Moritz este feito e nos chama a atenção que, embora não tenha desenvolvido sobretudo a “necessidade e o fundamento” das criações poéticas, há de ser aceito seu mérito. A denúncia que Schelling (FA, p. 74) realiza é acerca de uma “visão mais prosaica dessas criações poéticas”, ou seja, uma ordinária interpretação histórica dos mitos, de modo que as narrativas mitológicas correspondiam às “grandes revoluções naturais no mundo primitivo”, enquanto as figuras divinas significavam por isso “reis antiquíssimos”. Ou ainda, para muitos, a mitologia serviu-lhes convenientemente na carência de designações frente ao desconhecido, sobretudo em relação aos fenômenos naturais, donde surgiram as reducionistas associações (deus do trovão, a deus dos mares, etc.) (FA, p. 75). Haveria, neste sentido, um esgotamento da validade universal que lhe é própria, pois essas criações devem ser compreendidas em sua independência, sem serem subjugadas à uma verdade que possa vir a ser imposta a ela.

A universalidade é, por isso segundo o filósofo, o caráter de toda verdadeira mitologia, de modo que, seja então necessário seu desenvolvimento em totalidade e a exposição do “próprio universo prototípico” (FA, p. 75). Se a mitologia corresponde à exposição imediata do universo em si, ou seja, no mundo prototípico, ela deve também ser envolta em uma noção intemporal, de modo que passado, presente e futuro sejam um. Sobretudo esse infinito porvir de possibilidades deve ser de impossível desenvolvimento para qualquer entendimento, que, no entanto, pode assim engendrar infinitamente novas relações (FA, p. 76). A mitologia não adquire com Moritz ou Schelling caráter de universalidade, mas por meio deles há o reconhecimento disso. O que Schelling propõe, neste sentido, é a compreensão dela enquanto matéria universal da arte, composta pela poesia e na forma da arte, de modo que poesia se reitere como *mestra da humanidade*, tornando então comunicável à humanidade seu princípio.

### 3.5. A criação poética da mitologia

*O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida aos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo [...]. Esse poder ontofânico da palavra perdura ainda hoje em nossa experiência poética e em nossa experiência bem mais vulgar de temor a certas palavras aziagas. Desde sempre e ainda hoje – e creio que assim será sempre – o maior encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria (Jaa Torrano, in: Hesíodo, *Teogonia A origem dos deuses*, 1995, p. 20).*

No tocante à criação poética mitológica por excelência, o filósofo se debruça de forma mais enfática, o que nos revela a tentativa de romper com perspectivas que até então foram tomadas com validade e que Schelling as pormenoriza para enfim rebatê-las. Em primeiro lugar, a mitologia não pode ser obra de um indivíduo singular, caso o contrário, excluiria seu caráter de objetividade absoluta; e em segundo, sequer de um gênero ou espécie, caso estes correspondam apenas ao mero conjunto de indivíduos, pois se assim fosse, não haveria consonância; logo, “para sua possibilidade exige necessariamente, portanto, um gênero que é indivíduo como um único ser humano”. (FA, p. 76). Haveria com exclusividade na arte – tendo em vista a oposição entre natureza e liberdade já explorada em seções anteriores no que diz respeito à produção artística –, a possibilidade da natureza de unir indivíduo e gênero, de modo que, na mitologia grega isso foi concebido, pois “a natureza exibiu uma tal obra de um impulso artístico coletivo, que se estendeu a todo um gênero, e a formação oposta à dos gregos, a formação moderna, nada apresenta de semelhante, ainda que tenha tentado...” (FA, p. 77).

Neste sentido, Schelling expõe que, com a mitologia grega, concretizou-se “todo um gênero sendo possuído, posse única em sua espécie, por um espírito artístico coletivo” (FA, p. 77). Agora, por sua vez, cabe aos futuros desígnios, representados não por um único indivíduo, mas pela espécie, terem êxito na fundação de uma *religião sensível* que tanto se anseia no fragmento do *Programa Sistemático*. Por essa razão, teria a poesia moderna falhado na visão deste filósofo que nos fala? O que está subentendido nas linhas finais é a indicação da possibilidade de realização dessa nova mitologia: “será preciso que um espírito superior, enviado dos céus, fundo entre nós essa nova religião; ela será a última obra, a obra máxima da humanidade” (Schelling, 1989, p. 43).

O autor, antes de suas preleções em Jena já havia exposto sua crença na necessidade de que o gênero como um indivíduo fundasse então a mitologia, presente

também no *Sistema* (1800). Haveria então uma proximidade com o excerto do *Mais antigo programa* (1796) com aquilo expresso explicitamente por Schelling poucos anos depois?

Qual será o meio intermediário para esse retorno da ciência à poesia não é em geral difícil dizer, pois existiu esse meio na mitologia, antes de ter ocorrido esta separação, que agora parece ser irreparável. Mas como uma nova mitologia poderá surgir, que não seja criação de algum poeta individual, mas de um novo povo que o represente, por assim dizer, um único poeta – esse é um problema cuja solução só pode se esperar nos destinos futuros do mundo e do curso posterior da história (SW III, 628 - 29).

A mitologia grega e Homero poderiam ser, em certa medida, um juízo analítico. No que concerne a criação poética, sobretudo da mitologia grega, Homero, criador da mitologia grega, é um com ela na perspectiva schellinguiana. Mas não se deve compreendê-lo na figura de um indivíduo singular, pois como evoca a hipótese wolfiana da qual Schelling compartilha: “tampouco teria sido, em sua figura original, a obra de um indivíduo singular, mas sim de muitos homens impelidos por igual espírito” (FA, p. 77). O que Schelling se propõe é “afirmar sobre a mitologia o mesmo que Wolf afirmou sobre Homero” (FA, p. 77). Outro posicionamento pertence ao historiador Heródoto, que atribui à Hesíodo e Homero o título de artífices que forjaram a teogonia ao povo helênico. A nomeação de ambos por parte de Heródoto, traz consigo a ideia de que história dos deuses foi criada por ambos, conforme exposto “eles são os que compuseram a teogonia para os gregos, deram os nomes aos Deuses, distinguiram-lhes honras e artes, e indicaram suas figuras” (Heródoto, *Histórias* II, 53 *apud.* trad. Jaa Torrano, *Teogonia. A Origem dos Deuses*, 1995).

Essas perspectivas ainda divergem daquilo que Schelling compreende no que diz respeito à relação entre a mitologia e Homero. O filósofo entende que ambos são por sua vez um, de modo que Homero já estivesse presente ainda que implicitamente em todo o porvir da criação poética da mitologia, existindo como que *potentialiter*, conforme empregado por Schelling, ou seja, potencialmente. A mitologia já existia antes mesmo que fosse então verbalizada pelo aedo ou pela constituição de rapsodos – compreendidos como aqueles que recitavam os versos de Homero. Uma sutileza presente nesta chave de leitura que marca a mudança interpretativa em Schelling é de que esse material poético não teria sido difuso e recolhido posteriormente; mas, que havia uma identidade presente em tudo aquilo que era recitado por cada poeta.

Uma vez que Homero, se assim posso dizer, já estava predeterminado espiritualmente – no protótipo –, e a trama de suas criações poéticas já estava

entrelaçada com a da mitologia, então é compreensível como poetas, de cujos cantos Homero teria composto, podiam intervir no todo, cada qual independentemente do outro, sem suprimir a sua harmonia ou sair da primeira identidade. Era realmente um poema já existente – ainda que não empiricamente – aquele que recitavam (FA, p. 77).

Por isso Schelling determina a concomitância entre a mitologia e Homero, respaldado na concepção de que assim como a primeira é a “protomatéria”, o segundo seria o aedo prototípico e emergem em consonância. A mitologia é então compreendida por Schelling (FA, p. 78) como o “próprio mundo prototípico, a primeira intuição do universo”, e ainda, para os gregos, a mitologia corresponde à origem de três alicerces essenciais: a compreensão da natureza (*physis*); acerca do intelecto (*nous*); e ainda, precursora na compreensão das relações morais (FA, p. 78 - 79).

Se uma nova mitologia é então aguardada sob o prenúncio do *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão* (1796) e do *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800), na *Filosofia da Arte* (1802-03), enquanto o “grande poema” [Nova Mitologia] não seja concluído, Schelling aprecia os esforços daqueles que o tentaram à luz de sua época e encoraja aqueles que ainda não o fizeram, mesmo que sejam capazes de comunicar apenas uma fração.

Podemos afirmar que até que se chegue àquele ponto localizado numa distância ainda indeterminável, onde o espírito do mundo terá concluído o grande poema que está urdindo, e onde a sucessão do mundo moderno terá se transformado numa *simultaneidade*, até então todo grande poeta está convocado a fazer desse mundo (mitológico) ainda em devir, do qual *sua* época lhe pode revelar somente uma parte –, todo grande poeta, digo, está convocado a fazer um todo da parte que lhe é revelada desse mundo, e a criar, da matéria dele, a *sua* mitologia (FA, p. 103, grifos do autor).

O filósofo exalta sobretudo o poeta e escritor italiano Dante Alighieri (1265-1321), autor do poema épico *A Divina Comédia*. Schelling o considera espírito de sua época moderna, exaltando-o em respeito à criação de uma mitologia própria, pois, ante a conjuntura que lhe permeou e da qual fez parte, Dante teria a tornado matéria e assim compôs seu poema divino. O mesmo se viu em Shakespeare, Cervantes e ainda, Goethe, ou seja, grandes poetas atravessados pelas circunstâncias de sua época, que fizeram da matéria histórica, mitos eternos. Nas palavras do autor, sobretudo no que diz respeito ao *Fausto* de Goethe: “esse poema não é outra coisa que a essência mais íntima e mais pura de nossa época: matéria e forma criadas daquilo que toda a época continha, que ela estava ou ainda está gestando. Por isso se deve chamá-lo de um poema verdadeiramente mitológico” (FA, p. 104).

Neste sentido, Schelling expõe que o desafio da poesia moderna é o de cumprir com a lei da originalidade, o que se distancia enormemente da arte antiga; visto que a primeira deve ser capaz de criar inteiramente uma mitologia, sem que o faça conforme a mitologia grega, pois: “Se em geral se tratasse somente de simbolizar Idéias da filosofia ou da física superior mediante figuras mitológicas, estas já se encontrariam todas na mitologia grega, de modo que me prontifico a expor toda a filosofia da natureza em símbolos” (FA, p. 105). Por isso, Schelling enfatiza a lei que rege toda e qualquer mitologia, a saber, de que seus símbolos não sejam tão somente subordinados à significação de Ideias, mas que sejam significativos por si mesmos, ou seja, seres independentes.

Uma nova mitologia, universalmente válida, só será então possível se a história propiciar novamente um mundo que se possa desenvolver inteiramente em independência, assim “dado em primeiro lugar o campo de batalha de Tróia, onde os deuses e deusas possam eles mesmos participar do combate” (FA, p. 105). Enquanto a humanidade aguarda da história o porvir da mitologia, não há outra alternativa senão que o indivíduo crie seu próprio círculo poético. Segundo os moldes da modernidade, este deverá se basear na lei da originalidade, pois, “toda matéria tratada originalmente também é, por isso mesmo, universalmente poética” (FA, p. 105). A mitologia antiga, sobretudo a grega é concebida por Schelling em íntima relação com a natureza, visto que ela é de fato a *simbólica da natureza*, que em sua interpenetração com a história, ou seja, como epopéia, tornou-se verdadeiramente mitologia (FA, p. 106). O autor, no apêndice da introdução às *Ideias para uma filosofia da natureza – Como introdução ao estudo desta ciência*, trata da relação entre a natureza e as divindades:

O caráter de toda a era moderno é idealista, o espírito dominante é de o retorno à interioridade. O mundo ideal move-se poderosamente para a luz, mas o que ainda o retém é que a natureza se retirou como mistério. Os próprios segredos que se encontram no seu interior, só podem tornar-se verdadeiramente objetivos no mistério expresso da natureza. As divindades ainda desconhecidas, que o mundo ideal prepara, não podem surgir como tais antes de poderem tomar posse da natureza. Depois que todas as formas finitas terem sido destruídas e no vasto mundo não houver mais nada que unifique os homens como uma intuição comum, somente a intuição da identidade absoluta na mais completa totalidade objetiva pode, de novo e na última configuração da religião, unificá-los para sempre (I, 2, 73).

### 3.6. Organismo, sistema e símbolo

Ainda que F. W. J. von Schelling tenha sido um autor notavelmente “versátil” no que diz respeito às mais diversas áreas do conhecimento em que se debruçou, desde as ciências naturais até a metafísica idealista, houve algumas noções mantidas ao longo de sua carreira filosófica. A ideia comunicada em 1796 no *Programa Sistemático* – ainda que de autoria não categórica – fora reconhecida nos escritos de Schelling em momentos distintos. A defesa de um: “Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, é disso que precisamos [...] temos de ter uma nova mitologia, mas essa mitologia tem de estar a serviço das Idéias, tem de se tornar uma mitologia da Razão” (OE, p. 43), reverbera em graus mais ou menos acentuados em pelo menos três períodos da filosofia de Schelling: 1) em sua *Naturphilosophie*; 2) na filosofia transcendental do *Sistema do Idealismo Transcendental* e 3) em sua filosofia da identidade da *Philosophie der Kunst*.

Sobretudo os parágrafos finais de “*O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*” parecem então confluírem em grande medida àquilo que Schelling nos expôs, em momentos díspares que serão expostos na sequência, mas que antes revelam, explícitas relações com a conjuntura intelectual da época.

Enquanto não tornarmos as Idéias mitológicas, isto é, estéticas, elas não terão nenhum interesse para o povo; e vice-versa, enquanto a mitologia não for racional, o filósofo terá de envergonhar-se dela. Assim, ilustrados e não-ilustrados precisarão, enfim, estender-se as mãos, a mitologia terá de tornar-se filosófica e o povo racional, e a filosofia terá de tornar-se mitológica, para tornar sensíveis os filósofos. Então reinará eterna unidade entre nós. (Schelling, 1989, p. 41)

Este documento, compreendido como a certidão de nascimento do idealismo alemão e do romantismo, propõe que se estabeleça então a relação entre a mitologia, a estética e, por fim, a razão. Torna-se explícita, portanto, a ideia de que a mitologia e a razão possam então se conciliar e caminhar sobre as vias estéticas, conforme pressupõe o excerto. Tornar a mitologia filosófica e vice-versa presume a aproximação necessária entre a filosofia e a linguagem que se comunica “*mestra da humanidade*”, ou seja, a poesia. Estamos defronte à um período alicerçado na ideia de compreender a mitologia a partir do caráter especulativo, conforme está enfatizada a noção de que essa nova mitologia precisa estar à mercê das ideias e tornar-se uma mitologia da razão. Por essa razão, para Schelling, a poesia seria incumbida de auxiliar a filosofia em seu destino, de modo que, anteriormente, conforme ressaltado, já teria sido ela quem a conduziu. Ao

pressupor a imprescindibilidade de tornar as ideias estéticas, este imperativo nos revela aspectos que convergem ainda mais o conceito de beleza exposto por Schelling sobretudo no *Sistema*, conforme observa Matthews em seu livro *Schelling's organic form of Philosophy* (2011). Conforme nos enfatiza e se constata nos excertos do fragmento, ainda que houvera forte influência platônica na formação da tríade de estudantes Hegel, Hölderlin e Schelling, é necessário que se admita uma “traição” em certa medida, em razão da exigência de tornar as Ideias sensíveis. Este imperativo exposto não é senão a possibilidade de se concretizar aquilo que Schelling havia conceituado no *Sistema* como beleza, isto é, “o infinito finitamente exibido” (SW III, 619), logo, a obra de arte é o “acesso sensível ao infinito divino” nas palavras de Matthews.

O autor, nas preleções acerca da *Filosofia da Arte* (1802 – 05), pelo menos cinco anos após a primeira obra que data o início de sua filosofia da natureza, realiza uma emblemática afirmação que corrobora nossa perspectiva acerca da existência de uma significativa conexão que permeia as noções de *organismo*, *sistema* e *símbolo* na filosofia schellinguiana. Segundo Schelling (FA, p. 106): “Filosofia da natureza é, igualmente, intuição do infinito no finito, mas uma maneira universalmente válida e cientificamente objetiva”, enquanto no *Sistema* (1800) o autor já havia comunicado essa ideia no tocante ao conceito de beleza. Conforme defende Matthews (2011, p. 29), além disso, a ideia a respeito de uma nova religião e mitologia não se enfraquece no decorrer da carreira de Schelling, ao contrário, é igualmente presente em seus escritos posteriores. Prova disso é a crença do autor acerca da impossibilidade de que apenas um autor possa ser responsável por uma nova mitologia, mas, a exigência de que toda uma época o faça:

Não escondo minha convicção de que na filosofia da natureza, tal como se constituiu a partir do princípio idealista, se fez o primeiro remoto preparativo para aquela futura simbólica e para aquela mitologia que terá sido criada não por um único indivíduo, mas por toda a época (FA, p. 107).

Neste contexto, é possível identificar a relação consoante entre a natureza e a nova religião que se anseia a realização, cujo vínculo perpassa a filosofia. Segundo Matthews (2011, p. 32), a estratégia de Schelling consistia no distanciamento sujeito-objeto no tocante à nossa relação com a natureza, conforme já discutido no primeiro capítulo. Ainda assim, essa oposição prévia deve ser compreendida apenas enquanto um *meio*, visto que este é um dos pontos da crítica schellinguiana à Descartes, isto é, acerca da aniquilação da natureza em decorrência do sujeito absoluto. Prova disso, é um dos excertos da obra



*Sobre a relação da filosofia da natureza com a filosofia em geral* de 1802, cujo prenúncio enfatiza a exigência de que essa nova religião revele a natureza enquanto *símbolo*.

A nova religião, que já se anuncia em revelações individuais, que é um retorno ao primeiro mistério do cristianismo e a sua consumação, será reconhecida no renascimento da natureza como símbolo da unidade eterna; a primeira reconciliação e dissolução da luta primordial deverá ser celebrada na filosofia, cujo sentido e significado só poderão ser compreendidos por aqueles que reconhecem na natureza a vida da divindade recém-surgida (SW III, 120).

Em vista disso, estes três momentos da filosofia de Schelling expostos nesta investigação não devem ser lidos isoladamente, mas, enquanto um percurso que retorna ao seu princípio, tal qual anunciado pelo autor no tocante àquilo que se exige de um sistema filosófico. A imprescindibilidade de investigarmos a relação *natureza, sistema e símbolo* é aquilo que nos permite reanimar o que este romântico idealista acreditava ser o “acesso a uma revelação da verdade mais originária” conforme afirma Matthews (2011, p. 32). A exposição simbólica se relaciona, segundo Schelling, diretamente ao exercício dos artistas, que não devem se render ao erro da nulidade e da absoluta superficialidade. O que o autor quer dizer com essa observação? Ele chama a atenção para os artistas que negligenciam o que é superior àquilo que é meramente agradável. Noutras palavras, a arte não possui o compromisso apenas com a agradabilidade, ela deve, sobretudo, ser regida pelo “rigor da necessidade”, aquilo que nas palavras do autor, é exteriorizado por meio da arte mais profunda. Para Schelling, o compromisso que a arte por excelência assume é o de expor suas formas – unidades real, ideal e a indiferença de ambas –, ser agradável (tendo em vista ser essa exigência do que é belo), de modo que não prejudique aquilo de mais fundamental da obra. Neste sentido, deve-se escapar daquilo que é pretensamente atraente:

Pois do contrário a escravidão ao agradável reprime o estilo verdadeiramente grande, que busca uma verdade muito mais alta do que aquela que lisonjeia através dos sentidos. Todas as regras que os teóricos dão em relação às *formas* têm valor meramente se essas formas são pensadas no aspecto absoluto, vale dizer, em sua qualidade simbólica (FA, p. 177, grifo do autor).

Neste sentido, ainda que Schelling nestas passagens trate com maior especificidade os aspectos e atributos envolvidos nas diferentes categorias artísticas, o autor enfatiza nelas todas elas a imprescindibilidade do simbólico em detrimento do empírico. O contraste que o autor realiza das autênticas obras de arte daquelas que apenas agradam sensivelmente, possui como intuito revelar o aspecto superior envolvido na arte. Por essa razão, se justifica a advertência que o autor realiza na introdução da obra, de que

não se confunda o que foi empreendido na *Philosophie der Kunst*, isto é, uma ciência da arte, com nada daquilo que havia sido até então pretensamente apresentado com essa mesma denominação. Ao contrário, tratava-se de estéticas ou teorias das belas-artes, mas Schelling enfatiza o real encargo da arte: “A arte, porém, em parte alguma se dirige ao sensível, e sim a *uma beleza elevada acima de toda sensibilidade*” (FA, p. 174, grifos do autor).

Schelling se afasta ainda da perspectiva estética sobretudo antiga, na qual a verdade estava atrelada à imitação fiel da natureza. Desta forma, o autor defende que para o artista apreender o verdadeiro sentido, é preciso que se busque com ainda maior profundidade e de modo que se rompa a superfície das meras aparências. Por essas razões: “Ele deve desvendar o interior da natureza e, portanto, sobretudo com respeito ao objeto mais digno, a figura humana, não deve se contentar meramente com a manifestação comum, mas deve trazer à superfície a verdade que está oculta mais no fundo” (FA, p. 177). O autor se vale do exemplo daquilo julga ser o mais elevado, o homem, e explica ser necessário mostrar a figura humana não em sua aparência, mas, conforme a ideia da natureza.

Desta maneira, ele teve em vista mobilizar dois elementos principais no tocante à verdade da figura humana, que, no entanto, podem e devem ser aplicados em quaisquer objetos da arte, são eles: o de proporção e equilíbrio. Por proporção, Schelling entende a relação entre as partes singulares e de modo que seja necessário guiar-se “não segundo as manifestações contingentes da verdade na realidade, mas livremente e conforme o protótipo da sua intuição” (FA, p. 177). Além disso, o autor atrela a proporção ao equilíbrio enquanto compreende que a significação simbólica do todo se dá em razão de suas partes singulares. No entanto, o ponto crucial é que se constate o equilíbrio entre essas partes “de modo que cada uma exprima, na medida que lhe cabe, a significação do todo no particular” (FA, p. 177). Neste contexto, é notável, desde a *Naturphilosophie*, que Schelling reconhece como crucial a relação de reciprocidade das partes com o todo e sobretudo na arte, essa relação deve continuar existindo para o objeto ser exposto em sua absolutez. Por essa razão, Schelling explica a necessidade de:

Captar *simbolicamente* o todo da exposição, portanto não empiricamente, como o objeto de um momento, mas na totalidade de sua existência, e assim utilizar as partes singulares do corpo novamente como representantes dos momentos singulares dessa existência. Assim como na Idéia a vida de um ser humano é uma coisa só, e todos os seus feitos e ações são intuídos simultaneamente, assim também a pintura, que tem de expor o objeto em sua absolutez, porque tira do tempo, deve esgotar inteiramente a infinitude de seu conceito e de sua significação mediante a finitude, e expor o todo na parte,

assim como todas as partes novamente na unidade do todo (FA, p. 178, grifo do autor).

Schelling articula continuamente os conceitos dicotômicos de real e ideal, infinitude e finitude, visto que é em razão dessas relações estabelecidas que a arte cumpre a exposição simbólica. A exposição simbólica para o autor se concretiza enquanto a totalidade e a essência não são mais postos em detrimento daquilo que é empírico e contingente, mas sim em seu completo oposto. Por essa razão, o autor explica que a idealidade é diretamente proporcional à essência, porque “a Idéia é a necessidade e a absolutez de uma coisa” (FA, p. 179). Logo, quanto mais a obra de arte se afasta daquilo que é meramente contingente, mais se aproxima do essencial. É neste sentido que Schelling utiliza como exemplo a arte plástica, na qual, segundo ele, há a necessidade de “expor o objeto, não em sua verdade empírica, mas em sua verdade absoluta, livre das condições do tempo, em seu *em-si*” (FA, p. 179).

Sendo assim, todo o percurso realizado por Schelling na *Philosophie der Kunst* envolvia obter êxito em corroborar com a afirmação feita por ele logo no início de suas preleções. Isto é, a filosofia da arte segundo ele, possui a tarefa de “expor no ideal o real que existe na arte”, mas, para isso, ele deveria partir daquilo que a arte possui de mais essencial e originário, a saber, seu próprio modo de construção. Após este itinerário delineado, nos aproximamos gradativamente dos aspectos que Schelling julgava serem imprescindíveis a arte e as razões pelas quais situava a arte no extremo das três potências do Absoluto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso propósito através desta pesquisa compreendia inicialmente a investigação acerca do cenário do qual o filósofo romântico alemão F. W. J. von Schelling fez parte, bem como as influências que em grande medida suscitaram no autor preocupações, críticas, mas sobretudo o instigaram a investigar temas que revelaram seu apreço pela natureza e pela arte. Para alguns de seus leitores, Schelling pode ser intitulado como versátil, sincrético ou até mesmo inconsistente em seus projetos filosóficos. Nosso intuito, porém, consistiu em compreender uma implícita relação entre três importantes conceitos presentes em três momentos distintos da atividade filosófica do autor. Longe de ser uma relação evidente, buscamos na articulação do autor, sobretudo em três obras principais, o entendimento acerca da relevância *individual* e concomitantemente *comum* destas três noções cruciais para Schelling. Como constatado, essa tríade conceitual não fora esquecida ou tida como concluída ao findar de uma “fase filosófica” e/ou o começo de outra. Ainda assim, é possível observar como o autor reanima suas discussões e investigações constantemente à luz daquilo que acreditava ser coerente e necessário à concatenação de seu sistema filosófico. Portanto, Schelling foi instigado pela atitude de reavivar constantemente sua filosofia através de novos campos de problemas, ainda que lhe custasse uma alteração substancial no curso de sua investigação filosófica.

Por essa razão, o primeiro momento da pesquisa se concentrou nas reflexões e investigações do autor no tocante à natureza, bem como suas críticas ao pensamento mecanicista, que deram voz ao jovem Schelling instigado pela compreensão da natureza enquanto um *organismo*. Por meio do entendimento e exposição da ideia de organismo, constatou-se que Schelling possuiu como propósito maior assegurar a reciprocidade e a autonomia inerentes à natureza, aspectos que por muito tempo lhes foram destituídos ou ainda, omitidos, em favor à visão tão somente utilitarista da natureza. A ideia de um todo fechado em si, cujas partes que lhe compõe são recíprocas entre si e integram esse todo, fez com que posteriormente, este filósofo romântico concebesse uma estreita relação entre a natureza e a arte, conforme exploramos ao longo deste percurso de três capítulos.

Sob o emergir do pensamento organicista, em contínua oposição à tradição mecanicista que estivera em voga sobretudo durante o século XVII, constatamos o modo como Schelling, bem como alguns de seus contemporâneos românticos, se opuseram à

conjuntura que por séculos concebeu a natureza como uma máquina, desprovida de autonomia, cuja causalidade era exclusivamente mecânica. Todavia, por meio de nossos estudos, expusemos o modo pelo qual o jovem Schelling se contrapôs ao mecanicismo; neste sentido, o antagonismo do autor materializou-se através daquilo que seus leitores e estudiosos consideraram sua notável “primeira fase”, denominada *Naturphilosophie*.

Desse modo, expusemos que estes estudos da filosofia da natureza, surgem sobretudo em razão à oposição de Schelling ao também filósofo idealista Fichte, cujas interlocuções não impediram que o primeiro tecesse críticas às perspectivas defendidas pelo segundo. Em razão das fortes teses presentes na obra de grande destaque de Fichte, intitulada *Doutrina da Ciência* (1795), Schelling gradualmente se distanciava das noções fichteanas sobretudo no tocante à natureza. Enquanto para Fichte, o Eu estava atrelado diretamente à criação da natureza, isto é, atribuía à atividade do sujeito a constituição do mundo cognoscível; Schelling, porém, se opunha à ideia de uma natureza ontologicamente dependente do Eu. Logo, a partir deste rompimento significativo com Fichte, concentramos as investigações à vasta e complexa *Naturphilosophie*, cuja obra *Ideias para uma filosofia da natureza*, de 1797, guiaram nossos estudos.

Para isso, o entendimento acerca das influências e discordâncias indiretas e diretas na filosofia da natureza de Schelling foram cruciais para o amadurecimento da temática e dos estudos que o próprio autor realizou. Neste sentido, Fichte e Espinosa foram autores que não atravessaram Schelling sem deixá-lo ileso. Se por um lado, o primeiro, fundamentalmente precursor do Idealismo Alemão, cuja filosofia era alicerçada na primazia do sujeito na constituição do mundo de objetos; o segundo, por sua vez, se caracterizava pela perspectiva monista, cuja realidade não é fragmentada, logo, baseada na unidade do ser. Schelling, porém, ressignifica em partes aspectos de ambos autores, mas de modo a edificar sua própria visão acerca da natureza, ancorada sobretudo na ideia de *produtividade*.

Ao explorarmos a dicotomia até então vigente entre os conceitos de *natura naturata* e *natura naturans* – termos que remontam a tradição cristã – compreendemos a dupla acepção do conceito de natureza: uma, enquanto obra criada (*naturata*) e a outra que correspondia ao criador de tudo que existe, isto é, Deus (*naturans*). Todavia, a dessacralização do termo tornou-se essa oposição compreendida como natureza enquanto mero objeto (*naturata*) e natureza em si, em sua produtividade (*naturans*). Neste sentido, a percepção da natureza não mais mecanicista, mas organicista, suscitou em Schelling o interesse por apresentá-la à luz de seu potencial produtivo. Para tanto, direcionamos a

investigação à noção de *produtividade* explorada pelo autor, que passou a conceber a existência deste potencial não apenas no espírito consciente (sujeito), mas presente também no espírito inconsciente da natureza. Existia, para Schelling, a necessidade de se compreender o espírito e a natureza, o objetivo e o subjetivo, não mais enquanto aspectos estritamente dicotômicos e cindidos, mas numa identidade absoluta. Logo, constatamos a visão de que para o autor, espírito e natureza são tão somente fases de um mesmo desenvolvimento, por meio da qual a natureza revela o espírito sem consciência e o sujeito o espírito consciente, logo, o propósito do autor era o de comprovar a unidade originária.

Além disso, a discussão acerca da organização da natureza, alicerçada no viés intrinsecamente orgânico, revelou uma importante ideia oriunda do naturalista Humboldt (1769), conforme enfatizou a autora Márcia Gonçalves (2006). O resgate do conceito de “força formadora a partir do interior” cujo termo em alemão equivale à (*bildende Kraft*), se relaciona diretamente à ideia de imaginação operada por Schelling ao longo de suas obras. A imaginação da qual Schelling confere posto de exímia relevância em seu sistema filosófico, se traduziu por “força de formação-em-um”, isto é, força ou faculdade da imaginação, conforme pormenorizamos na sequência dos capítulos. Por essa razão, nossos esforços no primeiro capítulo foram direcionados ao entendimento de importantes conceitos como *organismo* e *produtividade*, que se conectaram à rede filosófica do autor e nos revelaram alguns conceitos específicos que reverberaram ao longo da carreira filosófica de Schelling e influenciaram diretamente o curso delineado pelo autor. Nesta íntima relação investigada pelo autor entre o espírito e a natureza nos direcionamos paulatinamente para o nosso segundo capítulo.

A sequência de nossa investigação pautou-se na obra *Sistema do Idealismo Transcendental* (1800), considerada por parte de seus estudiosos a obra mais completa no tocante à construção sistemática. Por essas razões, nossa investigação esteve alicerçada sobretudo sob três propósitos: 1) a compreensão de Schelling do conceito de sistema; 2) a forma com que o autor empreendeu e expôs seu sistema do conhecimento; e finalmente 3) o entendimento acerca da função sistemática da arte. Longe de esgotarmos a discussão que concerne à magnitude do *Sistema* – seus pressupostos e o encadeamento argumentativo que constitui sua totalidade – nosso propósito se concentrou em expor como as noções articuladas nos estudos de Schelling acerca da natureza, sobretudo de produtividade, reverberaram na obra de 1800. Conforme apresentado, a ideia de produtividade que se refere concomitantemente à natureza e ao sujeito, revelou uma íntima e potencial relação. Unificadas no produto artístico, a atividade sem consciência

da natureza e a atividade consciente do sujeito são a expressão da identidade originária. O autor indica ser a arte a última peça necessária ao acabamento de seu quebra-cabeça sistemático e, nesse sentido, nos dedicamos a expor o caráter da produção artística por excelência.

Todavia, antes que pudéssemos compreender as características enfatizadas por Schelling acerca do produto artístico, de antemão, compreendemos o papel sistemático que a arte adquiriu no *Sistema*. O desafio exposto no sistema do saber emergia da necessidade de que seu princípio fosse absolutamente idêntico, isto é, a identidade entre sujeito e objeto, atividade consciente e atividade sem consciência. Todavia, enquanto um princípio não-objetivo não era possível ser apreendido. A forma pela qual Schelling habilita que este princípio seja apreensível foi intitulada como *intuição intelectual*. Neste sentido, enfatizamos a relevância que a *intuição intelectual* exerce no sistema. Enquanto ponto de partida, está intimamente ligada à consciência de si, tendo em vista a exigência de que haja a unidade entre o objetivo e o subjetivo, entre o Eu enquanto sujeito e o Eu enquanto objeto. Logo, expusemos a duplicidade que envolve a intuição intelectual, a saber, de um constante produzir e intuir, cujo objeto dado é interno no caso da filosofia. Em vista disso, a intuição intelectual, elevada à potência produtiva, é aquela que reflete externamente seu objeto. Por essa razão, Schelling enfatiza que a arte expõe objetivamente aquilo que a filosofia é capaz apenas subjetivamente. Neste sentido, justificamos ao longo da discussão o entendimento de que a objetividade da intuição intelectual é tão somente a própria obra de arte.

No tocante ao caráter intrínseco do produto artístico, Schelling reanima o conceito de *gênio*, cuja difusão foi notória entre os adeptos românticos. Portanto, enfatizamos que a temática do gênio ultrapassa uma mera conceitualização estética, mas revela uma transformação na compreensão filosófica, de modo que se compreende que o gênio é visto como resultado da capacidade humana de extrapolar as limitações de uma mera reprodução da prévia experiência sensível. Alicerçado na relevância da criação artística, a figura do gênio desempenha função crucial para Schelling, enquanto aquele que rege duas atividades opostas, a saber, consciente e sem consciência. Por essa razão, o autor define a arte enquanto revelação eterna, na qual ambas as atividades concernem um único objeto. Por um lado, o aspecto técnico, que pertence à atividade consciente, no termo alemão (*Kunst*), por outro, um elemento sem consciência, concedido como um “favor” proveniente da natureza, aquilo que Schelling denominou como elemento da poesia na arte (*Poesie*). A obra de arte, conforme exposto, é aquilo que revela o *infinito finitamente*.

Justifica-se a definição de beleza feita pelo autor “o infinito finitamente exibido” (I, 3, 619). É neste ponto que o terceiro conceito essencial em nossa pesquisa se revela antecipadamente. O substrato, a matéria por assim dizer da arte, é a mitologia. A íntima relação entre a arte e mitologia posta sobretudo no terceiro momento de nossas investigações através da obra *Philosophie der Kunst* (1802 – 1805), nos revela o desenvolvimento e articulação das noções de *organismo*, *sistema* e *símbolo*, como cruciais para compreensão da arte enquanto exposição do Absoluto.

Por fim, em nosso terceiro capítulo, expusemos a obra *Filosofia da Arte*, fruto das preleções do autor nas universidades de Jena e Würzburg. Os escritos nos revelaram interlocuções e influências implícitas e explícitas de autores como Moritz, Wolf, Winckelmann, Schiller, Goethe e os irmãos Schlegel. Nosso ponto de partida, a saber, corroborar a relação entre três conceitos cruciais presentes em três momentos distintos da filosofia de Schelling, gradativamente revelou-se possível de ser constatada. A relação entre os organismos da natureza e as obras de arte, cuja reciprocidade lhes é inerente, remontam ao potencial organicista articulado pelo autor e que reverbera em suas posteriores obras. A relação das partes com o todo, a íntima dependência é também enfatizada naquilo que mais tarde compreendemos como a formação dos deuses (*Götterbildung*), neste ponto, enfatizamos a ideia de teogonia que o autor articula no tocante à gênese dos deuses.

Deste modo, a investigação desta obra possuiu como propósito compreendê-la enquanto construção do universo na forma ou potência da arte, como indicado por Schelling e o modo pelo qual o autor empreendeu seu sistema filosófico permeada pela relação entre arte e mitologia que atingem seu ápice especulativo na obra. Se no fim do *Sistema* a mitologia é ainda um vislumbre, na *Filosofia da arte* manifesta seu potencial simbólico do qual Schelling se compromete investigar. Neste sentido, o autor se incumbe de uma exposição sistemática dela. A possibilidade de se expor o infinito no finito, torna-se possível através da força simbólica intrínseca à mitologia. Além disso, a articulação do conceito de imaginação, readmite a força produtiva que essa faculdade possui, posta no centro do sistema filosófico de Schelling, é entendida como o poder de unificar o ideal e o real, o universal e o particular.

Ao julgar a imprescindibilidade de que a mitologia possua um modo próprio de exposição, compreendemos o modo realmente capaz de abarcar seu potencial, oriunda de dois outros, a síntese do esquemático e do alegórico resultam naquilo que Schelling intitula como a *Darstellung simbólica*. Neste modo de exposição, “nem o universal



significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um” (FA, p. 69). A síntese entre a limitação, de um lado, a absolutez, de outro, equivale à regra que rege todas as figuras divinas. Concomitantemente, repousa a existência poética autônoma das figuras divinas (*Göttergestalten*) enfatizada pelo filósofo. Por essa razão, os deuses não *significam* algo, mas tão somente eles mesmos o *são*. Conforme exposto, Schelling expõe a mitologia segundo seu caráter e potencial eminentemente simbólico, de tal modo que a formação das figuras divinas são tão somente ideias reais, vivas, “são o *próprio Absoluto* intuído *realmente* no particular” (FA, p. 60). Por meio desta complexa e sistemática construção, Schelling atesta todo o potencial simbólico presente em cada figura e em seu todo, o mundo dos deuses. Logo, nosso propósito se concentrou em explicar, bem como expor o trabalho de Schelling em fundamentar na mitologia a exposição simbólica do Absoluto.

Por meio de três capítulos, abordamos uma tríade conceitual possível de ser investigada ao longo das obras de Schelling, que integram: 1) sua *Naturphilosophie*, 2) seu *Sistema do Idealismo transcendental* e por fim 3) sua fase da filosofia da identidade na *Filosofia da Arte*. Ainda que não esgotadas todas as possibilidades de análise e investigação, foram estes os desdobramentos e observações possíveis acerca deste universo filosófico que pertence tão unicamente ao distinto e notório filósofo alemão F. W. J. von Schelling.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. (2007) Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes.
- ARISTÓTELES. (1966) *Poética*. Tradução, introdução e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo.
- AURELIO, Michael Stephen G. (2012) “Schelling’s Aesthetic Turn in the System of Transcendental Idealism.” *Kritike* 6, no. 1 (2012): 40–49.
- ASMUTH, C. (2006) *Interpretation – Transformation: Das Platonbild bei Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher und Schopenhauer und das Legitimationsproblem der Philosophiegeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- BOWIE, A. (1993). *Schelling and modern European philosophy: An introduction*. Routledge.
- FERRER, D. (2005). A Ideia de Sistema em Kant. *A Ideia de Sistema em Kant*.
- FÉLIX, W. (2013). O trágico na Filosofia da Arte de Schelling. Em M. Carvalho & V. de Figueiredo (Orgs.), *Filosofia Alemã de Kant a Hegel* (p. 731–742). ANPOF.
- \_\_\_\_\_. (2020). Filosofia negativa, filosofia positiva. A crítica de Schelling ao idealismo. *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, 2(1), 590–613. <https://doi.org/10.22456/2596-0911.100312>
- FRANK, M. (1985). *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (1975). with Kurz, G. *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HEGEL, G. W. F. (2001). *Cursos de Estética I* (Marco Aurélio Werle, Trad.; 2º ed). Universidade de São Paulo.
- GONÇALVES, M. C. F. (2006). *Filosofia da natureza*. Jorge Zahar Editor.
- \_\_\_\_\_. (2015). CONSTRUÇÃO, CRIAÇÃO E PRODUÇÃO NA FILOSOFIA DA NATUREZA DE SCHELLING. *DoisPontos*, 12(2). <https://doi.org/10.5380/dp.v12i2.41666>
- GRANT, I. H. (2008). *On an Artificial Earth: Philosophies of Nature After Schelling*. Continuum International Publishing Group.
- HARTMANN, N. (1983). *A Filosofia do Idealismo Alemão* (José Gonçalves Belo, Trad.; 2ª). Fundação Calouste Gulbenkian.
- HESÍODO. (1995). *Teogonia A Origem dos Deuses* (Jaa Torrano, Trad.; 3ª). Iluminuras.
- HEUSER-KEßLER, M.-L. (1986). *Die Produktivität der Natur: Schellings Naturphilosophie und das neue Paradigma der Selbstorganisation in den Naturwissenschaften*. Duncker & Humblot.
- HOLLAND, J. (2017). Schelling and the Art of Balance: Equilibrium in the Philosophie der Kunst. *Schelling and the Art of Balance: Equilibrium in the Philosophie der Kunst, The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 155–168. <https://doi.org/10.1080/00168890.2017.1297613>

- KANT, I. (2006) *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução Clélia Aparecida Martins. - São Paulo: Iluminuras.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Crítica da Faculdade do Juízo* (V. Rohden & António Marques, Trads.; 2º ed). Forense Universitária.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Crítica da Razão Prática*. 1º Edição Bilingue. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Crítica da razão pura* (M. P. dos Santos & A. F. Morujão, Trads.). Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian.
- KRELL, D. F. (2005). *The tragic absolute: German idealism and the languishing of God*. Indiana University Press.
- KREINES, J. (2005). The Inexplicability of Kant's Naturzweck: Kant on Teleology, Explanation and Biology. *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 87(3).  
<https://doi.org/10.1515/agph.2005.87.3.270>
- \_\_\_\_\_. (2005). The Inexplicability of Kant's Naturzweck: Kant on Teleology, Explanation and Biology. *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 87(3).  
<https://doi.org/10.1515/agph.2005.87.3.270>
- LESKY, A. *Do problema do trágico – in A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg e outros. 3ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MATTHEWS, B. (2011). *Schelling's Organic Form of Philosophy: Life as the schema of freedom*.
- MORITZ, K. P. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe – Band IV/ Teil 2 (Götterlehre und andere mythologische Schriften)*; ed. Martin Disselkamp. Berlin: De Gruyter, 2018.
- MORUJÃO, C. Apresentação. In: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Prefácio, introdução e aditamento à introdução. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. p.I-XV. 2001.
- NOVALIS. *Allgemeine Brouillon. Notes for a Romantic Encyclopaedia*; translated, edited, and with an introduction by David W. Wood. State University of New York Press, Albany, 2007.
- OSTARIC, L. (2016). Creating the Absolute: Kant's Conception of Genial Creation in Schlegel, Novalis and Schelling. *Kant Yearbook*, 8(1), 63–86.  
<https://doi.org/10.1515/kantyb-2016-0004>
- PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (2005) (Orgs). *As Filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- QUINTANA, A. P. (2003) “Filosofía de la naturaleza y ciencia: Schelling.” In *Ciencia y romanticismo*, edited by José Montesinos, Javier Ordóñez, and Sergio Toledo. La Orotava [Canary Islands, Spain]: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- SCHELLING, F. W. J. (2003) *Ausgewählte Schriften II. 1801 - 1803*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (2010) *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e aforismos sobre filosofia da natureza*. Tradução e introdução: Márcia Cristina Ferreira Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Loyola.

- \_\_\_\_\_. (2001a) *Filosofia da Arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. da USP, 2001.
- \_\_\_\_\_. (2001b) *Ideias para uma filosofia da natureza*. Prefácio, introdução e aditamento à introdução. Trad.: Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2001.
- \_\_\_\_\_. (1856). *Sämmtliche Werke*. I Abtheilung Vols. 1-10, II Abtheilung Vols. 1-4. Stuttgart: Cotta.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Sämmtliche Werke*. Berlin: Total Verlag.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Historical-Critical Introduction to the Philosophy of Mythology*. Edited by Jason M Wirth. Translated by Mason Richey and Markus Zisselsberger. New York, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. (1989) Obras escolhidas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural. (Os Pensadores).
- \_\_\_\_\_. (1978) *System of Transcendental Idealism*. Trad. Peter Lauchlan Heath. Charlottesville: University Press of Virginia.
- SCHLEGEL, F. (1997). *O Dialeto Dos Fragmentos*. (M. Suzuki, Trad.; 2º ed). Editora Iluminuras.
- SNOW, D. E. (1996) *Schelling and the End of Idealism*. SUNY Series in Hegelian Studies. Albany: State University of New York Press.
- SUZUKI, M. (2005) A ciência simbólica do mundo. In: *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TILLIETTE, X. (2010) *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*. Paris: CNRS, 2010.
- \_\_\_\_\_. (1970) *Schelling une philosophie en devenir*. Paris: Vrin, 1970
- TORRES FILHOS, R. R. (2004). O Simbólico em Schelling. Em *Ensaio de filosofia ilustrada*. Iluminuras.
- VATER, M. G. (1978). Introduction (P. L. Heath, Trad.). Em F. W. J. Schelling, *System of transcendental idealism (1800)* (p. 11–36). University Press of Virginia.
- VETÖ, M. (1998). *De Kant à Schelling: Les deux voies de l'idéalisme allemand. Vol. I* (1–2). Jérôme Millon.
- WOOD, D. W. (2007). *Introduction*. In: NOVALIS. (2007) *Allgemeine Brouillon. Notes for a Romantic Encyclopaedia*; translated, edited, and with an introduction by David W. Wood. State University of New York Press, Albany.