



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARIA CLARA ALVES CABRAL

ARTE E FILOSOFIA EM SCHELLING

BELÉM-PA

2024

MARIA CLARA ALVES CABRAL

ARTE E FILOSOFIA EM SCHELLING

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (PPGFIL-UFPA) como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Teoria do Conhecimento, Epistemologia e Filosofia da Linguagem.

Orientador: Pedro Paulo da Costa Corôa.

BELÉM-PA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBDSistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D722d Cabral, Maria Clara Alves.
ARTE E FILOSOFIA EM SCHELLING/ Maria Clara Alves Cabral. —
2024.
111 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Pedro Paulo da Costa Corôa
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Filosofia, Belém, 2024.

1. Estética. 2. Juízo. 3. Arte. 4. Idealismo. I. Título.

CDD 100

MARIA CLARA ALVES CABRAL
ARTE E FILOSOFIA EM SCHELLING

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

DATA DA AVALIAÇÃO: 30/08/2024

CONCEITO: Excelente

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pedro Paulo da Costa Corôa (Presidente – Orientador)
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Dr. Luis Eduardo Ramos de Souza (Docente Interno)
Universidade Federal do Pará — UFPA

Prof. Dr. Márcio Suzuki (Docente Externo)
Universidade de São Paulo — USP

O único motivo para se criar algo inútil é que alguém o admire intensamente.

Oscar Wilde.

Agradecimentos

Agradeço especialmente a Pedro Paulo Corôa pela orientação sempre precisa e cuidadosa, bem como pelos caros conhecimentos compartilhados, com os quais a realização da presente pesquisa tornou-se possível. A José Edison Ferreira, amigo e interlocutor nos diálogos ligados à filosofia universal e à filosofia da arte. Às demais amizades que fiz em decorrência do curso de graduação e mestrado em filosofia, especialmente às amigas Taila Abreu e Sandy Iketani, pela companhia e animada afinidade na dedicação à reflexão filosófica. Agradeço à amiga de infância, por sempre estar ao meu lado, Lorena Coimbra, não menos aos professores, bem como aos demais membros do Programa de pós-graduação em filosofia da UFPa. Agradeço também à atenção e às considerações dos membros da banca de qualificação, Luís Eduardo e Márcio Suzuki. Por fim, a realização da presente pesquisa não seria possível sem o apoio de minha família, principalmente de minha terna mãe, Lucilene Cabral, a quem agradeço intensamente. O mesmo posso dizer de minha tia, Lena Araújo e de minha avô, Maria Cabral, outras duas pessoas que a mim aparecem sob a admirável figura materna. Ao meu pequeno irmão, Daniel, agradeço pelos momentos de alegria.

O presente trabalho contou com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico – por meio da concessão de uma bolsa nível mestrado.

Resumo

O propósito da presente pesquisa é analisar o modo como a arte torna-se um objeto necessário para a construção do conceito universal de filosofia no pensamento de F. W. J. Schelling, sobretudo nas preleções de 1804-1805 que ganharam o título de *Filosofia da Arte*. Afinal, é no horizonte do que se convencionou chamar de “teoria do gosto” que a autonomia da reflexão, a qual separa a filosofia dos saberes que se desenvolvem sob limitação, se explicita, confirmando sua raiz na inteira liberdade do espírito. Defende-se que Schelling segue fielmente as ideias esboçadas no famoso fragmento de 1796-1797, intitulado *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, no qual encontramos uma projeção de como a filosofia de então deveria se desenvolver por meio de um pensamento essencialmente estético, aproximando as ideias de verdade e beleza. Essa concepção desloca o centro compreensivo da filosofia, abrindo espaço à poesia e à mitologia como formas de superação dos usos limitantes do pensamento abstrato, cuja característica principal é a incompletude. A necessidade de sustentação à análise que propusemos nos levou naturalmente à *Crítica do Juízo* de Kant, que, embora apenas subjetivamente, cria as condições para a compreensão da possibilidade de um pensamento a um só tempo incondicionado, livre e direcionado à representações sensíveis via um ato puro de reflexão.

Palavras-chave: Estética; Juízo; Arte; Idealismo.

Abstract

The purpose of this research is to analyze how art becomes a necessary object for the construction of the universal concept of philosophy in the thought of F. W. J. Schelling, especially in the lectures of 1804-1805 that won the title of Philosophy of Art. After all, it is on the horizon of what has been agreed to call "theory of taste" that the autonomy of reflection, which separates philosophy from knowledge which are developed under limitation, becomes explicit, confirming its root in the entire freedom of the spirit. It is argued that Schellings follows faithfully the ideas outlined at the famous fragment from 1796 or 1797, entitled as *The oldest systematic program of german idealism*. At the fragment this idea can be found: a projection upon how philosophy should develop through an essential aesthetic thought, by which the ideas of beauty and truth would approach. This conception displaces the comprehensive center of philosophy, opening space to poetry and mythology as forms of overcoming the limiting uses of abstract thought, whose main feature is incompleteness. The necessity of support to the propused analisy led the current research to the Kant's *Critic of Judgment*, which, although only subjectively, creates the conditions for understanding the possibility of a thought at one time unconditioned, free and directed to sensitive representations via a pure act of reflection.

Key-words: Aesthetic; Judgment; Art; Idealism.

SUMÁRIO

Introdução:	5
Capítulo 1: A filosofia saberá melhor de si se souber da arte	10
1.1 A unidade da filosofia em <i>O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão</i>	10
1.2 A divisão sistemática da filosofia nas introduções à <i>Crítica do Juízo</i>	17
1.3 A conexão dos princípios e a necessidade da filosofia: o esforço pelo Absoluto.....	22
1.4 A diferença entre o refletir e o determinar: objetividade e subjetividade.....	26
Capítulo 2: A luz que ilumina a si própria: ou do incondicionado no eu, na arte e na natureza	45
2.1. O Eu ou o princípio de todo saber em Fichte e Schelling.....	45
2.2 A liberdade e a condição incondicionada do primeiro princípio.....	49
2.3 Espinosa e à passagem ao Não-Eu.....	55
2.4 Arte da natureza e natureza da arte.....	61
Capítulo 3: Filosofia e mitologia	77
3.1 A orientação simbólica da filosofia da arte – O prenúncio da mitologia.....	80
3.2 O princípio de identidade.....	86
3.3 Mito e definição da filosofia.....	89
Conclusão	94
Referências bibliográficas	99

Introdução

O propósito do presente trabalho é elucidar a construção do conceito de filosofia no pensamento de Schelling, tendo em vista a sua formação e afirmação intelectual intimamente ligadas à reflexão estética e à Filosofia da Arte. Nesse objetivo está a fonte do ânimo que envolve o trabalho na sua completude, visto que a arte é o ponto de convergência do pensamento não só de Schelling, mas também do idealismo alemão em sua fase inicial. A direção do esforço teórico do filósofo e de seus contemporâneos figura como prova desse pendor, afinal ela vai situar-se na *Crítica do Juízo* de Kant, na qual torna-se possível a compreensão de dois caminhos aparentemente distintos: ainda que o Juízo não forneça um princípio objetivo para o julgamento do belo e da arte, com o que estabeleceria um domínio filosófico para tais objetos, essa condição não suprime a consideração da terceira crítica como a obra na qual a filosofia se encontrar mais próxima da realização histórica do conceito que originalmente está em seu fundamento: a liberdade objetiva do pensamento.

Nesse horizonte de formação e autoafirmação da filosofia, sob a influência indiscutível de Kant e Fichte, foi proposta uma compreensão da ideia de filosofia da arte em Schelling, levando em consideração, em princípio, duas referências centrais: o fragmento de *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão* de 1796 ou 1797, e as preleções realizadas por Schelling em Würzburg em 1804 – 1805, posteriormente publicadas sob o nome de *Philosophie der Kunst*. Na presente pesquisa o fragmento tem valor documental, pois esse registra o momento histórico e conjuntural determinante de uma nova direção para a filosofia. Com ele nos certificamos seguramente não somente da centralidade da estética na qual a reflexão filosófica da Alemanha do séc. XIX busca fundamentar-se, mas também da influência da terceira crítica de Kant nesse processo. Tal “cenário” é indicado no texto introdutório da *Filosofia da Arte* de Schelling:

Depois de Kant, algumas mentes privilegiadas deram sugestões acertadas e contribuições isoladas para a ideia de uma verdadeira ciência filosófica da arte, mas ninguém estabeleceu ainda um todo científico ou mesmo somente ou mesmo somente – de maneira universalmente válida e em forma rigorosa – os próprios princípios absolutos (SCHELLING, 2001, p. 25-26)

De 1796-1797 até as preleções de 1804 – 1805, Schelling busca a fundamentação de um princípio de uma Filosofia da Arte, filosofia esta que não é e nem se deixa reconhecer como crítica do juízo estético. O fragmento de *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, cuja precisa autoria é incerta, anuncia, provavelmente na voz conjunta de

Hegel, Hölderlin e Schelling, que a arte, ou melhor, o belo, é, ou seria – pois isso precisa ainda ser demonstrado – aquilo que unifica a “obra humana”, para além da ciência e do Estado. Eis o ensejo para consignar as seguintes palavras: “Por último, a ideia que unifica tudo, a Ideia da beleza, tomada a palavra em seu sentido superior, platônico. Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão (...) é um ato estético, e de que verdade e bondade só estão irmanadas na beleza” (SCHELLING, 1980, p.42). Pode-se identificar sem equívocos nesse ato em questão os primeiros indícios de um pensamento concreto e ao mesmo tempo universal, o qual, em relação à verdade e a sua exposição, logra mais efeitos que a mera abstração.

Schelling, mais que Hegel, empenhou-se em seus longevos anos de reflexão pela “obra” do programa do manuscrito. Basta observar como nas preleções de estética, a filosofia hegeliana considera que o caráter da arte e de sua produção já não satisfaz nossa mais alta necessidade (HEGEL, 2015, p.34). Por outro lado, seu colega dos tempos de Tümbiger, no final de sua vida intelectual, permanece no encaixo da mesma necessidade de conceber e estabelecer as bases de uma filosofia da mitologia, segundo o plano já anunciado no manuscrito, quando nele é grafada a seguinte frase: “Falarei aqui pela primeira vez de uma ideia que, ao que sei, ainda não ocorreu a nenhum espírito humano – temos de ter uma nova mitologia, mas essa mitologia tem de estar a serviço das Ideias, tem de se tornar uma mitologia da *Razão*” (SCHELLING, 1980, p. 43) Com efeito, apesar de a pesquisa acerca da produção de Schelling indicar registros de distintas fases em seu pensamento, como que pautadas também por distintos objetos ou princípios, é possível compreender que até mesmo os textos redigidos em sua juventude, os chamados *Jugendschriften* que cobrem os anos de 1793 – 1798 até aqueles escritos que datam de 1801 – 1806, e que se fizeram conhecidos pelo nome *Identitätsphilosophie*, formam uma unidade, sem a qual a consideração filosófica do mito poderia parecer como instaurada ao acaso.

Como introdução do que depois se desdobrou nas demais obras, o texto de juventude intitulado *Sobre o eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano*, buscou na formulação Fichteana da *Doutrina-da-ciência* o princípio da identidade entre sujeito e objeto. Segundo Torres Filhos (2004, p.) Schelling nunca perdeu de vista ao longo de toda sua reflexão, aquilo que desde o início propriamente o fascinou no “eu é eu” de Fichte, isto é, a transitividade desse “é” que capturava em ato a *identidade* da consciência. Assim, o encontro da mitologia com a razão, orienta-se por igual princípio, como senha de reconhecimento que dois amigos apresentam um ao outro, após uma longa

separação. A questão que se impõe é o enfrentamento dessa nova exigência à época, cuja resposta encontra-se na filosofia da arte:

Somente a filosofia pode abrir de novo, para a reflexão, as fontes primordiais da arte, que em grande parte estancaram para a produção. Somente mediante a filosofia podemos ter a esperança de alcançar uma verdadeira ciência da arte” porque ela “exprime, de uma maneira imutável, em Ideias, aquilo que o verdadeiro senso artístico intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado (SCHELLING, 2001, p. 24).

Desde o fragmento do texto programático há uma passagem natural da filosofia da arte à filosofia da mitologia, projeto no qual apenas Schelling se mantém. É ele quem segue o que nos diz o texto: “Enquanto não tornarmos as Ideias 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” (SCHELLING, 1980, p. 43). A Filosofia da arte enceta, portanto, os passos iniciais para a solução do problema que envolve o princípio da filosofia universal, e resolvê-lo significa retornar às origens daquele saber, ou seja, à mitologia. Por isso, há de ser possível uma convergência entre Filosofia, Arte e Mitologia, o que poderá se confirmar pela unidade de suas naturezas, como deixa entrever o seguinte excerto: “As ideias são para a filosofia o que os deuses são para a arte, e vice-versa.” (SCHELLING, 2010, p.54). Em vista dessa relação, evidencia-se que a filosofia de Schelling encerra em si mesma uma unidade, sem a qual a própria filosofia da arte não encontraria sua possibilidade, como esclarece o próprio filósofo: “Filosofia é absolutamente e essencialmente uma coisa só; não pode ser dividida; aquilo, portanto, que é a filosofia, o é inteira e indivisivelmente” (SCHELLING, 2001, p. 28). A investigação no campo estético mantém-se ainda alinhada ao princípio da identidade, pelo qual sucede o mesmo jogo de espelhamento do Eu como sujeito absoluto.

A arte, assim como o Eu, possui absolutez, logo, mesmo enquanto objeto, nela descobrimos que o real e o ideal são um. Afinal, se “o idealismo é a alma da filosofia”, ela tem de ser real, pois “o realismo é o corpo”; e “só os dois reunidos constituem uma totalidade viva” (SCHELLING, 2018, p.51). Essa unidade que recusa espontaneamente a hegemonia da abstração na filosofia, só se obtém por meio da arte, ideia consignada por Schelling no §20 da *Filosofia da arte*: “Beleza e Verdade são, em si ou segundo a Ideia, um – Pois, segundo a Ideia, a verdade é tanto quanto a beleza, identidade do subjetivo e do objetivo, só que aquela é intuída subjetiva ou prefiguradamente, assim como a beleza é intuída no antítipo ou objetivamente” (SCHELLING, 2010, p.47).

Desse modo, o surpreendente na investigação de Schelling é o seu próprio método: nele o objeto não faz caso da explicação. É o que o filósofo pretende mostrar ao conceber na mitologia a matéria da arte, pela qual essa última é *construída*. Nesse sentido, a *Filosofia da Arte* ocupa um lugar especial no conjunto da reflexão filosófica, sobretudo quando regressa até ao mito, de modo que a partir da mitologia pode-se esperar a compreensão daquilo que faz da arte um reflexo da própria filosofia. Pelo fato de o mito falar por si mesmo e de si mesmo (TORRES, 2004, p.11), tem ele a vocação de fazer a qualquer um perceber a “livre objetividade” do pensamento. Eis que a mitologia pode ser compreendida ao fim como a realização poética de uma exigência especulativa da própria filosofia universal na busca de sua unidade e identidade. Para alcançar nosso objetivo de elucidar o modo como a arte torna-se necessária na construção do conceito de filosofia no pensamento de Schelling, além de nos valermos de *O mais antigo programa sistemático* como “documento” histórico-sistemático, esperamos encontrar na *Crítica do Juízo* uma espécie de fonte e fundamento que esclareça o caminho da filosofia à arte e, conseqüentemente à Mitologia

Capítulo 1: A filosofia sabe melhor de si se sabe da arte.

*Sobre a fronte da suprema Urania
Brilha o seu raio nupcial.
-Schiller, Das Ideal und das Leben.*

1.1 A unidade da filosofia em *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*.

Anos antes de elaborar o curso a respeito da filosofia da arte, ministrado nos semestres de inverno de 1802 – 1803, em Jena, e de 1804-1805, em Würzburg, Schelling, provavelmente redigiu, na companhia de Hegel e Hölderlin, um manuscrito no qual as ideias a serem desenvolvidas naquelas futuras preleções apresentavam-se em um modo primário, não inteiramente formuladas. Nesse sentido, a compreensão do sistema da filosofia da arte admite e até demanda ao menos uma breve consideração do significado do pequeno texto. Pois, além de apresentar as linhas seguidas posteriormente por Schelling na elaboração de sua doutrina voltada à investigação filosófica da arte, o manuscrito tem o dom de mostrar o quadro do pensamento no âmbito da filosofia na Alemanha do século XVIII e início do século XIX, e de modo geral, ocupar-se com as consequências da obra crítica de Kant em seu conjunto, sobretudo as da terceira crítica. É por esse motivo que Torres Filho não considerou “inoportuno” publicar a tradução do texto a título de “documento” da época, como ressalvam suas palavras a respeito do manuscrito: “[...] é possível lê-lo, pertinentemente, como uma espécie de certidão de nascença, não só do chamado idealismo alemão e do movimento romântico, mas também daquilo em que reconhecemos, ainda hoje, nossa atônita modernidade” (TORRES, 1984, p.41). O que está presente na gênese daquele movimento e, seguramente, ainda em nosso tempo, é a tentativa de alcançar por uma via estética a unidade da filosofia.

No vívido texto programático, o caminho estético seguido pelo pensamento de seus autores, deixa-se notar já com as palavras que falam da beleza como a Ideia que “unifica tudo”¹ (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42), assim como mencionam um tempo no qual a poesia absorverá a filosofia e a história, tornando-se assim o que em realidade já fora em seu começo. Por qual motivo, pode-se interrogar, é dado início à busca pela unidade, a qual envolve intelecto e sensibilidade, ou nas palavras do manuscrito “Monoteísmo da razão e do coração” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42)?

¹ Em alemão, *die alle vereinigt*.

E de que modo a filosofia crítica de Kant relaciona-se com esse propósito? Poderia ela não somente ser considerada como a fonte das questões que direcionam os esforços teóricos característicos do idealismo alemão, como também dos pressupostos dos quais dependem aqueles grandes sistemas? As duas introduções à *Crítica do Juízo* favorecem os esclarecimentos de ambos os problemas. Por isso, recorrendo a algumas de suas partes, será o propósito do primeiro capítulo do presente trabalho elucidar como a investigação kantiana encontrou no fundamento da filosofia a divisão das determinações que somente arte e beleza poderiam novamente unificar. Tal propósito não pode ser realizado sem a consideração do manuscrito de *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão* e das preleções apresentadas por Schelling a respeito dos produtos artísticos nos anos de 1804-1805. Esse intento não dispensa o esclarecimento da permanência do conceito de sistema no horizonte da investigação kantiana, compreendido “como a unidade dos conhecimentos múltiplos sob uma ideia” (KANT: *KrV*, AA 03:120). Nesse sentido, o pequeno manuscrito também evidencia a relevância da crítica de Kant para o início do idealismo alemão.

O vínculo entre a investigação kantiana e os subsequentes sistemas idealistas, como o de Hegel, Schelling, bem como o de Fichte, é analisado por Ernst Cassirer² na introdução de seu estudo histórico e sistemático, intitulado *O problema do conhecimento*. Cassirer comenta que as múltiplas tentativas de desenvolvimento da filosofia kantiana guardam entre si uma certa relação de continuidade especulativa, e os conceitos centrais que formam a sólida armação e orientação no meio de “todo emaranhado” e da dispersão entre os detalhes do problema fundamental da crítica, são “os da coisa em si, da unidade sintética, da antinomia entre forma e matéria e o problema das relações entre o geral e o particular.” (CASSIRER, 1993, p.14). As doutrinas subsequentes, de uma ou outra forma, podem ser referidas ao marco intelectual destes conceitos e problemas. Direcionando-se, de modo mais específico a Schelling, Cassirer nota que o filósofo não deixa de assinalar vez ou outra a influência decisiva que sobre ele exerceu a *Crítica do Juízo*³, como ocorre no texto de 1795 intitulado *Sobre o eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano*.⁴

A importância da terceira crítica, no registro da obra de Schelling, deixa-se explicar pelo modo como o “fenômeno da arte” e o “fenômeno da vida orgânica” são descritos por

³ Título original: *Kritik der Urteilskraft*.

⁴ Título original: *Von ich als Prinzip der Philosophie: oder Über das Unbedingte im menschlichen*.

Kant enquanto expressão mais perfeita do princípio do suprassensível. Assim, o que é reconhecido na *Crítica da razão pura*⁵ como negativo, para em seguida alcançar positivamente a forma da livre autonomia da vontade na *Crítica da razão prática*, encontra por fim, na *Crítica do Juízo*, a harmonia mais bem acabada de sua teoria. Nesse sentido, o desenvolvimento da metodologia crítica “conduz, desse modo, por si mesmo, a um ponto em que se transborda, por assim dizer, de seus próprios canais” (CASSIRER, 1993, p.30), ou seja, as determinações opostas com as quais a crítica procede tendem a chegar a um fim último “absoluto”, no qual “há de se operar a síntese final da natureza e da liberdade” (CASSIRER, 1993, p.30).

Uma leitura mais aproximada da letra kantiana, no entanto, não deixa de constatar a condição subjetiva que acompanha aquela ideia de uma “síntese final”, como tantas vezes Kant adverte nas duas introduções à *Crítica do Juízo*, a exemplo da seguinte passagem: “o conhecimento da natureza não é enriquecido aqui com nenhuma lei objetiva particular, mas é fundada tão somente uma máxima para a faculdade de julgar pela qual ela pode observar a natureza e interconectar as suas formas.” (KANT, 1995, p.22). O que retemos da orientação de Cassirer é a ideia pertinente à compreensão da arte e da natureza - essa última pensada de acordo com determinações a serem em breve esclarecidas - como objetos adequados a um modo de pensar não limitado por conceitos, como as categorias do entendimento, descobertas no próprio proceder da crítica. Nesse espírito, o manuscrito da provável autoria conjunta de Hegel, Hölderlin e Schelling, anuncia a tendência vindoura de seguir a unidade da razão e da filosofia, para o que as determinações vinculadas à sensibilidade seriam fundamentais. É possível lê-lo, portanto, como um passo além na direção que a obra de Kant já indicava, na medida em que concebe de modo mais profundo os “conceitos” apresentados na terceira crítica.

À data da redação de *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, fixada filologicamente no ano de 1796, Hegel, Hölderlin e Schelling, enquanto colegas e ex-estudantes do seminário de Teologia do Instituto de Tübingen, trocavam correspondências entre si, as quais favoreceram ainda mais a reconstituição do estado das reflexões do período. Essa proximidade dos autores e a afinidade de suas ideias, pelo menos na época de sua juventude, período no qual o documento foi redigido, contribuem para a “solução” de uma importante questão filológica que subjaz ao texto, a qual não se pode deixar de mencionar antes que se tenha em vista o seu próprio conteúdo, a saber: a incerta autoria de sua redação.

⁵ Título original: *Kritik der Reinen Vernunft*.

Nesse sentido, a *Forschung* ocupa-se com o debate voltado para o reconhecimento do verdadeiro autor do manuscrito (TORRES FILHO, 1984, p.41). No entanto, o mais coerente talvez seja considerar, de acordo com o tradutor do documento, que se trata de um desses escritos cuja autoria é coletiva ou nenhuma, afinal suas linhas registram ideias e tendência que estariam não no pensamento de um ou outro autor em particular, e sim “no ar”, informadas. Essa convergência é novamente registrada nos diálogos presentes nas cartas trocadas entre Hegel, Hölderlin e Schelling, e por isso comprovam o centro comum de seus pensamentos. O que parece ser a causa de tal conjunção, deixa-se notar a partir do estado das reflexões filosóficas em geral, na Alemanha da época, em relação à filosofia de Kant. Assim, uma carta de Schelling endereçada a Hegel, datada de 6 de janeiro de 1795, registra: “A filosofia não chegou ainda ao fim. Kant facultou os resultados; faltam ainda as premissas” (SCHELLING, 2020, p.435). Tal menção pode ser comparada com as linhas iniciais do manuscrito como se acha consignada nas seguintes palavras: “(...) a metafísica inteira no futuro desemboca na *moral* (Kant com seus dois postulados práticos deu apenas um exemplo disso, não esgotou nada)” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42).

O teor do manuscrito deixa-se esclarecer por meio de seu título tardio, porém adequado como o nome de *Metafísica* dado à obra de Aristóteles: *Das älteste Systemprogramm*, ou, na tradução de Rubens Torres, *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*. Trata-se de um nome atribuído não por aquele ou aqueles a quem a sua autoria pode ser concedida, mas sim por quem o descobriu: Franz Rosenzweig. A escolha do título do texto sugere que as linhas escritas contém uma espécie de “plano” e qualificá-lo como “sistemático” convém ao teor do manuscrito, no qual inscreve-se primeiramente a ideia do “Eu” como um “ser absolutamente livre”, acompanhado do surgimento de um “mundo inteiro” descrito como a “única verdadeira e possível criação a partir do nada” (*Schöpfung aus Nichts*). Assim, por meio da ideia do “Eu” ligada à liberdade, bem como à ideia de natureza, as linhas do manuscrito progredem até conceitos vinculados à estética: beleza, poesia, religião e mitologia. Nessa direção, o texto antecipa o propósito comum a Fichte e Schelling de fazer da filosofia uma ciência, ou seja, o sistema, cuja forma requer em seu fundamento, como já indicado, uma ideia que unifique os conhecimentos múltiplos. O caminho que passa tanto pelo Eu como pela poesia, como estágios, descreve e antecipa o longo percurso do pensamento de Schelling. Nesse “novo” registro, a beleza não é compreendida no sentido da “determinação” de um “jogo entre imaginação e entendimento” como Kant formulou na *Crítica do Juízo*, mas sim, como expressam as linhas do manuscrito,

em um sentido “superior, platônico”, o produto de um *ato* supremo da razão, ou seja, torna-se ideia, conforme a própria definição kantiana⁶. Somente na beleza, como ainda preferem as palavras do manuscrito, “verdade e bondade” estão irmanadas. Por isso, se há na filosofia uma representação que conceda a unidade entre os seus conhecimentos, unidade entre o princípio prático e teórico, o texto programático já o faz pressentir em sua redação, ao referir-se naqueles elevados termos à beleza.

A questão, da qual depende não só o projeto da filosofia da arte de Schelling, mas de toda metafísica após a crítica kantiana, é comentada por Hegel, em suas *Lições sobre a história da filosofia*⁷. Nesse sentido, o autor da *Fenomenologia do espírito* expõe, a partir de um ponto de vista mais geral, o problema para a qual as investigações filosóficas de sua época tendem. Ele sinaliza o marco do qual partem as investigações dele próprio e de seus contemporâneos e conterrâneos, dentre os quais está Schelling, como bem se sabe. Com efeito, aquele marco remonta ao pensamento subjetivo e sua contraposição que opõe o “ser dentro de si”, o Eu, ao ente em geral: “Este supremo desdobramento é a contraposição de pensar e ser e, a partir de agora, é o fundamental interesse de toda filosofia a compreensão de sua unidade”⁸ (HEGEL, 1995, p.205). Prosseguindo nessa senda, Hegel refere-se ainda à forma cíclica com a qual o pensamento, ao romper seu vínculo com a teologia ou com a mitologia - como foi o caso dos gregos - para alcançar a sua independência, tende posteriormente, de certo modo, a retornar àqueles estágios iniciais. Com efeito, esclarecem as palavras do autor a respeito desse “movimento”: “a teologia não é outra coisa que a filosofia, já que esta pensa sobre seus problemas” (HEGEL, 1995, p.205). Seu comentário não deixa de reconhecer a incipiência e até o quão “tosca” é a teologia frente à filosofia, ao mesmo tempo que denota o que ela partilha com o conhecimento filosófico. As palavras de Hegel, quando esse compara ambos os modos de conhecer, ressoam também o sentido dos ditos presentes nas linhas do manuscrito: a proposta de um retorno da filosofia à arte poética, não sem um vínculo com a mitologia, para que esta torne-se no fim o que era no começo, “mestra da humanidade” (*Lehrerin der Menschheit*). Daí o projeto idealista explicitar, depois

⁶ Ainda na primeira crítica, no livro primeiro da dialética transcendental, Kant define a ideia como “um necessário conceito-da-razão (*Vernunftbegriff*) ao qual não pode ser dado nos sentidos nenhum objeto congruente.” (KANT: *KrV*, AA, 3:250)

⁷ Título original: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*.

⁸ Ao mencionar esse empenho da “filosofia dos novos tempos”, na qual insere-se Fichte, Kant e Schelling, Hegel discorre a respeito da forma concreta (*konkrete Gestalt*) do pensamento. Eles esclarece que o interesse filosófico fundamental de seu próprio tempo não é “pensar os objetos em sua verdade”, mas sim “pensar o pensamento e a compreensão dos objetos”. G. W. Hegel. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* III. Frankfurt am Main, 1971.

de passar por todos os momentos da evolução do espírito, que o “filósofo precisa ter tanta força estética quanto o poeta”. (HEGEL, HÖDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42)

O caminho que conduz, ou reconduz, a filosofia à poesia, e que resulta, desse modo na importância dos conceitos vinculados à estética para o conhecimento das ideias, não é pensado no programa idealista sem que se leve em consideração a investigação kantiana a respeito dos limites da razão pura, ou seja, a crítica. Não por um acaso, a redação do *Systemprogramm* inicia com a menção a Kant e aos seus postulados práticos, para expor um quadro no qual uma metafísica futura precisa ser concebida. É possível, portanto, reconhecer no manuscrito a precocidade com a qual a filosofia de Schelling aponta para um modo de tratar a questão que a leva além do sistema organizado por Kant, embora dele tome sua direção e energia vital. Assim, o sentido pelo qual a estética adquire seu primado diante da questão do programa idealista começa a desvelar-se em nossa presente pesquisa: a modalidade reflexionante do Juízo (*Urteilkraft*), no qual a sensibilidade adquire uma nova organização com a qual a investigação kantiana ocupa-se na terceira crítica, apresenta a possibilidade de um vínculo entre as formas de pensar que fundamentam a filosofia prática e teórica.

A *Crítica do Juízo* é, nesse sentido, a fonte dos pensamentos dos idealistas e românticos. No Juízo (*Urteilkraft*) eles encontram uma forma capaz de conduzir a filosofia à sua unidade. A respeito de tal problema, as palavras que Arturo Coello profere na conferência intitulada *Arte e sistema*, esclarecem:

A chave desta questão reside em captar como a tarefa idealista consistiu, desde o primeiro momento, em superar a divisão da filosofia, sobretudo em sua forma kantiana, e em atribuir à razão um papel superior ao que o próprio Kant lhe concedeu. A razão é o nome provisório desse “saber do vínculo” e da unidade de todas as partes da filosofia: é o mesmo saber que está na estrutura do juízo [...] (COELLO, 2005, p.19)

Tal compreensão que atribui ao Juízo a estrutura da razão guarda certa semelhança, não casual, com o já mencionado trecho do manuscrito no qual afirma-se que a “poesia tornara-se outra vez no fim o que era no começo” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42), quando não houver mais filosofia e nem história. Nesse contexto, a *Poesie* não é uma abundante ficção, mas graças ao que se segue no texto, graças à ideia de uma “mitologia da razão” que nele se apresenta, pode-se medir sua proximidade com a verdade, por isso a natureza da mitologia “só se revela plenamente quando ela é compreendida como a perfeita solução poética de uma exigência especulativa: a exigência da exposição

absoluta.” (TORRES, 2004, p.119). Com efeito, o cruzamento⁹ entre *Dichtung* e *Wahrheit* envolve tanto a exigência especulativa da razão, quanto uma forma que tenha a vocação de realizá-la. É o que esclarece Schiller, parecendo partilhar do espírito do manuscrito, ao escrever em uma correspondência de 1793 a seu amigo Körner: “a beleza da apresentação poética é a *livre auto-ação da natureza nos grilhões da linguagem*” (SCHILLER, 2002, p.118). A forma poética, portanto, pode ser considerada como o indício de um pensamento íntegro, por assim dizer, porque está harmonizado com a natureza. Por outro lado, se nos voltarmos a um registro distinto, como é o da *Crítica da razão pura*, Kant esclarece - ao referir-se ao método da física e da matemática ou à “luz” que acendeu para todos os pesquisadores da natureza em seu proceder - que o caminho das ciências foi exatamente o de conformar a natureza à sua necessidade de prover validade objetiva a seus postulados. Os objetos, nesse sentido, são regulados por nossa faculdade de conhecimento, ou seja, a razão, como afirmam as palavras de Kant na seguinte passagem: “tem de ir à frente com princípios dos seus juízos segundo leis constantes e obrigar a natureza a responder as suas perguntas.” (KANT: *KrV*, AA 03:10).

Ainda no prefácio à primeira edição da *Crítica da Razão Pura*, publicada em 1781, é possível perceber o modo como a “faculdade de pensar” (*Vermögen zu denken*) corresponde à possibilidade que tem o entendimento de dirigir-se, em conjunto com a razão, a um uso orientado para além da experiência, ou, para melhor dizer: dialético. Há em Kant dois momentos da ausência da experiência: quando o pensamento está a sós consigo mesmo no Quadro Lógico dos Juízos; e quando o pensamento “tenta” sair do quadro lógico em busca de uma objetividade que se mostra “ilusória”. Nessa medida, para a investigação à qual destina-se a primeira crítica, Kant esclarece que a sua pesquisa levará em conta apenas um lado do entendimento, o qual “refere-se aos objetos do entendimento puro e visa expor a validade objetiva dos seus conceitos a priori e a torná-los inteligíveis.” (KANT: *KrV*, AA 04:11). Ao delimitar a sua pesquisa de acordo com tal propósito, Kant reconhece que o aspecto subjetivo do entendimento não ocupará o espaço essencial de sua investigação, a qual volta-se para o problema “de saber o que e quanto o entendimento e a razão conhecem independentemente de toda experiência, e não saber: como é possível a própria faculdade de pensar?”¹⁰ (KANT: *KrV*, AA 04:12). Com efeito, na *Crítica do juízo*, quando a investigação se dirige a esse objetivo a partir do qual encontra-se independente das duas primeiras críticas

⁹ Esse aspecto será tratado em outra sessão de nossa presente dissertação.

¹⁰ Em alemão, *wie ist das Vermögen zu denken selbst möglich?*

- e pelo modo como Kant, no registro dessa obra, preocupa-se com a possibilidade da passagem (*Übergang*) entre as distintas formas de pensar de acordo com os conceitos de natureza e liberdade - é possível compreendê-la como a tentativa de um retorno àquela forma anterior do pensamento, anterior ao reconhecimento dos pressupostos de objetividade dos conceitos do entendimento.

É nesse quadro, portanto, que se inscreve a questão da unidade da filosofia no programa sistemático do idealismo. No entanto, o propósito, distinto daquele concebido por Kant na *Crítica do Juízo*, não busca uma resolução subjetiva. É por esse motivo que o problema presente no manuscrito, um tanto diferente daquele inscrito na obra kantiana, envolve não somente o vínculo formal entre os modos de pensar, de acordo com distintos conceitos, mas também a maneira mais profunda a oposição entre forma e matéria do conhecimento, sujeito e objeto. Uma filosofia ligada à especulação, tal como o foram as primeiras narrativas mito poéticas, pretende encontrar a sua possibilidade. A respeito daqueles conceitos, Cassirer indica como eles se relacionam com tal ponto de vista:

A amplitude deste par de conceitos abrange duas concepções absolutamente diferentes: junto com a determinação crítica do conceito surge uma outra que remonta às origens míticas de toda filosofia. A forma como o indeterminado adquire determinação, como o informe vai adquirindo forma e como, desta forma, o caos inicial vai se transformando gradualmente em cosmos: tal é o problema que constitui, na realidade, o ponto de partida de toda consideração especulativa do universo. (CASSIRER, 1993, p.18)

Para a compreensão do que levou o idealismo em sua fase inicial a seguir o movimento similar ao descrito por Cassirer, no qual há primeiro uma determinação “crítica” do conceito, para então surgir, como se fosse dela um efeito, uma organização vinculada às formas míticas, das quais dependem a origem da própria filosofia, impõe-se o reconhecimento do próprio modo de investigação de Kant em sua crítica.

A partir da primeira introdução à *Crítica do Juízo*, é possível perceber como o proceder que limita a razão a estender o seu uso especulativo a todos os “espaços” é necessário para a fundamentação da divisão da filosofia em prática e teórica, resultado que não trouxe para tal conhecimento a perda de seu caráter sistemático. Consoante a essa constatação, no primeiro capítulo, ela é apresentada como o “sistema do conhecimento racional por conceitos” (KANT: *KU*, AA 20:195). No entanto, para que a possibilidade da ligação entre as distintas partes seja possível, torna-se necessário avançar também no

caminho apresentado pelo programa sistemático do idealismo alemão, o qual profere, a respeito do problema da unidade, as palavras já comentadas anteriormente: “Por último, a Ideia que unifica tudo [...] é um ato estético [...]” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42). Aparentemente distante de seus leitores de Tübingen, Kant afirma a impossibilidade dessa unidade, a qual pressupõe uma redução de todas as faculdades da mente humana à mera faculdade-de-conhecimento, como esclarece a seguinte objeção: “há algum tempo já foi também compreendido, que essa tentativa, de resto empreendida dentro de autêntico espírito filosófico, de introduzir unidade (*Einheit*) nessa diversidade de faculdades, é vã.” (KANT: *KU*, AA 20:206), pois, continua ele “há sempre uma grande distinção entre representações”. (KANT: *KU*, AA 20:206). Diante dessa restrição surge a questão a respeito da maneira como os três jovens autores, enquanto leitores de Kant, conceberam aquela ideia que unifica tudo. No contexto do manuscrito, eles declaram que os “homens sem senso estético são os nossos filósofos da letra” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42), palavras similares àquelas escritas em uma das cartas de Schelling endereçada a Hegel em 6 de janeiro de 1795: “Ó, os grandes kantianos que agora existem por todo o lado! Quedaram-se pela letra, e regozijam-se por verem ainda tanto à sua frente” (SCHELLING, 2020, p.436). Seguindo não a estrita leitura da letra, mas sim do espírito, como eles também se referiam à sua própria compreensão da filosofia de Kant, seria possível ir além das oposições por essa própria fundamentadas.

A crítica descobre como aquela distinção das representações, pela qual não seria possível, por exemplo, conceber a “ideia da beleza”, está baseada na divisão das capacidades superiores do conhecimento. Nesse sentido, o capítulo II da primeira introdução ocupa-se dessa “partilha”, de modo que seu título é “Do sistema das faculdades superiores do conhecimento, que está (*liegt*) no fundamento da filosofia”. Como, no entanto, o mencionado capítulo nos concede apenas uma “representação” (*Vorstellung*) de tal sistema, uma modesta vista sobre a proposta da investigação dos limites da razão convém à presente pesquisa, na medida em que pode conter a explicação do modo como Kant estabeleceu em seu proceder aquele sistema das faculdades superiores, além de revelar os indícios do que, posteriormente o levará até o Juízo (*Urteilkraft*), enquanto capacidade que poderia estabelecer a conexão (*Zusammenhang*) entre as oposições descobertas através da própria crítica.

A crítica demonstrou que somente o uso empírico dos conceitos puros do entendimento resulta em um conhecimento, ao mesmo tempo que as inferências da razão buscam dar unidade aos fenômenos, isto é, prescrevem ao uso do entendimento uma direção

no sentido de uma unidade da qual o entendimento não possui “nenhum conceito”. (KANT: *KrV*, AA 03:253). Esse conceito é o “Absoluto” ou, como Kant o nomeou, o incondicionado (*Unbedingte*). No prefácio da segunda edição da *Crítica da razão pura*, Kant explica brevemente que tal conceito vincula-se a uma exigência da razão e não do entendimento em particular: “pois o que nos impele necessariamente a ultrapassar os limites da experiência e de todos os fenômenos é o *incondicionado (Unbedingte)* o qual, e nas coisas em si mesmas, a razão exige o último necessariamente e com todo o direito para todo o condicionado e através disso a completude da série das condições.” (KANT: *KrV*, AA 03:14). Nesse registro, Kant expõe o “estímulo” da razão em sua orientação para a busca daquela “condição incondicionada”, sem o qual não haveria uma causa para o pensamento ir além do entendimento. Assim, mesmo que as inferências que nos conduzem para além da experiência não sejam uma forma de conhecimento, de onde resulta, sua natureza infundada e enganosa, elas confirmam que:

a razão possui uma propensão natural a ultrapassar esses limites e de que as ideias transcendentais lhe são exatamente tão naturais quanto as categorias ao entendimento, se bem que com a diferença de que, enquanto as últimas levam à verdade, isto é, a concordância de nossos conceitos com o objeto, as primeiras produzem uma simples mais irresistível ilusão (*unwiderstehlichen Schein*) [...] (KANT: *KrV*, AA 03:427)

Mesmo que a tarefa kantiana, em sua Analítica transcendental, tenha se ocupado com os pressupostos da forma objetiva do conhecimento puro, ou seja, com a dedução dos princípios válidos, necessários e universais, com os quais o entendimento estende-se pelo campo da experiência, limitando com esse proceder a capacidade mais geral da razão especulativa, aquela sabe-se incapaz de evitar a “irresistível ilusão” que tem também a própria razão de ultrapassar os limites da experiência.

Na *Crítica do Juízo*, a beleza ou a bela arte não se tornam conceitos concordantes com um objeto, com o que seriam fontes da verdade pensada de acordo com sua definição nominal, por outro lado essa condição não permite reconhecer na representação de cada uma delas uma mera oposição à verdade. Nesse sentido, o Juízo, enquanto faculdade que apresenta o princípio subjetivo para a reflexão estética pode ser pensado como uma forma mais “livre” da razão, sendo esse o autêntico aspecto que encerra a sua subjetividade. De todo modo, a primeira crítica tem a sua própria necessidade, na medida em que com ela, Kant pode ocupar-se com a averiguação da possibilidade da Metafísica enquanto ciência, o

que implica na prioridade de guiar sua pesquisa a partir dos pressupostos da condição de objetividade do conhecimento. Nesse sentido, a descoberta de que o uso válido do entendimento se direciona exclusivamente aos fenômenos, não fez ruir a arquitetônica de um saber cuja pretensão era o de justamente elevar-se acima da experiência e antes favoreceu tal finalidade.

A crítica, tal como a define o filósofo é um “tratado do método” (KANT: *KrV*, AA III 03:15), que pode ser compreendida como uma propedêutica na qual há somente a preparação para as doutrinas. E a “escolha” de tal método, na pesquisa de Kant, é guiada pelo significado que o autor reconhece no vocábulo “transcendental”, na medida em que por ele denota todo o conhecimento que “[...] em geral ocupa-se não tanto com objetos, mas com nosso modo de conhecimento de objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*.” (KANT: *KrV*, AA III 03:43). As representações necessárias ao conhecimento objetivo do entendimento são guiadas por tal estrutura transcendental, a qual torna evidente a conhecida divisão entre fenômeno (*Erscheinung*) e coisa em si. Sendo que aquele somente para o entendimento possui as formas puras adequadas, as quais, conformam-se à experiência. É devido à descoberta de tal organização do entendimento, limitada em à ordem fenomênica, que o conceito do incondicionado adquire diante da razão não mais um propósito especulativo, mas sim moral.

A circunscrição do entendimento aos limites da experiência é considerada por Kant como uma “desobstrução” da ciência metafísica que pretende erigir, visto que a crítica protege o uso puro prático da razão na medida em que restringe o avanço especulativo de tal uso. Em suas palavras: “Por isso, uma crítica que limita a razão especulativa é, nesta medida, *negativa*, na medida em que ao mesmo tempo elimina com isso um obstáculo que limita ou até ameaça aniquilar o uso puro (prático) da razão” (KANT: *KrV*, AA 03:016). O segundo capítulo da primeira introdução à *Crítica do Juízo*, mencionado anteriormente, nos remete, de certo modo, a todo o trabalho do autor. Nesse momento de sua obra, assim como no primeiro capítulo a ela pertencente, ele reconhece uma distinção entre a filosofia e “uma crítica da razão pura”. Por esta última compreende-se “uma investigação filosófica” da possibilidade daquele conhecimento, ou seja, uma propedêutica. (KANT: *KU*, AA 20:195). O resultado da pesquisa de Kant, cujo sentido foi o de evidenciar até onde vai o uso de nossa faculdade de conhecimento, preparou o domínio (*Gebiete*), isto é, o solo sobre o qual as distintas capacidades superiores do conhecimento podem legislar, por isso ele afirma que: “A crítica da razão pura teórica, que era dedicada às fontes de todo conhecimento *a priori*

(também daquilo, portanto, que nele pertence à intuição), nos forneceu as leis da *natureza*, e a crítica da razão prática, a lei da liberdade; de modo que os princípios a priori para toda a filosofia já parecem ter sido completamente tratados” (KANT: *KU*, AA 20:202). Nesse sentido, é o entendimento a faculdade superior do conhecimento, na qual as leis da natureza encontram seus preceitos, de outro modo, as leis da liberdade têm por conseguinte sua origem na razão prática.

Se é esse o sistema que está (*liegt*) no fundamento da filosofia, então parece haver uma limitação desse saber aos princípios referidos. Em contrapartida, como a citação deixa entrever, todas as fontes dos princípios puros não foram esgotadas com a investigação crítica que descobriu o domínio daquelas faculdades. Sendo a filosofia em si um sistema, com esse conceito exige a conexão (*Zusammenhang*) entre as faculdades e seus domínios, necessidade esta que Kant explica de modo mais claro no segundo capítulo da segunda introdução à *Crítica do Juízo*:

Assim tem de haver um fundamento da unidade (*Grund der Einheit*) do supra-sensível (que está no fundamento da natureza) com aquilo que o conceito da liberdade contém praticamente, fundamento cujo conceito torna possível a passagem do modo de pensar segundo princípios de um ao modo de pensar segundo princípios do outro [...] (KANT: *KU*, AA 5:176).

Tal exigência fundamentará a “autonomia”¹¹ do Juízo, na medida em que nele encontra-se aquele conceito exigido para a possibilidade daquela passagem, o qual teria de ser “um conceito de coisas da natureza, na medida em que esta se orienta segundo o nosso Juízo”. (KANT: *KU*, AA 20:202). Como se percebe, mesmo que o sistema da filosofia enquanto doutrina seja bipartido, subsiste a necessidade de se investigar a conexão (*Zusammenhang*) entre seus domínios, procedimento que dirige a crítica para aqueles extremos nos quais ser e pensar não são duas potências conflituosas, cujo limiar aparecerá mais indistintamente para Schelling.

A compreensão da passagem da obra de Kant à forma de pensar que caracterizou o idealismo, bem como a formulação mais geral do problema, a qual coincide com o exposto no manuscrito, encontram-se caracterizadas por Hegel em suas *Lições sobre a história da filosofia moderna*, a saber:

¹¹ Conforme esclarece Kant no capítulo VIII da primeira introdução à *Crítica do Juízo*, o termo mais adequado, em verdade, é *heautonomia* (*Heutonomie*). Immanuel Kant. *Dois introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Editora Iluminuras, 1995, p.62.

É esta a necessidade de um pensamento concreto, enquanto no resultado kantiano dos fenômenos só encontramos com um pensamento vazio (*leerer Gedanke*). É também a essência da religião relevar o saber que é Deus. Com respeito ao conteúdo, à verdade, existia, portanto, um anseio, visto que o homem não poderia voltar ao seu estado de brutalidade, nem descer à forma da sensação, de modo que esta fosse a única válida para o conhecimento do mais alto. A primeira necessidade, a da consequência, intentará satisfazer Fichte; a segunda, a do conteúdo, Schelling. (HEGEL, 1995, p.460)

O pensamento “vazio” ao qual Hegel refere-se, pelo exposto até aqui, é o entendimento, visto que é a ele que cabe, a partir do conceito de natureza, legislar sobre os fenômenos, impossibilitado, por isso, a extensão de suas leis além desse registro. Portanto, trata-se de um vazio não do ponto de vista da matéria da intuição sensível, visto que esta concorda com as categorias.

O problema indicado pelo autor da *Fenomenologia do espírito* no que diz respeito a Schelling, já esclarece que o “efeito” da filosofia de Kant, em relação ao momento inicial do idealismo, deve-se justamente à restrição lógico transcendental daquela capacidade, isto é, por limitá-la à determinadas formas que são condição de sua objetividade, “desatando”, por isso, seu uso da razão. Trata-se, de forma mais específica, da perda da conexão da capacidade racional “máxima” com a sensibilidade, cujo vínculo é mediado pelo entendimento, razão pela qual proclamam os três jovens amigos, como já mencionado, que o “supremo ato da razão deve ser estético” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42). A resolução desse latente problema assume a feição da “necessidade” da filosofia, à qual refere-se também Hegel, em seu escrito intitulado *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e Schelling*¹² de 1801. Essa necessidade tem na cisão a sua fonte (*Entzweiung*), cisão essa da qual parte o entendimento, descrito como a força da limitação¹³ que opera entre a totalidade das partes e o Absoluto. Essa cisão por constitui-se em um natural “fator da vida”, quando o entendimento imita (*ahmt*) a razão, não em seu uso analítico, mas dialético, buscando a unidade anterior àquela cisão, cai, por sua vez naquele pensamento vazio, como descreve o seguinte excerto:

Pode-se encontrar aí a totalidade das limitações, só que não o próprio absoluto; perdido nas partes, ele impulsiona o entendimento no sentido do desenvolvimento infinito da multiplicidade, entendimento que, na medida em que se esforça para se

¹² Título original: *Differenz des Fichtesche und Schellingschen Systems der Philosophie*.

¹³ No alemão, *Der Kraft des Beschränkens*.

alargar até o absoluto, mas apenas se produz sem cessar a si mesmo, escarnece de si mesmo. (HEGEL, 2003, p.19)

O produto desse desenvolvimento do entendimento recebe o nome figurado de “edifício” e nada mais denota do que a série de opostos compreendidos sob a forma de espírito e matéria, alma e corpo, fé e entendimento, liberdade e necessidade etc., pois os mesmos se transformaram, para o conceito universal, na forma da subjetividade e objetividade absolutas. A necessidade da filosofia é a necessidade do interesse que tem a razão de superar (*aufzuheben*) esses opostos. Nesse registro, como Hegel o concebe, há uma luta entre o entendimento e a própria razão, na qual o filosofar sinaliza a vitória desta última sobre aquele. Essa condição indica não o fim daquela cisão, mas o rebaixamento à condição relativa daquelas oposições tornadas fixas e absolutas pelo entendimento. Com efeito, elas precisam recuperar sua relação viva e a ação recíproca (*Wechselwirkung*) que desapareceram quando o homem perdeu seu poder de unificação. Assim, a filosofia é, como explicam as palavras do filósofo: “a tentativa necessária para suprimir a oposição entre a oposição da subjetividade e objetividade consolidadas, e conceber o surgimento do mundo intelectual e do mundo real como um devir”. (HEGEL, 2003, p.38).

Como Hegel reconhece naquelas curtas linhas, Schelling, ao alcançar o resultado da filosofia de Kant, preocupou-se em seu sistema da filosofia da arte, com o problema do conhecimento do incondicionado (*Unbedingte*), o que intitulará como Absoluto ou Deus. A questão que acompanha a tentativa de recuperar novamente para o intelecto e para o conhecimento filosófico aquela ideia é a de assegurar, de algum modo, a distinção dos domínios aos quais referem-se cada conceito tratado pela filosofia: o da natureza e o da liberdade. Por outro lado, sua importância remete à própria ideia de “sistema”, o qual Kant esclarece no apêndice à dialética transcendental, quando menciona as seguintes palavras: “Se temos presentes os conhecimentos de nosso entendimento em todo o seu âmbito, então descobriremos que aquilo de que a razão dispõe de modo totalmente peculiar, e que procura realizar, é o *sistemático* do conhecimento, isto é, sua interconexão (*Zusammenhang*) a partir de princípios”. (KANT: *KrV*, AA 03:428). Essa organização permite que o saber não seja um mero agregado contingente.

Conforme o texto de Hegel, sua menção a um “pensamento concreto” e a um “conteúdo” ligado à verdade, levando-se em consideração o desenvolvimento posterior do pensamento de Schelling, fica claro que a sua preocupação, assim como a evidenciada no manuscrito é a de uma unidade não meramente subjetiva. Nesse sentido, quando a primeira, e talvez a única questão do pequeno texto se faz conhecida, a saber: como deve ser concebido

o mundo para um ser moral, percebe-se o intuito de tornar o mundo das coisas (*dinge*), tão incondicionado (*Unbedingt*) como o são as leis da liberdade. A propósito de tal vocábulo, Schelling, no texto *Sobre o Eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano*, chama atenção para o modo como tal expressão torna visível a formação filosófica das línguas. Afinal, como esclarece o filósofo: condicionar (*bestimmungsgrunden*) nomeia a ação por meio da qual algo se torna coisa, ao passo que condicionado (*Bedingt*) quer dizer o que foi *feito* coisa, ou seja, trata-se de uma ação sobre algo que, por tal ação, foi tornado coisa, daí conclui-se ser uma contradição uma coisa incondicionada (*Eins ubedingtes Ding*)¹⁴. Tal observação, a respeito da significação controversa de uma “coisa incondicionada” já evidencia a dificuldade de se encontrar um conceito correspondente a um objeto que proporcione aquela unidade e que ao vincular as faculdades superiores do conhecimento, faça o mesmo em relação aos distintos domínios da filosofia.

Nesse sentido, Kant, antes de concluir sua investigação na senda da crítica, afirma ainda no apêndice à Dialética Transcendental, acerca da ideia que pressupõe a unidade da razão, a impossibilidade de concebê-la como um conceito do objeto, por ser ela o conceito “da unidade (*Einheit*) perfeita desses conceitos na medida em que esta sirva de regra ao entendimento.” (KANT: *KrV*, AA 03:428). Sendo essa unidade formal, sem referência a um objeto, seu fundamento é, como deixará claro Kant em sua investigação do Juízo, exclusivamente subjetivo. Embora seja possível perceber que a unidade proposta no contexto do texto programático, não seja meramente formal, até por traçar em suas linhas a ideia de uma “metafísica” futura, é pertinente recordar que enquanto leitores da filosofia de Kant, Hölderlin, Hegel e Schelling retém da crítica aquilo que a separa da filosofia dogmática. Daí à questão da unidade caber uma atenta leitura no que diz respeito ao seu desenvolvimento. No sistema da filosofia da arte de Schelling é possível perceber que a distinção dos domínios, de certo modo, permanece, mas a tentativa de “atribuir” à filosofia um saber do Absoluto, exige uma conciliação entre os conceitos de natureza e liberdade. Seguindo tal ideia, Ernest Cassirer esclarece que Schelling ao publicar *Ideias para uma filosofia da natureza*¹⁵ em 1797, pensa que a “antítese” que a arte poder superar é entre “natureza” e “espírito”, entre os quais, nas palavras de Cassirer: “não existe nenhuma verdadeira relação antitética posto

¹⁴ Momento no qual Schelling procede conforme a dedução de todos os aspectos possíveis do incondicionado *a priori*. SCHELLING, F. W. J. *Sobre o eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano*. In: *Sobre a forma da filosofia e sobre o eu*. Trad. Caio Heleno Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2021. pp.57-58

¹⁵ Título original: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*.

que a natureza mesma, não significa ou deve significar outra coisa que uma etapa em desenvolvimento e autorrealização do espírito.” (CASSIRER, 1993, p.275).

O breve esclarecimento de Kant, ainda na primeira introdução à *Crítica do Juízo*, a respeito da “crítica da razão” como um conceito não pertencente à filosofia enquanto sistema que por si só é um conhecimento por conceitos, elucida também o motivo pelo qual o autor afirma que a investigação acerca do Juízo não é uma “estética”. Essa diferença pode ser compreendida, primeiramente, pela modalidade de juízo a ser investigada, a saber: aquela que está voltada não para o determinar, mas para o refletir. Outra importante observação é o fato de que o predicado “estético”, como o faz notar Kant no capítulo VIII da primeira introdução à *Crítica do Juízo*, pode delimitar o significado presente na estética transcendental: isto é, o de ser uma representação pertencente à forma da sensibilidade (*Form der Sinnlichkeit*), direcionada para a faculdade do conhecimento dos objetos enquanto fenômenos. Evitando a aplicação desse significado, Kant distancia-se, de certo modo, dos princípios da doutrina Estética elaborada por Baumgarten no século XVII, ao mesmo tempo que prepara o espaço teórico para os sistemas de Schelling e Hegel, destinados à arte ou à bela arte, como anuncia o último, de forma mais contundente.

Para eles, não obstante a grande diferença com a qual ergueram os seus projetos, os produtos artísticos têm a vocação de expor a verdade. Nas palavras de Hegel, na introdução de seu curso: “a própria aparência é essencial para a essência; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse”¹⁶ (HEGEL, 2015, p.33). Com essa ideia compreende-se não o conteúdo objetivo, como Kant indica ainda na primeira crítica, com a “lógica da verdade”, qual seja, a lógica transcendental em sua parte correspondente à analítica transcendental, que contém, por sua vez, “os elementos do conhecimento puro do entendimento e os princípios sem os quais um objeto de maneira alguma pode ser pensado.” (KANT: *KrV*, AA 03:82). A *Crítica do Juízo* expõe o modo como o pensamento não se refere, necessariamente, àqueles elementos em todas as suas operações, especificando um princípio que o conduz a um uso mais geral como é o da reflexão. Nesse sentido, esclarece o capítulo V da primeira introdução à terceira crítica que refletir (*Überlegen*) é “comparar e manter-juntas dadas representações, seja com outras, seja com sua faculdade-de-conhecer, em referência a um conceito que se torna possível através disso.” (KANT: *KU*, AA 20: 211). Desse modo, distingue-se a reflexão da determinação. Nessa última podemos compreender a exigência da lógica

¹⁶ No alemão, *scheine und erschiene*.

transcendental, na medida em que se realiza a subsunção da representação do objeto a um conceito dado: “no que diz respeito aos conceitos universais da natureza, sob os quais se torna possível um conceito de experiência (sem determinação empírica particular), a reflexão já tem seu direcionamento no conceito de uma natureza em geral, isto é, no entendimento.” (KANT: *KU*, AA 20:212). O refletir, absorve o determinar, visto que em virtude da reflexão há a possibilidade de, graças a um princípio, sempre “pressupor uma forma em seus produtos que é possível segundo leis universais para nós cognoscíveis” (KANT: *KU*, AA 20:212).

A “atividade” reflexiva que ocorre mesmo entre os animais, como o percebe Kant, caso se limitasse a receber do entendimento o seu direcionamento, não necessitaria de nenhum princípio *próprio*, e seria sempre uma “mera comparação com formas empíricas para as quais já se tem conceito” (KANT: *KU*, AA 20:213). Ainda que não seja esse o caso, reconhece-se um indício na experiência *particular* (*Besondere Erfahrung*), a qual graças à variedade de formas naturais que dela participam, já indica a impossibilidade de ocorrer ao Juízo representações de objetos sempre subsumíveis ao universal, condição que inviabilizaria tal experiência a qualificar-se como um sistema “segundo leis empíricas”. Nessa medida, para que a heterogeneidade daquelas formas possa compor uma unidade, o Juízo necessita de seu próprio princípio particular e igualmente transcendental com o qual possa, por assim dizer, desviar seguramente do proceder esquemático e determinante do entendimento, ou como Kant expressa, “encontrar o particular para o universal.” (KANT: *KU*, AA 20:210). Como o faz notar Torres Filho (1975, p.33), na passagem da *experiência possível* para a *experiência efetiva*, ou seja, no trânsito do “sistema transcendental por conceitos *a priori*” para o “sistema da natureza também segundo leis empíricas”, a originalidade da reflexão se faz conhecida por situar-se não no “conceito-de-objeto” ou na derivação da experiência, mas sim em uma fonte transcendental.

Na terceira crítica, Kant não fundamenta uma doutrina, o que torna necessário compreender em que medida a modalidade reflexionante do juízo relaciona-se com a filosofia da arte de Schelling, pois, ao retomar aquela relação com a verdade, a qual já aludimos em Hegel, percebe-se que o novo sistema, no que diz respeito à sua possibilidade, não se detém unicamente à subjetividade. Basta notar, já no prefácio do curso, o modo pelo qual aquele conceito tem na beleza seu correlato no âmbito da filosofia da arte: “Assim como, para a filosofia, o Absoluto é o protótipo (*Urbild*) da verdade – assim também para arte ele é o protótipo (*Urbild*) da beleza. Teremos, por isso, de mostrar que verdade e beleza

são apenas dois modos diferentes de consideração do único Absoluto.” (SCHELLING, 2010, p.31).

A partir da distinção entre o refletir e o determinar, presente na introdução à *Crítica do Juízo*, demonstra-se também como ao princípio próprio da reflexão há a impossibilidade de converter-se em um conhecimento objetivo, do qual, portanto, a verdade se tornaria um predicado, pelo menos naquele sentido já expresso na primeira crítica que não abdica dos objetos e dos elementos do conhecimento puro do entendimento. A máxima do Juízo o possibilita “refletir segundo sua própria lei subjetiva, de acordo com sua necessidade, porém ao mesmo tempo em acordo com as leis da natureza em geral.” (KANT: *KU*, AA 20:214). Pelo exposto é possível perceber o modo como aquela capacidade procede conforme um princípio universal, ainda que subjetivo, ou seja, como destaca Torres Filhos: “através dele (de seu princípio) essa faculdade dá a si mesma a regra, e não à natureza uma lei”. Mas nem por isso deixa de ser, ao mesmo tempo, “a condição de possibilidade da aplicação da lógica à natureza.” (TORRES, 1975, p.33).

Ainda de acordo com o autor de *O espírito e a Letra*, a reflexão, retoma e redefine a separação entre o entendimento e a sensibilidade. Sua ligação ao conceito, na medida em que implica a consciência da atividade na composição do diverso segundo uma regra de unidade, opõe-se à passividade da intuição como solidária de uma espontaneidade. Com efeito, mesmo que o princípio do Juízo seja uma pressuposição subjetiva, é ao mesmo tempo necessária. A faculdade, por isso, permanece no registro lógico, ainda que não receba as leis prescritas pelo entendimento, o que deixa pressentir a possibilidade entrevista por Kant quando afirma que o Juízo apresentará “seus princípios próprios *a priori* e assentará, talvez, o fundamento para uma parte particular da filosofia, e mesmo assim, esta, como sistema, só pode ser bipartida.” (KANT, 1995, p.37)

Mesmo que a crítica não conduza a filosofia à “metafísica da arte”, o seu propósito transcendental não pode faltar ao projeto de Schelling. Ao erigir a filosofia da arte, ele pretende retornar, após o criticismo, à via que conduz a própria filosofia à objetividade. Esse desígnio é indicado na redação da obra *Sistema do idealismo transcendental* de 1800, escrita poucos anos antes das preleções à respeito dos produtos artísticos, quando na seção intitulada do “Conceito de filosofia transcendental”, Schelling delimita a sua tarefa pela necessidade de esclarecer a coincidência (*Zusammentreffen*) ou identidade da qual dependem o conhecimento e a verdade, a saber: aquela que envolve as determinações opostas (*entgegengestzt*) como a “natureza”, enquanto consciente ou objetividade, e o “Eu” como

inconsciente ou subjetividade (SCHELLING, 2000, p.9). Com efeito, inaugura o seu texto com a seguinte sentença, cujo tom parece indicar que o êxito daquela tarefa depende de deslindar outros critérios acerca da verdade do conhecimento: “Pois sabe-se apenas o verdadeiro (*das Wahre*), mas a verdade (*Wahreit*) é colocada geralmente na concordância da representação (*Vorstellungen*) com o seu objeto.” (SCHELLING, 2002, p.9 – tradução nossa). Mas na introdução à filosofia da arte, o autor adverte: “para aqueles que conhecem o meu sistema de filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição dele na potência mais alta” (SCHELLING, 2010, p.26). Palavras que nos permite compreender como a questão que remonta ao *Sistema do idealismo transcendental* aparece novamente no quadro das preleções.

De certo modo, acompanhando Schelling, Hegel – na introdução de seu curso de estética - apresenta uma dedução histórica do verdadeiro conceito da arte, anunciando que a filosofia atingiu o conceito não só de arte e de natureza, mas também o de si própria quando soube superar (*überwinden*) a oposição (*Gegensatz*) entre o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza (HEGEL, 2013, p.83). A importância que os produtos artísticos têm para a filosofia, nos termos expressos pelo autor da *Fenomenologia do espírito*, é a função especulativa que adquirem junto às investigações filosóficas, tal como se expressa nas seguintes palavras: “a arte, por meio da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião [...] e da filosofia” (HEGEL, 2015, p.115). Antecipando tal sentido, para explicar brevemente o teor de seu projeto e mostrar, de maneira não inteiramente formulada o modo com a arte será pensada pela filosofia, Schelling escreve a Schlegel uma carta datada de 1802¹⁷. Trata-se de uma correspondência que tem o propósito de esclarecer de forma sucinta e direta sob quais condições o filósofo pensa em guiar as suas reflexões: não é a arte empírica, esclarece ele, que será levada em consideração pela teoria, mas sim a arte em si¹⁸, isto é, sob uma forma adequadamente configurada ao intelecto, da qual a arte empírica é somente um fenômeno (*Erscheinung*). Embora a possibilidade de uma relação entre arte e filosofia nessa pequena correspondência seja apenas esboçada, nela Schelling antecipa o fato de a ciência não se ocupar com outro conteúdo que não seja Ideias, embora o seu objeto participe do mundo efetivo.

¹⁷ F.W.J Schelling. *Aus Briefen Schellings na August Wilhelm Schlegel*. In: *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart, Reclam, 2010, p. 135.

¹⁸ No alemão, *Kunst an sich*.

Posteriormente, o plano compartilhado com Schlegel é elucidado no apêndice II da Filosofia da arte, quando se esclarece que quanto no aspecto técnico e empírico do produto artístico somente “as leis universais do fenômeno” serão apresentadas, ainda na forma das Ideias. No ensaio *O simbólico em Schelling*, Rubens Torres esclarece que a complexa operação intentada por Schelling resulta no que Hegel, mais tarde, designará pela expressão “universal concreto”, pressupondo a interpenetração entre “a pura particularidade da imagem – que por sua concretude e completa determinação seria indiscernível do objeto se não fosse a diferença de espaço – e a universalidade abstrata do *sentido*.” (TORRES, 2004, p.115). Essa operação, a qual consiste em uma exposição (*Darstellung*), depende da reunião de funções da razão prática e da razão teórica, sendo que na arte a filosofia encontra tal possibilidade.

O motivo pelo qual o filósofo deve ir até o produto artístico, deixa-se compreender pelo exposto na introdução da preleção da Filosofia da Arte, a qual segue o mesmo propósito especulativo indicado por Hegel. Com efeito, como diz Schelling: “Mediante a doutrina da arte se forma, no interior da própria filosofia, um círculo mais estreito no qual intuímos mais imediatamente o eterno como que em figura visível, e assim ela, corretamente entendida, está no mais perfeito uníssono com a própria filosofia.” (SCHELLING, 2010, p.27). Nessa doutrina o produto artístico, em uma determina forma, é o reflexo da filosofia universal, desde que essa última seja compreendida como o conhecimento que acolhe o incondicionado (*Unbedingte*), ou o Absoluto, como Schelling volta a nomear tal conteúdo.

É pertinente recordar, mais uma vez, que no “momento” pelo qual passam as investigações filosóficas a respeito da arte, ressoam as questões deixadas pela filosofia crítica de Kant. Nesse quadro, o propósito de investigar a possibilidade da metafísica como ciência, livrou do conceito dogmático da coisa em si não só o conhecimento empírico, mas também o metafísico. A tarefa herdada por sistemas posteriores à *Crítica da razão pura*, não é a de conhecer, portanto, o *noumeno*, o que está mais além, mas sim, como diz Cassirer: “[...] sua verdadeira meta reside, a partir daqui, no conceito completo da organização do espírito mesmo” (CASSIRER, 1993, p.350). Dessa organização dependem as relações entre saber e realidade, ser e pensar, as quais são consequências da questão mais geral da filosofia kantiana que está ligada, desde a primeira crítica, ao conceito de síntese do juízo, o qual Kant entende, em um sentido amplo, como a “a ação de acrescentar diversas representações umas às outras, e de conceber a sua multiplicidade em um conhecimento.” (KANT: *KrV*, AA 03:91). Se os juízos dos quais dependem o conhecimento metafísico são capazes de tal ação,

a qual tende a ligar e a conceber uma unidade ao múltiplo, então esse saber não se destina somente à análise dos conceitos provenientes de outras fontes de conceitos puros. No entanto, levando-se em consideração o momento posterior às investigações de Kant, torna-se importante notar como se pretende fazer da filosofia um saber íntegro, cujo propósito depende de uma síntese geral, como aquela que o autor das críticas diz ser um exercício de espontaneidade da imaginação (KANT: *KrV*, AA 03:120). O sistema especulativo de Schelling busca assim, na arte a unidade não esclarecida por nenhum conhecimento a posteriori, a qual está além do vínculo das partes, porque as precede, dada pela imaginação, como um modo fundamental de concebê-la em suas condições de possibilidade.

A questão, ainda como explica Cassirer, ressoando o no exposto pelo *Sistema do Idealismo* transcendental, articulada de modo sucinto, seria o conhecimento da consonância do objetivo e do subjetivo. Responde-la equivale a investigar se o objeto captado é realmente exterior ao conhecimento puro, e se não é este apenas o objeto mesmo, porém em outra determinação. Nessa medida, quando Schelling expõe a arte como uma síntese entre liberdade e necessidade no parágrafo 16 da preleção da *Filosofia da arte*, ele refere-se ao modo como diante de tal produção é concedido à filosofia o alcance da suspensão (*Aufheben*) do conflito entre aquelas determinações. Processo que Hegel descreve com clareza na introdução de seu próprio curso: “Esse corte, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo, ele gera a partir de si mesmo as obras da arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar.” (HEGEL, 2015, p.32). O caminho para que a arte seja desse modo compreendida é já antecipado por Kant, quando este anuncia que é técnico o princípio próprio com o qual procede o Juízo em sua reflexão, condição na qual se opõe à sua operação meramente esquemática. Por isso, a faculdade atua “não de maneira mecânica, por assim dizer, como um instrumento sob a condução do entendimento e dos sentidos, mas artisticamente.” (KANT: *KU*, AA 20:214). No contexto da introdução da crítica não é a própria arte que está em questão, mas sim a natureza, e a necessidade de pensá-la de modo técnico, bem como o que a torna arte. É importante notar, portanto, como a dedução de um princípio próprio do Juízo (*Urteilkraft*) envolve um conceito que seria particular da razão, motivo pelo qual é levado o autor à enunciar a seguinte advertência: “E aqui se origina um conceito de uma finalidade da natureza como um conceito que é próprio da faculdade de julgar reflexionante, e não da razão.” (KANT: *KU*, AA 20:214). A finalidade (*Zweckmäßigkeit*) definida “como

uma legalidade do contingente enquanto tal”¹⁹ (KANT, 1995, p.53), é o que permite pressupor na natureza uma configuração “livre”, assim como o é a da arte. Ainda na primeira crítica, ao referir-se ao propósito último da dialética natural da razão pura, Kant esclarece que a única das coisas *conforme a um fim* corresponde a “mais alta unidade formal”, a qual repousa unicamente sobre conceitos da razão (KANT: *KrV*, AA 03:452). Nesse sentido, explica que o “interesse especulativo” da razão torna necessário um princípio pelo qual pode-se “conectar as coisas segundo leis teleológicas e desse modo alcançar a sua máxima unidade sistemática.” (KANT: *KrV*, AA 03:452). Assim, é possível perceber que apesar de o princípio do Juízo (*Urteilkraft*) ser uma pressuposição subjetiva para refletir a natureza conforme aquele conceito de finalidade, tal necessidade remonta à razão e não ao entendimento, sendo este o caso do juízo teleológico (*teleologisches Urteil*).

As *cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*²⁰, publicadas pela primeira vez em 1795 no *Jornal Filosófico* já antecipam o conceito a respeito do objeto artístico, análogo ao da natureza como finalidade teológica, quando, a partir dele, Schelling explica brevemente o conceito de intuição intelectual:

A verdadeira arte, ou antes o *theion*, o que é divino na arte, é um princípio interior que forma a sua matéria de dentro para fora e reage com violência a todo mecanismo tosco, a toda acumulação sem regra da matéria vinda de fora. Perdemos esse princípio interior quando perdemos a intuição intelectual do mundo, que surge pela unificação instantânea dos dois princípios conflitantes entre nós, e que está perdida desde o momento em que não pode mais haver em nós nem luta nem unificação.

(SCHELLING, 1984, p.6)

O “*theion*” mencionado por Schelling é um princípio análogo àquele que permite pensar a arte como um organismo ou como um ser organizado (*organisiertes Wesen*). Encontra-se essa definição no parágrafo 65 da *Crítica do Juízo*, quando Kant esclarece como a natureza pode ser compreendida em oposição a um mecanismo, ao contrário de um relógio, por exemplo, no qual há movimento, sem que neste uma roda seja causa eficiente (*wirkende Ursache*) de produção da outra. Essa diferença repousa na constatação, segundo a qual um ser organizado não é uma máquina, pois “esta tem apenas força movente (*bewegende kraft*), ao passo que ele tem força formativa (*bildende kraft*)” (KANT: *KU*, AA 05:374). Nesse sentido, trata-se de uma força não meramente motora, mas que se forma e se propaga²¹. Para se compreender a natureza desse modo, é necessário que a possibilidade de sua forma (*Form*)

¹⁹ No alemão, *Denn Zweckmässigkeit ist eine Gesetzmässigkeit des Zufälligen als eines solchen*.

²⁰ Título original: *Philosophische Briefe tiber Dogmatismus und Kritizismus*.

²¹ No alemão, *ortpflanzende bildende Kraft*.

não seja por meio de leis naturais, mas sim pela pressuposição nela contida dos conceitos da razão, e não como leis conhecidas somente por meio do entendimento aplicado a objetos. Esse conceito será fundamental no sistema da filosofia da arte, sendo essa uma das primeiras ideias exposta em sua preleção: “Ainda está muito longe da arte aquele para quem ela não apareceu como um todo fechado, orgânico, e tão necessário em todas as suas partes quanto o é a natureza.” (SCHELLING, 2010, p.21). O princípio que torna possível ajuizar natureza e arte organicamente é já apresentado nas introduções à *Crítica do Juízo* como subjetivo, o qual torna possível não a determinação, mas sim a reflexão. No entanto, é também a operação do Juízo (*Urteilkraft*) voltada para a reflexão que possibilita a organização da filosofia enquanto saber sistemático, condição esta buscada por Schelling. Com ele, como registram as palavras de Hegel (2015, p.80): “a ciência alcançou seu ponto de vista absoluto”, visto que o seu proceder foi transformar em “Ideia mesma” (*Idee selbst*) a unidade do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, que Schiller já havia concebido cientificamente como essência e princípio da arte²². Para essa possibilidade é necessário mais do que o princípio pensado por Kant na *Urteilkraft*. Pois mesmo antes da *Crítica do Juízo*, a tentativa de se estabelecer uma relação não estritamente entre aqueles conceitos, mas sim entre razão e sensibilidade, sucede-se com Baumgarten. É relevante para o nosso trabalho que tem como propósito o esclarecimento da importância da arte para a filosofia, indicar o que diferencia os sistemas de Schelling e Hegel da Estética elaborada pelo aluno de Wolf, visto que é comum às introduções das preleções de ambos os filósofos a menção ao termo “estética”, no sentido pensado por Baumgarten. Trata-se, em ambos os casos, de uma cuidadosa delimitação de seus respectivos projetos em relação à doutrina de Baumgarten.

Na obra *Aesthetic* (1750), a doutrina elaborada por Baumgarten é delimitada nos seguintes termos: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência (*scientia*) do conhecimento sensitivo.” (BAUMGARTEN, 1993, p.95). Nesse sentido, não é sobre o

²² É pertinente destacar que, em seu comentário, Hegel dirige uma crítica a Schelling. Mesmo reconhecendo a relevância de Schelling para a questão da apreensão (*Begreifen*) da unidade das determinações opostas através da arte, o autor da *Fenomenologia do espírito* também nota que aquele, ao encontrar o conceito e a posição científica da arte, o fez – em certo sentido – de um modo equívoco. No lugar de um desenvolvimento de tal relação, Hegel nos deixa somente com a advertência de que ali “não é o caso de discutir” a questão. Uma possibilidade de compreendê-lo, no entanto, está presente no próprio texto, quando na sessão dedicada à divisão das Formas (*Formen*) de arte, quando esclarece que a Ideia concebida como “efetividade (*Wirklichkeit*) configurada segundo o seu conceito”, ou seja, o caso do belo artístico ao qual Schelling refere-se, é o *Ideal*. Hegel, *Cursos de estética*. São Paulo, editora da Universidade de São Paulo, 2015, p.89.

mesmo espaço teórico que Kant fará a sua investigação a respeito da sensibilidade na terceira crítica. Essa obra, como “crítica”, refere-se ao sujeito transcendental, e o resultado por ela encontrado é, tomando distância da afirmação de Baumgarten, a constatação segundo a qual, como anuncia o parágrafo 44 da Crítica do Juízo: “não há nem uma ciência do belo – somente a sua crítica – nem uma bela ciência – somente uma bela arte.” (KANT: *KU*, AA 05:304). Os sistemas posteriores à pesquisa de Kant, embora recebam a caracterização de ciência (*Wissenschaft*), não seguirão a orientação da especulação apresentada pelo aluno de Wolf. Nesse sentido, é pertinente a observação feita por Hegel no momento inicial de sua preleção, a qual diz respeito à nomenclatura mais apropriada ao sistema a ser por ele apresentado: “O nome estética decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois estética designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação (*Empfinden*)” (HEGEL, 2015, p.28). A autêntica expressão para a ciência apresentada por Hegel seria “filosofia da arte” e, mais precisamente “filosofia da bela arte”. Desse modo também Schelling, além de expressar de forma clara que não pretende vincular-se à doutrina de Baumgarten, delimita o seu sistema em outras fronteiras, de modo a apresentar o que tem em vista: a certificação de que ela não será compreendida como uma explicação dada a partir de proposições extraídas de uma “psicologia empírica”. Embora não se refira claramente à Estética de Baumgarten, no que diz respeito às teorias que têm como fonte seus princípios em fundamentos psicológicos, é também desse mesmo fundo, por assim dizer, que a ciência da sensibilidade elaborada pelo aluno de Wolf parece extrair os seus preceitos²³.

Em sua tese de doutorado intitulada *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema* de 1735, Baumgarten define os objetos sobre os quais sua ciência versará, bem como indica o perfil da relação da capacidade racional para com eles. Nesse sentido, nomeando a Estética como *epistemé aisthété*, o autor expõe no parágrafo 116, que está não deverá expor os seus princípios às coisas sensíveis, cuja ocupação não se restringe somente aos objetos das sensações, mas também com às representações sensíveis dos objetos ausentes, isto é, os objetos da imaginação (BAUMGARTEN, 1993 p.19). Baumgarten designa à essa classe o nome *aisthéta*. Por outro lado, a classe das coisas inteligíveis ele a nomeia *noéta*, sendo a Lógica o conhecimento a elas adequado. O caráter disciplinar com o qual a Estética foi compreendida – Hegel e Schiller são dois exemplos

²³ Em sua *Metafísica*, Baumgarten esclarece no § 502: “A psicologia contém os primeiros princípios das ciências teológicas, da estética, da lógica e dos saberes práticos. É com razão, portanto, que ela se relaciona com a metafísica.” BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1993, p.57.

desse tipo de “recepção” – deve-se ao modo como a sensibilidade, designada por faculdade inferior, é posta sob o domínio da faculdade superior, cujo propósito é o alcance da perfeição. A forma artística que adquire primazia em tal obra é o poema, definido como “discurso sensível perfeito”. Com efeito, Baumgarten também se refere à Estética, na introdução de sua tese, como “ciência da composição do poema” (BAUMGARTEN, 1993, p.13). Por meio da qual é estabelecida uma relação, com a faculdade ligada à sensibilidade que pode ser traduzida como uma “cultura disciplinar”: “Assim, esta seria a ocasião dos filósofos voltarem suas pesquisas, não sem um enorme benefício, para as técnicas que permitem afinar e aguçar as faculdades inferiores do conhecimento e de as utilizar de modo a proporcionar um maior proveito do mundo” (BAUMGARTEN, 1993, p.53). Já na sua obra Estética de 1750, no parágrafo 10, Baumgarten também afirma que o conhecimento, por ele proposto, concilia os atributos de ser uma arte e de ser uma ciência, cujos princípios, como já indicados, são retirados da psicologia.

Um modo de reconhecer em que sentido a obra de Kant reformula os limites do saber centrado no belo e na arte consiste justamente na compreensão da reflexão, uma vez que é por essa atividade que aqueles objetos são referidos ao pensamento. Os novos contornos que advém da *Crítica do Juízo* são fundamentais para os sistemas posteriores, pois, como afirma Hegel, ao final do exame de alguns preceitos da referida obra: “Em todos estes enunciados kantianos encontramos, pois, uma inseparabilidade (*Ungetrenntheit*) daquilo que em nossa consciência sempre era pressuposto como separado.” (HEGEL, 2015, p.77). Por meio do Juízo (*Urteilskraft*) torna-se possível a via especulativa da qual dependem os sistemas de Schelling e Hegel. No entanto, a estrutura de tal faculdade não possibilita nenhuma determinação dos objetos, por conseguinte nenhum novo domínio da filosofia. Ao proceder dessa forma, Kant reformula a relação desse saber com a sensibilidade, de modo à não exigir das representações a perfeição, tal como Baumgarten propôs. Nesse sentido, no capítulo V da primeira introdução, são expostas as duas modalidades do Juízo: determinante e reflexionante.

Na terceira crítica, ainda que as representações artísticas não sejam consideradas em um primeiro momento. As representações sensíveis passam a ocupar as duas introduções pertencentes à natureza, visto que nelas se apresenta a questão da possibilidade de um sistema da filosofia, e que não pode ser alcançada sem que a conexão das faculdades superiores também tenham a possibilidade de sua própria conexão ser investigada. A natureza, em uma experiência deve por isso ser possível também como sistema, segundo leis

que não sejam aquelas de origem transcendental do entendimento em sua função determinante. Quanto a essa restrição, esclarece o autor das críticas:

Pois, que a natureza em suas leis meramente formais (pelas quais ela é objeto da experiência em geral) se oriente segundo nosso entendimento, pode-se bem compreender, mas quanto às leis particulares, sua diversidade e heterogeneidade, ela é livre de todas as restrições de nossa faculdade-de-conhecimento-legisladora. (KANT, 1995, p.46)

Para os casos nos quais há a determinação dos objetos da natureza, o juízo apenas subsumi uma representação empírica a um conceito que a ela sirva de fundamento, e esse ato nada mais é do que “distinguir se algo está sob uma regra dada (*casus datae legis*)” (KANT: *KrV*, AA 03:131). Trata-se de um procedimento de ordenação do entendimento puro, sobre o qual repousa a possibilidade de referir os fenômenos a conceitos, ainda que seja a determinação alcançada somente quando o conceito contiver a unidade formal do múltiplo, condição essa explicada ainda na *Crítica da razão pura*, na doutrina transcendental da capacidade de julgar, quando Kant profere que “em todas as subsunções de um objeto a um conceito, a representação do primeiro deve ser homogênea à do segundo, isto é, o conceito precisa conter o que é representado no objeto a ser subsumido a ele”. (KANT: *KrV*, AA 03:131). Não por acaso, ao ocupar-se com a diferença entre as duas modalidades do juízo na primeira introdução, Kant menciona o esquematismo. Quando, portanto, as representações da natureza podem ser direcionadas à tal operação, o juízo constitui-se como determinante na medida em que torna possível a aplicação das categorias a fenômenos, o juízo é determinante. Embora nem sempre seja o caso, visto que os produtos da natureza nem sempre se adequam àquela direção do entendimento, ao representarem uma variedade de formas a partir das quais dificilmente poderia se chegar a homogeneidade dos conceitos já dados.

A questão a ser investigada na primeira introdução à *Crítica do Juízo* diz respeito ao modo como o Juízo procede quando não pode conduzir a conceitos do entendimento puro a infinita variedade de formas naturais, cujo problema encontra-se ligado à definição da filosofia como um sistema, tal como se acha exposta no primeiro capítulo da obra mencionada. A relevância para a investigação a respeito do belo e da arte encontra-se justamente na relação que se estabelece entre a experiência e uma das faculdades do ânimo, a saber: a do sentimento de prazer e desprazer. É importante, portanto, evidenciar a divisão que Kant expõe no III capítulo da primeira introdução, a qual refere-se às faculdades do ânimo (*Gemüt*), mas apenas para esclarecer que no sistema em questão não há uma unidade

entre a capacidade de conhecimento do objeto e aquela ligada ao sentimento, nem desta com a faculdade de desejar. Sobre essa distinção das faculdades pode repousar a mudança mais relevante que a crítica favorece nos contornos da Estética pensados por Baumgarten, visto que o juízo de reflexão aplicado à arte terá como fundamento de determinação justamente a faculdade de prazer e desprazer, a qual não proporciona nenhum conhecimento do objeto.

Ao mesmo tempo, o resultado da crítica de Kant parece erigir um obstáculo à possibilidade da filosofia da arte, a qual necessita vincular à arte princípios não meramente subjetivos. No entanto, a faculdade de prazer e desprazer, na medida em que deve compor, segundo o filósofo, um sistema com as demais faculdades, exige uma investigação a respeito de seu próprio princípio puro, ou seja, na medida em que ela “não repouse sobre fundamentos meramente empíricos, mas também sobre princípios *a priori*” (KANT: *KU*, AA 20:207). Essa conformação do sentimento à forma pura de pensar retira do âmbito da sensação as representações ligadas à beleza e à arte, ao mesmo tempo que demonstra o modo como a lógica não é alheia a tais objetos, ainda que nenhum conhecimento seja resultante dessa relação. Nesse sentido, quando Baumgarten define a sua ciência como “arte de pensar de modo belo”, ele conjura, de certo modo, aquela relação entre a lógica e o que é de ordem sensível, tal como fica claro no exemplo presente no parágrafo 43, no qual consigna que os filósofos como Sócrates, Platão, Aristóteles, Grotius e Descartes, “ensinaram a posteriori que a aptidão para pensar de modo belo e a aptidão para pensar de modo lógico se ajustam bem e podem coexistir em um único espaço, não demasiadamente estreito.” (BAUMGARTEN, 1993, p.107). Essa relação, no entanto, difere daquela para a qual Kant encontra a possibilidade, pois para Baumgarten, o “pensar de modo belo” não somente pode coexistir com o modo lógico de pensar, como também já pressupõe o exercício do intelecto sobre a faculdade inferior.

O conhecimento visado pela Estética, isto é, o conhecimento sensitivo (*cognitio sensitiva*), é definido por Baumgarten como o “complexo de representações que subsistem abaixo da distinção” (BAUMGARTEN, 1993, p.100). Atendo-se aos parágrafos 14 e 15 de suas meditações filosóficas, é possível constatar que ele se refere às representações consideradas “poéticas”, as quais nunca são distintas. Recorrendo à lógica de Kant, podemos compreender a distinção enquanto decomposição do múltiplo presente no conceito. As representações que não são de tal espécie, aquelas que são propriamente poéticas são as “confusas”, expressão que já denota o modo pelo qual elas parecem carecer de uma

ordenação²⁴. Nesse sentido, no parágrafo 14, novamente da Estética, Baumgarten afirma que “o fim visado pela Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal” (BAUMGARTEN, 1993, p.99), cuja ordem concederia ao pensamento a beleza. O propósito de tais preceitos para Baumgarten, consiste na razão pela qual se considera que a filosofia e poesia permanecem no mesmo nível, como mostram as suas palavras: “a primeira procura com extrema obstinação a distinção dos conceitos, enquanto a segunda não se preocupa com a mesma, que se situa além da esfera poética.” (BAUMGARTEN, 1993, p.99). No entanto, o que sucede desses distintos propósitos não é inteira desunião de ambas.

Nesse sentido, a Estética, abrangendo o que há de comum com a retórica e a poética, estabelece um modo de organizar as representações sensíveis para que a partir delas não suceda equívocos em relação à verdade: “Da noite, através dos dedos róseos da aurora, chega-se ao meio-dia, por esta razão devemos nos ocupar da confusão, a fim de que dela não provenham erros (...)” (BAUMGARTEN, 1993, p.97). Com efeito, o conhecimento a respeito da sensibilidade tem, como modo de proceder, o exercício vinculado à faculdade superior, à lógica, mas de modo que a esta última caiba a determinação das representações sensíveis. A respeito dessa relação entre razão e sensibilidade, Tolle, na pesquisa intitulada *Luz estética: A ciência do sensível de Baumgarten entre arte e iluminação*, comenta que Baumgarten demonstrou certo desconforto ao constatar, já no final de sua vida, que a sua *Estética* foi compreendida como uma *poética*: “um conjunto de preceitos com a finalidade de estipular a atividade criadora do artista e de seu juiz.” (TOLLE, 2007, p.10). O desalento apenas expressava que a ciência do sensível, assim como a posterior Filosofia da arte, não tinha em vista uma teoria do objeto artístico em sua particularidade. O comprometimento da Estética seria com as possibilidades em geral de expressão do belo. Expor e analisar até onde sucede esses princípios excede o propósito do presente trabalho, bem como investigar a questão a respeito do caráter realmente disciplinar da ciência de Baumgarten, com o qual uma leitura pode realmente concordar ao basear-se, como já indicado, na compreensão dos próprios autores como Schiller, mais precisamente em *Kallias ou Sobre a beleza*, onde acredita haver no pensamento do aluno de Wolff uma confusão entre o belo e o bem lógico. No entanto, a breve avaliação dos preceitos da Estética é pertinente para a compreensão dos

²⁴ No capítulo V de seu Manual dos cursos de Lógica geral, Kant diz ser “imprópria” a denominação “confusa” (*verworrene*) que os discípulos de Wolff atribuem às representações indistintas. Com essa observação, Kant esclarece que o oposto da confusão (*Verwirrung*) não é a distinção (*Deutlichkeit*), mas a ordem (*Ordnung*). Consequentemente, nem todo conhecimento indistinto é confuso. Immanuel Kant, *Manual dos cursos de lógica geral*. Trad. Fausto Castilho. São Paulo: Editora Unicamp, 2014. p.71.

novos limites conferidos por Kant no que diz respeito à relação que a filosofia pretende estabelecer com a sensibilidade.

Na primeira introdução à *Crítica do Juízo* a lógica não é, por assim dizer, desligada da Estética, pois o princípio que permite pensar a natureza como um sistema é “para o uso lógico do Juízo” (KANT: *KU*, AA 20:214). Mesmo assim, reconhecemos que a investigação de Kant não conduz à mesma constatação de Baumgarten, cujos preceitos pretendem levar ou “exercitar” as representações sensíveis à perfeição. Como mencionado anteriormente, o primeiro passo distintivo da crítica kantiana é designar o “estético” não como um modo-de-representação (*Vorstellungsart*) que qualifique a relação da representação com um objeto para o conhecimento dele, mas antes expressar com aquele termo a relação da representação com o sentimento de prazer e desprazer. Nas observações feitas por Kant, ainda no capítulo VIII da primeira introdução, ele esclarece que a perfeição é “uma determinação que pressupõe um conceito do objeto” (KANT: *KU*, AA 20:226), de modo que se o prazer fosse definido como a representação sensível da perfeição de um objeto, ele não diferiria de um juízo de conhecimento, tal como seria como outros juízos lógicos. Nesse sentido, esclarecem as palavras do filósofo:

Agora, ainda que nos tenhamos habituado a chamar esse sentimento (*Gefühl*) (em conformidade com tal denominação) também de sentido (*Sinn*), porque nos falta outra expressão, ele não é todavia um sentido objetivo (*objektiver Sinn*), cuja determinação pudesse ser usada para o *conhecimento* de um objeto, (pois intuir ou conhecer algo com prazer não é uma mera relação da representação com o objeto, mas uma receptividade (*Empfänglichkeit*) do sujeito), mas um sentido que, pelo contrário, nada aporta para o conhecimento dos objetos); (KANT: *KU*, AA 20:222)

Ao identificar a ambiguidade na expressão “modo de representação estético” (*Vorstellungsart*), Kant pretende apenas indicar o fato de que nem sempre esse termo designa uma maneira de representar na qual está em jogo um significado objetivo, visto que ele pode referir-se àquela forma de representar vinculada ao sentimento de prazer e desprazer. Constata-se, portanto, a impossibilidade de uma estética do sentimento como ciência, assim como há estética da sensação na faculdade do conhecimento, sendo esse o caso da estética transcendental, pela qual pode-se “perfeitamente falar de intuições sensíveis, mas jamais de juízos estéticos” (KANT: *KU*, AA 20:223). Um juízo estético em geral, diz Kant: “pode ser definido como aquele juízo cujo predicado jamais pode ser conhecimento (conceito de um objeto), ainda que possa conter as condições subjetivas para um conhecimento em geral. Em

tal juízo, o fundamento de determinação é sensação.” (KANT: *KU*, AA 20:224). Dentre todas as sensações, continua o autor, há uma que jamais pode tornar-se conceito de um objeto: a do sentimento de prazer e desprazer.

No livro segundo de a *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, vemos que o gosto (*Geschmak*), uma das modalidades do Juízo que será apresentada na terceira crítica, é definido - apenas a partir do seu significado próprio e não filosófico - como a “propriedade de um órgão (da língua, do palato e da garganta), de ser afetado especificamente por certas matérias decompostas durante o ato de comer ou beber” (KANT, 2019, p.128). A questão que cerca a compreensão não do gosto em geral, mas daquele que decide acerca do belo e da arte, é conhecida ao se referir ao modo como em sua modalidade reflexionante e estética, o juízo, enquanto sensível, pode ao mesmo tempo ser universal, em outras palavras, como pode-se julgar esteticamente, levando em consideração a referência às faculdade de prazer e desprazer, e pretender-se com essa referência sensível, aparentemente privada como a sensação do doce e do amargo, atingir um assentimento que parece depender de um pressuposto intelectual. A referência do juízo ao sentimento “desloca” as representações sensíveis de uma possível ordenação vinculada à lógica, pelo menos para um uso objetivo ligado à faculdade de conhecimento. A partir dessa impossibilidade, é possível notar como a crítica de Kant propõe novos contornos no que diz respeito à doutrina de Baumgarten. O juízo estético é assim qualificado porque sua possibilidade depende de que justamente seu fundamento de determinação repouse em parte no sentimento de prazer e desprazer, razão pela qual afasta, das representações sensíveis, uma doutrina que tivesse por fim o alcance de sua perfeição. A adequação do Juízo à faculdade sensível, mesmo que não possa resultar em nenhum conceito do objeto, não se esquia inteiramente de um uso lógico, como mencionado anteriormente. A crítica de Kant encontra a possibilidade do pensamento em um registro “alheio” ao conhecimento e seu caráter é preservado na medida em que é transcendental. O que esclarece a possibilidade da reflexão e sua relação com a sensibilidade, de modo a asseverar que nesse “espaço” o “estético” não seja meramente empírico. Dessa possibilidade dependerá o sistema da filosofia da arte de Schelling, o qual não será uma repetição da doutrina de Baumgarten.

Como já ressaltamos, ainda na introdução de seu curso voltado aos produtos artísticos, Schelling diferencia o seu projeto de todas as tentativas anteriores de se considerar “científica” e “filosoficamente” a arte, ao atribuir ao motivo de nunca haver ocorrido para muitos que tentaram concebê-lo “a separação rigorosa entre empirismo e filosofia”, condição

que seria requerida para a verdadeira cientificidade. Por outro lado, *As cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo* de Schelling indicam a resistência a um sistema erguido de acordo com os preceitos do dogmatismo, já definido por Kant como a “pretensão de progredir apenas com um conhecimento puro a partir de conceitos” (KANT: *KrV*, AA 03:21), o que o torna “um procedimento dogmático da razão sem uma crítica precedente de sua própria capacidade” (KANT: *KrV*, AA 03:21). Assim, a filosofia da arte situa-se em parte naquele “lugar especial” introduzido pela crítica kantiana, ou seja, para recuperar o incondicionado no seu próprio âmbito, qual seja naquele saber em que deve de algum modo ater-se ao criticismo, o qual tem na reflexão, como Rubens Torres reconhece “o meio profilático contra as anfibiologias do dogmatismo.” (TORRES, 1975, p.31). É preciso destacar ainda que “o acréscimo ‘arte’ em filosofia da arte apenas restringe, mas não suprime o conceito universal de filosofia”, condição que deixa compreender que a relação que vem se instaurar entre tal conhecimento e esse objeto, que compõe o “mais infinito de todos os domínios”, busca um fundamento que distintamente do “juízo-estético-de-reflexão”, não tem a sua determinação no sentimento de prazer ou desprazer, ou pelo menos nele não a esgota. Em tal modalidade aquela sensação que serve de fundamento ao juízo, para relembrar com o autor das críticas, é produzida no sujeito pelo jogo harmônico das duas faculdades presentes no Juízo, ou seja, a imaginação e o entendimento.

O projeto de Schelling, que quer alcançar a filosofia na condição de saber, no qual “não há nada a não ser o Absoluto, ou nada conhecemos a não ser o Absoluto.” (SCHELLING, 2010, p.29), engloba a razão na medida em que por ela torna-se possível o conhecimento daquele conteúdo. Com efeito, não se poderia dizer que a filosofia da arte não pretende ser objetiva, pois o próprio objeto que é tomado em sua investigação já indica tal aspiração, como se deixa perceber no seguinte excerto: “A arte é o real, objetivo; a filosofia, o ideal, subjetivo.” (SCHELLING, 2010, p.27). Mesmo que siga a senda aberta por Kant, Schelling também está em vias de ir além do sistema proposto pelo autor das críticas. Nesse sentido, o ensaio intitulado *Fé e saber (Glauben und Wissen)*, publicado em 1802, no *Jornal crítico de filosofia*, criado por ele e co-editado por Hegel, o autor da *Fenomenologia do espírito* anuncia: “[...] toda tarefa e conteúdo dessa filosofia (a de Kant) não é o conhecimento do absoluto, mas conhecimento dessa própria subjetividade (da própria razão) ou uma crítica da faculdade de conhecer.” (HEGEL, 2011, p.36).

Referindo-se ao “traço” subjetivo da filosofia kantiana, Hegel compreende, repetindo de certo modo a crítica de Kant às ideais transcendentais, que a identidade entre o

sujeito e objeto é no “idealismo crítico” uma identidade formal que tem sua causa na separação entre entendimento e razão, aquele como “unidade de uma experiência possível” e esta última como “unidade que se refere ao entendimento e seus juízos” (HEGEL, 2011, p.51). Por isso, esclarece: “Que a razão seja conservada na contraposição com o finito como atividade destituída de dimensão, como o conceito puro da infinitude, e nessa contraposição seja conservada como um absoluto, portanto, como unidade pura e sem intuição e vazia em si mesma, é algo que Kant reconhece [...]” (HEGEL, 2011, p.52). A “contradição” do sistema kantiano, por sua vez, consistiria na autonomia da razão prática frente à razão teórica destituída de necessidade, ou seja, naquela infinitude, que na condição de “pura e simplesmente condicionada pela abstração de um contraposto” é também afirmada como espontaneidade, de modo que como liberdade, a infinitude deve ser absoluta. Por sua vez, a razão teórica “que se deixa dar à multiplicidade do entendimento e apenas tem de regular a mesma, não reivindica nem uma dignidade autônoma nem a autogeração do filho a partir de si mesma.” (HEGEL, 2010, p.52). Schelling, anos antes, direciona crítica similar aos intérpretes do criticismo, quando, em suas *Cartas sobre o dogmatismo e criticismo*, refere-se àquela mesma distinção entre as necessidades teóricas e práticas da razão: “A razão teórica teria agora de tornar-se uma razão totalmente outra; teria, com o auxílio da razão prática, de ser ampliada, para deixar subsistir ainda, ao lado de seu antigo domínio, um novo domínio.” (SCHELLING, 1984, p.7).

O ponto ao qual chegam Schelling e Hegel, pelo menos no ensaio referido anteriormente, é o da “unidade originária”. Por ela compreende-se também o “conflito originário” não só do qual parte a filosofia, mas também o espírito humano, o qual Schelling identifica, novamente nas *Cartas*, como dizem as suas palavras, ao afirmar que: “(...) esse ponto não é outro senão o exílio do Absoluto; pois sobre o Absoluto seríamos todos unânimes, se nunca deixássemos sua esfera; e, se nunca saíssemos dela, não teríamos nenhum outro domínio para controvérsias.” (SCHELLING, 1942, p.10). Essa saída que remete ao problema da possibilidade dos juízos sintéticos na *Crítica da razão pura*, indica nada mais que o conflito da pluralidade com a unidade originária. Por isso, o princípio que guia a filosofia da arte, não deixando de ligar-se com a questão presente nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, pretende alcançar com o seu objeto aquela unidade. Assim, sinalizam as palavras de Schelling: “Filosofia – peço-lhes que apreendam isso rigorosamente – não visa de forma alguma o particular como tal, mas imediatamente

apenas o Absoluto, e visa o particular somente se este acolhe e expõe em si todo o Absoluto.” (SCHELLING, 2010, p.29).

O sistema de Schelling, para chegar a esse propósito põe em cena não somente a capacidade da razão, mas também a originalidade da imaginação, como indica o parágrafo 30 de suas preleções da *Philosophie der kunst*: “exigimos, tanto para a razão quanto para a imaginação, que nada no universo seja oprimido, puramente limitado e inferior. [...] Só o entendimento subordina, na razão e na imaginação tudo é livre e se move no mesmo éter, sem aperto ou atrito. Pois cada coisa é, por si, novamente o todo.” (SCHELLING, 2010, p.56). Assim como a reflexão concede ao Juízo uma possibilidade de não se determinar de acordo com o entendimento ou mesmo de acordo com a razão em sua função prática, assim também a filosofia da arte, para referir-se ao particular, não dependerá, em seu proceder, unicamente daquelas capacidades. Nos *Aforismos para introdução à filosofia da natureza* é possível perceber o reconhecimento, por parte de Schelling, da limitação do entendimento: “na medida em que apreende o universal no particular às custas da infinidade, ele é comparável à ciência em sua especialização” (SCHELLING, 2010, p.52). E ainda: “Mal a ideia de Deus nasceu da plenitude da razão, veio o entendimento para tomar parte neste bem.” (SCHELLING, 2010, p.54). O que neste pensamento está latente é a possibilidade de a razão teórica alcançar, por assim dizer, o Absoluto que na crítica de Kant, como indica o ensaio de Hegel, não somente assume um propósito prático, mas também recai em uma “contradição.” Nessa medida, a filosofia da arte de Schelling parece inscrever-se em um momento de “passagem”. Com efeito, o seu verdadeiro sentido está na compreensão do modo como a reflexão, sobretudo a imaginação, atuam aí de forma “radical”.

Ainda em *Fé e saber*, Hegel discorre a respeito da maneira como o Juízo - ao apresentar aquela possibilidade de ser uma passagem (*Übergang*) entre os conceitos de natureza e liberdade - encontra a região de “identidade” entre aquilo que é “sujeito e predicado no juízo absoluto”. Nesse sentido, esclarecem as palavras presentes no ensaio hegeliano: “essa identidade, contudo, que é tão-somente a razão verdadeira e única, é, segundo Kant, não para a razão, mas para a faculdade do juízo reflexionante” (HEGEL, 2011, p.56). Com efeito, o juiz-estético-de-reflexão, pelo qual torna-se possível pensar a representação do belo é ainda subjetivo, “por conseguinte, novamente nada se sabe sobre o supra-sensível, na medida em que é princípio do estético.” (HEGEL, 2011, p.58). Por outro lado, a respeito da crítica da faculdade teleológica do juízo, esclarece o autor da *Fenomenologia* que tal capacidade, “expressa a ideia da razão mais determinadamente do

que o conceito anterior de um jogo harmônico de faculdades cognitivas”. (HEGEL, 2011, p.62). Para Hegel, essa relação seria possível graças ao “entendimento intuitivo”, como Kant já havia diferenciado o juízo lógico do estético a partir da diferença de seus modos de representação, por considerar “místico” um “entendimento intuitivo”. No entanto, o que o ensaio hegeliano comenta a respeito de tal capacidade é pertinente para se compreender o procedimento de Schelling na filosofia da arte. Afinal, o que ele nos apresenta como questão na introdução de sua preleção, diz respeito à possibilidade de expor o real, o qual está na arte, no ideal²⁵. Quanto à ideia do entendimento intuitivo e prototípico, Hegel indica que para ele possibilidade e efetividade (*Wirklichkeit*) consistem em um único, uma vez que tal capacidade “não vai (mediante conceitos) do universal para o particular e assim para o singular, para o qual a contingência não é atingida na concordância da natureza em seus produtos segundo leis particulares para o entendimento, no qual, como entendimento prototípico, a possibilidade das partes [...] depende do todo.” (HEGEL, 2011, p.59). O princípio que guia a filosofia da arte postula que no Absoluto “a identidade e a totalidade são um”, de modo que tal sistema parece impensável sem aquela modalidade do entendimento, a partir da qual afirmar-se no ensaio de Hegel, que o que há de “contingente” e “singular” na natureza é assegurado.

Mas o que há de relevante no ensaio *Fé e saber* é a afirmação, segundo a qual, a ideia do entendimento intuitivo prototípico é “no fundo nada mais senão a mesma ideia da *imaginação transcendental*”, de modo que a sua “unidade interna é a unidade mesma do entendimento.” (HEGEL, 2011, p.59). Proposição similar é aquela que Schelling apresenta, novamente, nos *Aforismos*: “clareza com profundidade e plenitude do sentido; unificadas com a conceitualidade do entendimento: eis a origem da força da imaginação. Esta é tão somente o sentido que se faz consciente de sua infinidade ou o entendimento que ao mesmo tempo intui.” (SCHELLING, 2010, p.50). A imaginação, não se resumindo ao sentido e, por outro lado, diferenciando-se do entendimento que apreende o universal no particular às custas da infinidade, será a faculdade que tornará possível aquela passagem da possibilidade para o realidade (*Wirklichkeit*) na filosofia da arte. Nesse sentido, Rubens Torres, no ensaio *Simbólico em Schelling*, compreende tal operação como “produtiva”, visto que ela é a “formação-em-um” (*in – eins – bilden*) pela qual “a identidade trabalha a espessura do ser”. Essa operação ainda que se confunda com a imaginação (*Ein – bildungs – kraft*), tem no entanto, em tal faculdade a própria força (*kraft*) de sua realização.

²⁵ No alemão, *ein Reale, welches in der Kunst ist, im Idealen darzustellen*

Ao final da introdução de seu curso de estética, Hegel retoma as ideias já presente na Filosofia da arte de Schelling, ao resumir o teor do que foi exposto até ali: tratar a arte como algo que nasce da própria Ideia absoluta e identificar a exposição sensível do absoluto como sua finalidade. Mesmo que para o amigo mais velho de Schelling o espírito do mundo atual, pelo qual se entende o espírito da religião e da formação racional, deixe-se compreender como “tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consistente” (HEGEL, 2015, p.34), ainda sim, por intermédio da arte a apreensão do “concreto espiritual” é possível, o que a torna, em seu sistema, um objeto não meramente casual. O projeto de Schelling, no entanto, evidencia a posição mais elevada dos produtos estéticos. Além de ter a arte como “emanação completa do Absoluto” (SCHELLING, 2010, p.33), o autor da *Philosophie der Kunst* também encontra nesse objeto, até mais do que na natureza e na história, o antítipo (*Gegen-bild*) da filosofia, a qual é o seu protótipo (*Ur-bild*). É possível, por isso, compreender o seu sistema a partir da necessidade da exposição (*Darstellung*) e da objetividade da própria filosofia, propósito para o qual os produtos estéticos são uma referência e não as ciências da natureza, as quais figuraram como modelo para a investigação do entendimento na *Crítica da Razão Pura*. Nesse sentido, ao se retornar o texto de *O mais antigo programa sistemático*, comprova-se então o propósito de Schelling, afinal “somente o que é objeto da liberdade se chama ideia” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.42).

Um ponto importante a ser considerado é a consciência que o próprio Schelling tem, como esclarece Suzuki em *Filosofia da arte ou arte de filosofar?*: “das dificuldades e das lacunas, sem que deixe de acreditar na importância e até na *necessidade* do projeto.” (SUZUKI, 2010, p.10). Nesse sentido da necessidade do que se inscreve na filosofia da arte, ressoam ainda as linhas do texto programático, nas quais é pensada a passagem da filosofia à poesia, sobretudo em sua forma mítica. Essa mudança tem início na filosofia da arte, de modo que ela pode estabelecer “um parâmetro inteiramente novo para o exercício da reflexão filosófica.” (SUZUKI, 2010, p.10). Na introdução de seu curso, Schelling indica o método com o qual pretende erigir o seu projeto: a construção, sendo esse justamente o procedimento pelo qual sucede a exposição no ideal do real. Esse tema, no entanto, será apresentado e analisado em outro momento, de modo que até então a ocupação incidiu sobre as condições e questões que conduziram Schelling à filosofia da arte. Partindo de *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, vimos como o idealismo nasce com o intuito de ir além da divisão da filosofia em sua forma kantiana, ao mesmo tempo que encontra no sistema da

crítica uma senda para realizar o seu próprio intento. Nesse sentido, o Juízo reflexionante, o qual abrange tanto a natureza em sua forma orgânica quanto a bela arte, foi sucintamente apresentado como a capacidade pela qual a filosofia poderia recuperar a sua unidade. No entanto, é no verso de Hölderlin que ressoa de forma poética o que pretendeu-se explicar: “Wer das tiefste gedacht, liebt das Lebendigste”²⁶

²⁶ Na tradução de Paulo Quintela: “Quem o mais fundo pensou é que ama o mais vivo”. Friedrich Hölderlin. *Poemas*. Trad: Paulo Quintela. 2ª Ed: Atlântida Coimbra.

Capítulo 2: A luz que ilumina a si própria ou do incondicionado no eu, na natureza e na arte.

*No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.
-Guimarães Rosa, Grande Sertão veredas.*

3.1. O Eu ou o princípio de todo saber em Fichte e Schelling.

No itinerário das obras de Schelling, o “conceito” que precede a natureza e a arte na posição de objeto que concede unidade à filosofia é o *Eu*. Essa partícula não pode ser considerada realmente um “conceito” ou um “objeto”, como se por essas expressões se compreendesse uma coisa que se opõe ao que está diante dela, sendo esse o sentido que pode inferir-se do vocábulo alemão *Gegen-stand*, antes busca-se o princípio do incondicionado ou do Absoluto. O Eu aparece primeiramente na doutrina-da-ciência de Fichte como aquele princípio “máximo”, de modo que o autor da *Philosophie der Kunst* o acompanha em seu percurso inicial, até alcançar, posteriormente, o que se poderia chamar de “idealismo objetivo”, no qual a natureza e em seguida a arte são reflexos do Absoluto. No sistema de Fichte, como explica Rubens Torres (1984, p.8), a liberdade é fundamento do Eu e por isso essa palavra constitui uma unidade daquilo que Kant separou como duas funções da razão, a teórica e a prática. Ainda na *Crítica da Razão Pura* não parece haver vínculo algum com a representação do Eu e um fundamento prático. Aquela concebida como unidade necessária da ligação (*Verbindung*) dos diversos conceitos em juízos, torna-se portanto a possibilidade do *entendimento*, até em seu uso lógico²⁷, tal como esclarece o parágrafo 15 da analítica transcendental ainda na *Crítica da Razão Pura*. Com efeito, a própria crítica kantiana poderia suscitar a questão a respeito daquela vinculação que a doutrina-da-ciência tentou elaborar. Resta compreender como Fichte, tendo em vista o próprio conceito de uma “ciência das ciências”, chega àquela constatação em seu percurso investigativo, o qual será seguido, pelo menos em até certa medida - anos mais tarde - por Schelling, quando esse reconhece na filosofia um saber capaz de traçar um novo caminho para o espírito humano, empreendimento que se poderia concluir desde que a consciência do homem chegasse à sua essência, ao Eu: concebido como a liberdade.

A ideia fichteana, comentada anteriormente, já está clara desde o texto de 1794, intitulado *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*. Nesse texto, onde se filosofa sobre o próprio filosofar da doutrina-da-ciência, Fichte parte do

²⁷ Na *Crítica da Razão Pura*, no parágrafo 15 da analítica transcendental, Kant demonstra a relação entre o conceito de ligação de um múltiplo geral e o de sua unidade.

conceito da ciência, ao mesmo tempo que a ele pretende chegar. Nesse sentido, se a filosofia é uma ciência, é necessário chegar a uma determinação da própria ciência ao desenvolver o seu próprio conceito. Nesse desenvolvimento, que é ele próprio a ciência da ciência ou a Doutrina-da-ciência (*die Wissenschaftslehre*), Fichte vai até a relação do fundamento teórico com o fundamento prático, pois reconhece que aquele saber é algo que só pode ser “produzido pela liberdade de nosso espírito [...]” (FICHTE, 1984, p.15). E ao proceder-se conforme a distinção da lógica em relação à essa nova *Wissenschaft*, a reflexão é definida como uma “segunda ação da liberdade”, pela qual “a forma se torna seu próprio conteúdo”. (FICHTE, 1984, p.26). Essas condições e atributos da doutrina-da-ciência indicam que ela é um saber do saber geral de modo que cada ciência particular deve dela receber a sua própria sustentação, sem a qual se tornariam “castelos no ar”. Por isso, no saber investigado por Fichte deverá haver o estabelecimento de um princípio, com conteúdo interior (*inneren Gehalt*) e forma (*Form*), sobre o qual um sistema completo poderá ser construído. Na segunda parte do mencionado opúsculo, Fichte reconhece que se há um tal ciência que seja um todo capaz de unificar o inteiro saber humano, ela deverá ter um fundamento que se traduz por uma proposição que não pode ser demonstrada por outras, na medida em que deverá ser certa por si mesma.

A questão que desponta nesse momento é de onde decorreria a certeza de um tal princípio. O conceito comum de ciência, o mesmo a ser desenvolvido na dedução de Fichte, é o de sistema. Com efeito, para mobilizar a metáfora imagética do próprio autor, a ciência pensada como um *sistema* é tal como um edifício, que possui o alicerce sob o qual as demais partes são ajustadas: as paredes laterais, assim como o teto e entre outras. A vinculação delas com o fundamento, assim como de umas com as outras, é o que faz do edifício um todo. Nessa arquitetônica, o problema fundamental é justamente o da firmeza do fundamento, como conteúdo absolutamente primeiro da doutrina-da-ciência, cuja resposta consiste na questão de saber: “como é possível a própria ciência?” (FICHTE, 1794, p.14). Assim, na “explicação nominal” de Fichte, o conteúdo da proposição fundamental, pela qual tal saber se realizaria, seria o conteúdo absoluto, o que jamais pode ser obtido empiricamente, já que por ele seria possível a “visão que penetra a inseparabilidade entre um determinado conteúdo e uma determinada forma” (FICHTE, 1794, p.18), o equivalente a saber *com certeza*.

A doutrina pensada por Fichte, pretendeu partir do que Kant considerava um conceito da razão e não do entendimento. Pelo modo como a crítica kantiana, no entanto, vincula a *Urteilskraft* com a razão ou ainda com o sentimento, a menção à terceira crítica

ainda no prefácio da primeira edição de 1794 da obra fichteana não deveria parecer tão surpreendente aos seus leitores atenciosos. Em suas linhas é possível constatar não somente o modo como a doutrina-da-ciência desenvolve o que Kant já teria indicado de forma imediata ou imediatamente, clara ou obscuramente, a própria convicção de Fichte e sua compreensão a respeito da terceira crítica, registrada no seguinte trecho: “O autor está, até agora, profundamente convencido de que nenhum entendimento humano pode ir além do limite a que chegou Kant, em particular em sua *Crítica do Juízo*, embora este nunca nos tenha apresentado esse limite determinadamente, nem como o último limite do saber finito.” (FICHTE, 1794, p.6). A obra que toma a beleza, a arte, assim como a natureza pensada artisticamente, em seu desenvolvimento, seria então, para o próprio autor da doutrina-da-ciência, a mais aguçada investigação a respeito da possibilidade do conhecimento e da sua fonte de unidade. Mas é Schelling quem seguirá esse inteiro percurso, partindo, no entanto, do ponto já assinalado por Fichte, como indica o curto texto de 1794 intitulado *Sobre a possibilidade de uma forma da filosofia em geral*. Embora a próprio autor da doutrina-da-ciência tenha saudado essa obra com tom de ironia, ao chamá-la de uma “notável” resenha de seu próprio sistema.

Em *Sobre a possibilidade de uma forma da filosofia em geral*, publicado em 1794, Schelling retoma a questão do conteúdo da proposição fundamental já apresentado em *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência*, na medida em que seu intuito, à maneira da investigação fichteana, é atingir o fim último de toda pesquisa filosófica. Com efeito, o sistema de Kant é o autêntico ponto de partida, já indicado pelas linhas iniciais do texto por meio dos quais é possível perceber também o entusiasmo de seu autor. Assim, escreve Schelling, referindo-se a si próprio:

Ele já havia sido conduzido a tais pensamentos pelo próprio estudo da *Crítica da Razão Pura*, na qual, desde o início, nada lhe pareceu mais difícil e obscuro do que a tentativa de fundamentar uma forma de toda a filosofia sem que em lugar algum fosse estabelecido um princípio por meio do qual não se fundamentasse apenas a forma originária que está no fundamento de todas as formas particulares, mas também a conexão necessária entre elas e todas as formas particulares que dela dependem (SCHELLING, 2021, p.11)

Na tentativa de perfazer uma dedução da forma originária de toda ciência, Schelling, assim como Fichte, chega à questão do teor do primeiro princípio, o qual, no interior do sistema, deverá transmitir certeza às demais proposições. Naturalmente, o raciocínio que se segue é análogo àquele desenvolvido para se pensar sobre o que conteria a proposição fundamental

da ciência, na qual acha-se firmado o completo sistema do saber humano. Como a argumentação fichteana já havia indicado, a sua possibilidade não dependeria de algo externo a transmitir-lhe tal certeza, assim como a proposição não poderia buscar a sua certeza nas demais proposições. Com efeito, se houvesse o conteúdo originário de uma “ciência *kat’ exochen*”, ele não seria formado a partir do teor de qualquer outro princípio. Além disso, como reconhece o autor, o que poderia acompanhar tal exigência “seja este conteúdo um fato, ou uma abstração e uma reflexão” (SCHELLING, 2021, p.), haveria de ser algo que *põe a si mesmo*, mediante causalidade absoluta, explicado nas seguintes palavras: “nada pode pôr a si mesmo além daquilo que contém a si mesmo como independente por excelência e originário, e que é posto não porque é posto, mas porque é ele próprio o *ponente* (*Das Setzende*)” (Schelling, 2021, p.21) . A investigação acerca de tal conteúdo levará o autor ao limiar, por assim dizer, dos sistemas de Fichte e Espinosa.

Nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), nas quais Schelling exprime o receio de ver erguido com “os troféus” do criticismo um novo sistema do dogmatismo, encontramos a discordância com o sistema de Espinosa, fundada em um alinhamento com a doutrina fichteana, como documentam as seguintes palavras da sexta carta:

Se o sujeito tem uma causalidade independente, própria a ele, na medida em que é objeto, a exigência: - Perde a ti mesmo no Absoluto! – contém uma contradição. Mas justamente essa causalidade independente atribuída ao *eu*, pela qual ele é eu, Espinosa havia suprimido. Na medida em que exigia que o sujeito se perdesse no Absoluto, ele havia exigido, ao mesmo tempo, a identidade da causalidade subjetiva com a absoluta, havia decidido praticamente que o mundo finito nada mais é que a modificação do infinito, a causalidade finita apenas como modificação da infinita. (SCHELLING, 1984, p.22)

A causalidade absoluta a qual refere-se o exceto, é condição, como já mencionado anteriormente, do conteúdo incondicionado daquela proposição primeira, o qual deve pôr a si próprio. Essas notas características do princípio fundamental, Schelling encontra no Eu originariamente posto por si mesmo ainda no texto *Sobre a possibilidade de uma forma da filosofia em geral*. Nesse sentido, o eu, enquanto tal conteúdo que principia a ciência, determina – como já o havia deduzido Fichte primeiramente – a forma, nesse caso, também da proposição que o expressa. Em suas palavras, Schelling diz o seguinte quanto à tal exigência: “Se o conteúdo da proposição mais elevada fundamenta, ao mesmo tempo, sua

forma e esta também fundamenta, reciprocamente, o seu conteúdo, então a forma não pode ser dada senão por meio do Eu e o próprio Eu por meio dessa forma.” (Schelling, 2021, p.22). A partir dessa condição segue-se que, se essa proposição é: *Eu é Eu*, então a sua expressão geral formal seria $A = A$, sendo essa a forma pura da identidade, o autêntico modo de expressar o Eu como idêntico a si mesmo.

O que orienta a presente discussão, no entanto, é antes o próprio teor do primeiro princípio. Embora haja, como já indicado por ambos os filósofos, a sua inseparável relação com o tema da forma, nos primeiros textos de Schelling, animados pela investigação de Fichte, o Eu é o primeiro indício do que anos mais tardes aparecerá sob a figura da natureza e da arte. Com efeito esse percurso retrospectivo até mesmo favorece uma perspectiva de unidade para um filósofo frequentemente compreendido como errático em seu próprio sistema. Prosseguindo nesse caminho, portanto, o próximo passo investigativo de Schelling, no qual se aguça o exame do Eu, é elaborado no escrito mencionado anteriormente *Sobre o eu como princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano*. No prefácio de tal obra, o autor esclarece que o recente texto, assim como o de Fichte, tem o propósito de estabelecer os princípios mais elevados da filosofia, recomendado por isso apenas a leitores que pensam por si mesmos.

Em *Sobre o eu... ou Von ich....*, Schelling retoma o mesmo problema ligado à compreensão da ciência, talvez de seu conceito, como sistema: “Embora a filosofia teórica de Kant afirme em todas as partes a mais concisa conexão, nenhum princípio comum liga filosofia teórica e filosofia prática, que não parece formar um e o mesmo edifício principal [...]” (SCHELLING, 2021, p.44). E referindo-se ao caráter da “totalidade absoluta” da ciência, caráter esse também demonstrado na argumentação fichteana²⁸, o mesmo acaba por emprestar ao sistema o aspecto de um “círculo mágico”, na medida em que o primeiro princípio da filosofia deve ser também o seu último, Schelling continua: “toda a ciência deve se tornar possível em sua mais elevada perfeição e unidade”. (SCHELLING, 2021, p.23). Assim, para descrever essa unidade, enquanto distinta de um “fluxo permanente” de proposições particulares umas nas outras, o filósofo profere: “Deve haver um último ponto de realidade, do qual tudo depende, de onde parte toda consistência e toda forma de nosso saber [...]” (SCHELLING, 2021, p.53). Em suma, esse ponto deve organizar o saber, fazendo

²⁸ Fichte desenvolve esse tópico para responder à questão: “em que medida a doutrina-da-ciência pode estar segura de ter esgotado o saber humano em geral?” FICHTE, J. G. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.21.

dele não um caos, mas um *kósmos*. Esse último ponto no saber humano não pode ser condicionado, pois, se o fosse, não fundaria o sistema único do próprio saber humano. A questão, agora, no entanto, diz respeito à compreensão do que significa a tomada do Eu como princípio da filosofia, ou melhor do fundamento daquele sistema. Se não houvesse tal ponto de partida, já avaliara Fichte em sua obra, qualquer um haveria de investigar o que saberia se seu Eu não fosse um Eu.

Ainda em o *Conceito da doutrina-da-ciência*, quando Fichte busca responder à questão de como a doutrina-da-ciência se relaciona com o seu objeto, o sistema do saber humano, sua demonstração conduz à necessidade de se “encontrar” a *ação* do espírito humano sem a qual a doutrina-da-ciência não pode ser instituída. Diferente das demais que são anteriores ao saber e necessárias, essa ação *livre*, eleva à consciência o seu modo-de-ação em geral, explicada pelas palavras fichteanas: “Por essa ação livre, então, algo que já é em si forma, a ação necessária da inteligência, é acolhido como conteúdo de uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e por isso aquela ação é uma ação de reflexão.” (FICHTE, 1984, p.28). Levando em consideração a relação da obra de ambos os autores, a questão que se impõe é a da possibilidade da compreensão da ação livre como o próprio pôr do Eu, distinguido por Schelling. Este demonstra que essa ação, na qual reconhece o próprio Eu pensando a si mesmo, é o caminho, por assim dizer, para se encontrar o princípio da filosofia, na medida em que este é concebido como incondicionado. Do mesmo modo, o Eu encontra no condicionado, por assim dizer, um perigo, como esclarece Schelling: “O eu, se deve ser incondicionado, tem que estar fora de toda esfera da demonstrabilidade objetiva.” (SCHELLING, 2021, p.58).

Ainda em *O conceito da doutrina-da-ciência*, Fichte esclarece que o Juízo filosofante procede *livremente* sem ser coagido cegamente, e é somente na abstração reflexionante que torna possível o saber que procurava. Nesse sentido, esclarece: “não há nenhuma regra para essa operação, nem pode haver.” (FICHTE, 1984, p.29). Em nota à primeira edição da *Wissenschaftlehre*, afirma que o filósofo tem de ser dotado do “sentimento obscuro” do que é correto, mas sem essa disposição, não seria possível passar ao dia claro sem antes tatear até o alvorecer. Esse sentimento seria equivalente ao gênio, possuído em grau não menor pelo poeta e pelo artista, com a diferença de que a esse último é necessário o senso da beleza, enquanto ao outro, o senso da verdade. O desenvolvimento de tal relação será retomado posteriormente no momento oportuno.

A despeito daquela incondicionalidade que acompanha a reflexão, Fichte reconhece que, se ela é a ação que principia a doutrina-da-ciência, então essa passa a fazer parte das maneiras-de-ação necessárias da inteligência. Assim, a seguinte exigência é encontrada: “Portanto, suas leis também devem aparecer no sistema dessas maneiras-de-ação em geral e, depois de perfazer a ciência, pode-se certamente saber se foram cumpridas ou não.” (FICHTE, 1984, p.30). Mas essas leis mediante as quais a doutrina-da-ciência poderia ser instituída, são elas próprias o resultado de sua aplicação anterior. Assim a correção do sistema, ao menos negativa, sucede pela via da inferência da *concordância* do pressuposto com o encontrado. O mais pertinente é observar a constatação de que se trata de um saber que perfaz a si mesmo, ou, nas palavras de Fichte, referindo-se à tal doutrina: “ela não é meramente a regra, mas ao mesmo tempo, o cálculo.” (FICHTE, 1984, p.30). Ainda no citado excerto o autor sugere em tom não resoluto que ao Eu destina-se a sua investigação, na medida em que consigna: “O eu como *sujeito* filosofante é incontestavelmente apenas representativo; o Eu como *objeto* do filosofar poderia perfeitamente ser ainda algo mais.” (FICHTE, 1984, p.33). E a respeito da ação do espírito humano, aquela da qual depende a doutrina-da-ciência, diz ainda Fichte: “O representar é a ação mais alta e absolutamente primeira do filósofo como tal; a ação absolutamente primeira do espírito humano poderia perfeitamente ser outra.” (FICHTE, 1984, p.33).

Em *Sobre o eu...*, Schelling procura confirmar que o conteúdo do princípio da filosofia é o próprio Eu ou o incondicionado no saber humano. Essa partícula não pode ser pensada como coisa, pois o Eu não depende em sua existência de algo que resida fora da esfera de seu vir “ele só é pensável na medida em que pensa a si mesmo, ou seja, na medida em que é.” (SCHELLING, 2021, p.59). Nessa circunstância, ser e pensar parecem coincidir, e a mais importante consequência reside no fato de que “ele produz a si mesmo por meio de seu pensar – a partir da causalidade absoluta.” (SCHELLING, 20021, p.59). Como algo que se mantém por “força própria”, o eu, enquanto conteúdo incondicionado do qual deve partir a própria filosofia, encontra na liberdade a sua essência. Na investigação de Schelling, na qual o conceito do Eu é desenvolvido, esta partícula não pode obter a sua realidade por meio de algo externo à sua esfera, pois a obtém somente por meio de si mesma. Essa definição do Eu é a mesma pela qual ele é caracterizado como absoluto ou incondicionado, sendo desse antecedente que Schelling extrai a seguinte consequência: “A essência do Eu é a liberdade, ou seja, ela não é pensável de outra maneira senão na medida em que põe a si mesma a partir do poder próprio absoluto, não como algo qualquer, mas como simplesmente eu.”

(SCHELLING, 2021, p.71). Essa liberdade, no entanto, não é objetiva, assim como o próprio Eu *absoluto* não é um objeto, aquela, como este último, só é possível por meio de si mesma. Ou dito de outro modo, ela é determinável negativamente como completamente independente de todo Não-Eu.

Nesse momento, se fosse possível formular em uma questão o problema que se segue, esta poderia apresentar-se da seguinte forma: como ter consciência da liberdade se essa é um objeto? Se a liberdade é condição da consciência, como poderia a condição estar presente no condicionado, ou, ainda como formula Schelling, em relação ao eu, na medida em que a questão pode ser estendida a ele: “Pensai, porventura, que o eu, na medida em que ocorre na consciência, não é mais puro Eu absoluto, que para o Eu absoluto não pode haver objeto algum e que ele próprio não pode se tornar objeto?” (SCHELLING, 2021, p?). A autoconsciência, portanto, não é aquela própria ação por meio da qual o Eu põe a si mesmo, antes, ela representa o risco da perda do próprio Eu, como o esclarecem as palavras do filósofo: “Não é um ato livre do imutável, mas um esforço proveniente do *Eu* mutável, que, condicionado pelo não-eu, esforça-se para salvar a sua identidade e resgatar a si mesmo do arrasto da correnteza e da mudança.” (SCHELLING, 2021, p.72). Assim, o Eu empírico e o Eu absoluto são distintos, ainda que este seja condição do primeiro.

O Eu empírico apresenta o caráter da finitude, enquanto o Eu infinito simplesmente *exclui* todo contraposto sem contrapô-lo assim mesmo, pondo tudo igual a si, àquele é necessário contrapor a si todo não-eu para se pôr como idêntico. Seu enunciado é o “Eu penso”, de modo que é por pensar algo, por pensar objetos, que é, e não é porque é, não diria “Eu sou Eu, ou: Eu sou!”. A liberdade do Eu absoluto, por tanto, é condição da ação e representação do Eu empírico²⁹: “O Eu só é por meio da sua liberdade (...)” (SCHELLING,

²⁹ É necessário fazer referência ao aspecto problemático a respeito do eu em relação à sua determinação. No parágrafo 16 e 17 da *Crítica da Razão Pura*, Kant explica que o princípio de todo uso do entendimento é a proposição fundamental da unidade sintética originária da apercepção, a qual define como “aquela autoconsciência que ao *produzir* a representação *eu penso* que tem de poder acompanhar todas as demais é uma e idêntica em toda consciência” Sua unidade é transcendental, possibilita o conhecimento *a priori*. Assim como Schelling, o autor da crítica difere o enunciado *eu penso* do *eu sou*. Somente nessa última representação ainda nada de múltiplo foi dado e corresponde ao eu idêntico, mas trata-se de uma proposição analítica. Ao esclarecer tal condição, Kant recorre à impossibilidade da intuição intelectual entre as capacidades humanas, de modo que a unidade da consciência necessita de um ato particular da síntese do múltiplo. Schelling vê tal postulado como uma limitação, não teria a investigação kantiana apenas *pressuposto* o eu absoluto e determinado apenas o eu empírico – condicionado? No entanto, a sutileza da questão logo se impõe, afinal o eu absoluto não pode ser determinado, não pode ser dado por um conceito na medida em que é incondicionado, junto a isto, ele também não pode se tornar um objeto, de modo que uma intuição sensível não poderia também o determinar. A intuição intelectual, na medida em que é só é possível por não ter um objeto, é o meio genuíno pelo qual o eu se autodetermina, ou, como diz Schelling (2021, p.73): “Portanto, o eu é determinado para si mesmo como simples eu na intuição intelectual”. No entanto, o

2021, p.73). Assim, o Eu, enquanto condição do pensamento, parece ser um indício da liberdade.

Prosseguindo com um olhar atento ao texto da carta, se por um lado, Schelling está correto em sua compreensão a respeito de Espinosa, acusando-o de cair em contradição graças àquela exigência, segundo a qual o Eu deveria perder-se no absoluto, por outro, o pensamento posterior do filósofo, que frequentou as aulas de Fichte – como é o caso daquele expresso na *Philosophie der Kunst*, apresentará uma razão diversa daquela do autor da *Wissenschaftlehre* e mais próxima da do autor da *Ética*, ao mesmo tempo que na própria doutrina fichteana, na luta do Eu para ser “o” infinito que ela supõe, é possível encontrar o motivo daquela exigência suspostamente espinosista. Assim como sucede com o herói trágico em seu destino, a liberdade, no sistema fichteano, e a infinitude do Eu só é sentida na conflito que ele trava para determinar o não-eu. Dessa resistência depende a sua existência, como esclarece Rubens Torres “Se esse esforço levasse à consecução plena de seu objetivo, desaparecia toda a consciência, todo sentimento e toda a vida.” (TORRES, 1984, p.10). A atividade do Eu é assim atividade heroica: “A vida moral é superação incessante de obstáculos, sem interrupções e desfalecimentos; toda parada na vida do espírito é culposa” (TORRES, 1984, p.10). Com efeito, ao pendor sistemático seguido por Schelling, o qual vai primeiramente do Eu à natureza e posteriormente dessa à arte, impõe-se o problema vinculado ao campo prático, ou em outras palavras, aquela não pode ser simplesmente um negativo em relação ao conceito daquela partícula, pela qual o filósofo seguramente compreende a liberdade enquanto uma causalidade absoluta *produzida*, mas deverá também o “Não-eu” ser pensado não meramente como coisa, assim como o conceito do “Eu” foi primeiramente formulado. Somente desse modo, pode-se dizer, o Eu poderá evitar aquele conflito reconhecido por meio da carta de Schelling, na qual poderá encontrar a identidade com o seu posto sem que se perca a si próprio. Como esclarece Cassirer “a natureza em que o eu se objetiva a si mesmo não pode ser concebida de outro modo como que uma natureza que se organiza a si mesma”. (CASSIRER, 1993, p.279).

Ainda no prefácio de *Von ich...*, Schelling pede a seus leitores que não leiam a sua obra a menos que a percorram como um *todo*. Julgamentos de partes isoladas do conjunto

problema, até mesmo mencionado pelo filósofo é o de que a consciência simplesmente não dá a realidade objetiva à intuição intelectual.

violariam esse pacto que o escritor faz com aqueles que o lê. Nesse contexto, pretendendo afastar os leitores ardilosos que “apenas lançam um olhar sobre cada escrito para apreender apressadamente algo com que possam incriminar o autor” (SCHELLING, 2021, p.41), o filósofo refere-se a Espinosa, dando os indícios de que o seu escrito também se relacionará com as ideias do autor da *Ética*. Nele, os leitores apressados logo poderiam notar que não se fala de Espinosa “como de um cachorro morto” - na expressão de Lessing - de modo que poderiam antecipadamente concluir que o autor tentou revalidar os “já há muito refutados erros” espinosanos. A verdadeira posição de Schelling, nesse registro, é por ele mesmo explicada quando previne a “tais leitores” que seu escrito está destinado não somente a suspender em seu fundamento, o “há não muito refutado” sistema de Espinosa, mas também pretende refutá-lo por meio de seus próprios princípios. Essa declaração, no entanto, esconde ainda um outro lado: a filosofia espinosista é ainda mais digna que aquelas que ascendem no próprio tempo de Schelling, conforme ele também o declara, ao estimá-la com as seguintes palavras: “por outro lado, que o sistema espinosano, com todos os seus erros e, porém suas audazes consequências, é-me infinitamente mais digno de consideração do que os caros sistemas de coalizão de nosso mundo erudito (...)” (SCHELLING, 2021, p.41). Tais sistemas remendados com os trapos de todos os sistemas possíveis, seriam a morte de “toda verdadeira filosofia”. Com efeito, mesmo em *Von ich...* o autor da *Ética* adquire, por assim dizer, um espaço, na medida em que ele mesmo teria pensado, como bem recorda Schelling ainda no prefácio, um princípio que seria a luz que ilumina a si mesma e às trevas. Através do que já se esclareceu até aqui, esse princípio que é condição de todo saber, condição de seu próprio conhecimento e de tudo que é imediato em nosso saber, é subjetivo segundo investigação de *Von Ich...*

O arriscado proceder de Espinosa, e seu desacerto, foi ter caído em equívoco quando, em sua investigação, atribuiu ao não-eu aquela qualidade absoluta que somente ao eu seria possível. É assim que Schelling concebe o erro daquele, ou seja, quando atribui à natureza a realidade absoluta, ao passo que na verdade apenas no eu, que contém por excelência toda realidade, a filosofia achou o seu verdadeiro *Hen Kai Pan*. Embora se repute como um equívoco tal entendimento, o propósito de se investigar a necessidade que atribui ao não-Eu a mesma condição do Eu não desaparece no projeto do filósofo alemão. Com efeito, no parágrafo 9 de *Von ich...* Schelling começa por desvendar o verdadeiro caráter da *unidade* daquela partícula. Nesse sentido, pelo conceito de sua liberdade, o eu é unidade por excelência, ou seja, pelo fato de ser por si mesmo, ele não contém multiplicidade, seu ser

não depende da efetividade de suas partes. Se o eu é determinado meramente por meio de si mesmo, então é igual a si mesmo. Ora, desse traço que se deduz sua autêntica unidade: trata-se da unidade *pura* (*unitas*), isto é, unidade da própria essência, com a qual nenhuma unidade empírica (*unicitas*) concorre. Por outro, lado a unidade do conceito também não a contém, na medida em que em geral, abarca a multiplicidade. Portanto, nada que seja pensado em referência à multiplicidade pode determinar o eu, de modo que adverte Schelling: “Quem pode tomar o eu por um conceito ou afirmar dele unidade numérica ou multiplicidade não sabe nada do eu.” (SCHELLING, 2021, p.76). Schelling compreende no sistema de Espinosa o mesmo fundamento, isto é, sua filosofia só pôde ter partido do incondicionado, ao invés de algo só possível em referência ao saber condicionado, seja empírico ou a partir de um conceito abstrato, um *Ens rationis*. Nesse sentido, em uma espécie de defesa e exegese da doutrina espinosista, profere o autor da *Philosophie der Kunst*: “certamente não se concebe como o não-eu deve estar fora de toda determinação numérica, mas, no fundo, Espinosa não põe o incondicionado no não-eu, ele fez, ao elevá-lo ao absoluto, do próprio não-eu eu.” (SCHELLING, 2021, p.77). Compreender essa possibilidade implica em encontrar o princípio do que concede à natureza uma forma de ajuizamento para além de um conceito que a determine conforme leis mecânicas.

Como indica o parágrafo 12 de *Von Ich....* é o conceito de substância que passa a ocupar a investigação no que diz respeito à relação ou tensão entre o eu e o não-eu. Sendo assim, comenta o seu próprio autor: “A filosofia certamente já estabeleceu há muito tempo o conceito de substancialidade do não-eu. Para salvar a identidade imutável de vosso eu, tendes também que necessariamente elevar o não-eu, cuja forma originária é a multiplicidade, à identidade, e, por assim dizer, assimilá-la ao eu.” (SCHELLING, 2021, p.85). O primeiro filósofo a pensar um tal conceito originário de substancialidade foi, na avaliação de Schelling, Espinoza, na medida em que ele, conforme declaram as suas palavras: “reconheceu que deveria estar na base de todo ser-aí um ser originário puro e imutável, algo que persiste por meio de si mesmo na base de tudo que surge e perece, no qual e por meio do qual tudo que tem existência primeiramente chegaria à unidade do ser-aí.” (SCHELLING, 2021, p.86). No entanto, em um sistema como o do criticismo, no qual o Eu contém todo ser, toda realidade, a proposição espinosista não passa, evidentemente, despercebida pelos juízes da razão. Com efeito, o Não-Eu não poderia ser *postum* antes de todo Eu, ele não teria realidade e nem sequer seria pensável. O mesmo não sucede, por outro lado, se o Não-Eu fosse *contraposto* por excelência. Assim ele torna-se, ao menos pensável,

embora como tal não adquira nenhuma realidade. Assim, reconhece Schelling o motivo da mencionada impossibilidade: “Exatamente porque é contraposto *por excelência* ao eu, apenas como mera negação, posto como absolutamente nada, do qual não se pode dizer nada, por excelência nada além de sua mera contraposição a toda realidade.” (SCHELLING, 2021, p.80). Querer transmitir realidade a esse Não-Eu é transferi-lo da esfera onde reina ainda como absoluto, para a esfera do condicionado, posta no Eu. Assim, não há nenhuma chave que conceda pleno acesso a esse negativo. Sem nenhum ser, nem puro e nem empírico, toda realidade desse não-eu depende de ele ser posto no próprio eu, mas como *igual si mesmo*, sob condição de que nenhum deles seja suprimido. Como consequência dessa solução é explicada pelas palavras do filósofo: “Mas com isso conflita a forma do não-eu. Assim, ele (o eu) só pode *transmitir* realidade ao não eu [...] tão logo lhe é transmitida realidade, ele deve ser posto no conjunto de toda realidade, no eu, ou seja, ele deve cessar de ser não-eu *puro*” (SCHELLING, 2021, p.81). Como explica Schelling, é nessa transferência que surgem as categorias, isto é, por meio da síntese de ambos, na medida em que o não-eu resiste à forma da incondicionalidade e da unidade, e por isso ao obter realidade, torna-se representável, deixa de ser não-eu absoluto. É nesse limite que o conceito pensado por Espinosa repousa sem recair no que Schelling nomeia como uma “*substancialidade transmitida*”³⁰, de modo que até procede com uma espécie de defesa do filósofo, indicando em seu sistema o afastamento daquele conceito: “(...) como se Espinosa não o conhecesse muito bem e não tivesse inúmeras vezes explicado que não se ocupava daquilo que é permanente no tempo e na mudança, mas do que é posto fora do tempo sob a forma originária da imutabilidade (...)”. (SCHELLING, 2021, p.86).

Em 4 de fevereiro de 1795, em meio a pensamentos que indicavam o que ele via como a “loucura filosófica” de sua época, Schelling enviava uma carta a Hegel. As palavras lavradas ponderavam acerca da escrita de uma sátira com a qual poderia elevar-se sobre o excesso dos teólogos, na qual reconduziria a dogmática “com todos os berloques dos séculos mais obscuros a fundamentos práticos da fé” (SCHELLING, 2020, p.41). A falta de tempo, além do receio de o texto satírico ser levado a sério, figuram na correspondência como

³⁰ Como a filosofia crítica pôde “passar a limpo” a origem da categoria da substância? A substancialidade transmitida, mencionada por Schelling, relaciona-se com tal questão. Ao elevar-se o não-eu ao eu e encontrarem-se ambos em conflito, onde por um lado, há a forma originária da multiplicidade e por outro identidade imutável do eu, é possível e necessário que um objeto seja constante a cada mudança. Nesse sentido, com a síntese e as formas do espaço e tempo que com ela surgem, para que o eu não se disperse completamente ao admitir a multiplicidade, esta é posta na mudança junto do mesmo sujeito que permanece o mesmo para cada ponto da sucessão.

motivo da desistência do projeto. A real ocupação de Schelling, como indica a carta, era a filosofia de Espinosa, de modo que para responder a uma pergunta de seu amigo, ele não deixa de comunicar o que atesta a sua vinculação aquele filósofo: “Tornei-me entretanto spinozista!” (SCHELLING, 2020, p.441). O motivo, como se segue na correspondência, é descrito como uma síntese do que o autor apresenta em *Von Ich...* Na correspondência, o Eu puro é apresentado como “tudo”, enquanto ainda não condicionado por objeto algum, antes posto por liberdade. Não é no Não-Eu, portanto, que o incondicionado deve ser buscado. Com efeito, comenta o autor do “documento”: “A verdadeira diferença entre as filosofias crítica e dogmática parece-me residir no facto de que aquela parte do Eu absoluto (ainda não condicionado por nenhum objeto), esta do objeto absoluto, ou Não-Eu. A última, na sua suprema consequência, conduz ao sistema de Espinosa; a primeira ao de Kant.” (SCHELLING, 2020, p.442). No entanto, assim como o autor da ética, Schelling não mostra dúvida quanto ao fato de que a filosofia deve partir do *incondicionado*. É essa ideia que encontramos no parágrafo 13 de *Von ich...*, onde em uma clara justaposição à filosofia espinosista, Schelling nomeia: “o ponente”, o eu que se põe em si mesmo de “causa imanente”, de modo a esclarecer a consequência dessa formulação: “Sua essência é realidade, uma vez que ele deve seu ser (*esse*) apenas à realidade infinita.” (SCHELLING, 2021, p.87). Na *Ética* de Espinosa, Deus, ou o que posteriormente se nomeará como incondicionado, é causa de si, ou seja, como anuncia a primeira definição daquela obra: “aquilo cuja natureza (no sentido de essência) não pode ser concebida senão como existente”. Como se sabe, além de ser causa de si, Deus também é substância (*substantiam*), o que é em si e por si é concebido (*concipitur*), no sentido de subsistir por si mesmo.

A primeira proposição da preleção de 1804-1805 da *Filosofia da arte* é como uma remissão àquela definição da *Ética*, de modo que o pensamento de Espinosa recende nas seguintes palavras: “O Absoluto ou Deus é aquilo com respeito ao qual o ser ou a realidade se segue IMEDIATAMENTE da ideia, ou seja, por força da mera lei da identidade, ou: Deus é afirmação imediata de si mesmo” (SCHELLING, 2010, p.38) A tensão entre objetividade e subjetividade que acompanha a investigação do Eu como princípio da filosofia, permanece ainda na filosofia da arte, na medida em que o produto estético é concebido como *Gegenbild* da filosofia, onde não há nada a não ser o Absoluto. Embora a própria arte e a natureza à qual ela se assemelha, nos pareçam particulares, não são subsumíveis a conceitos, afinal, tal como sucederia ao Eu, cessaria toda a sua absolutez, pois seriam condicionadas por algo diferente de *seu próprio* conceito. Com efeito, se há a formação-em-um do Absoluto na arte,

ela deverá seguir o seu princípio de incondicionalidade. Nesse sentido, afirmar que Deus ou o incondicionado está formado na arte não é explicá-la, uma vez que não significa conceder a tal produto uma dedução genética, mas defini-la tão somente no sentido do método desse saber, isto é, de construí-la na determinação da sua posição no universo.

Assim, antes de alcançarmos o vislumbre desse próprio proceder, o essencial é considerar que para se pensar a possibilidade da filosofia da arte, como Schelling o explica, há um retorno aos primeiros princípios da filosofia, de modo que o “conceito” do Absoluto não passa ao largo, mas dá início ao sistema. Da mesma forma que o filósofo se encontra naquele “círculo mágico” apresentado por Fichte no momento de perfazer a doutrina-da-ciência, no projeto da *Philosophie der Kunst*, o mesmo sucede. Nela, um conduz a tudo e tudo conduz a um. Com efeito, Schelling parte do incondicionado, o qual “por mera lei da identidade”, é a afirmação imediata de si mesmo. Enquanto pura posição, a mencionada proposição, também concebida como proposição infinita, assume a mesma forma da enunciação da identidade $A = A$. Desse modo, esclarece a respeito de tal premissa “Ela não se limita, portanto a referir um predicado a um sujeito, mas é afirmação “imediata”, “expressão da identidade entre a afirmação, o afirmado e o afirmante” (SUZUKI, 2010, p.38). Esse vocábulo, além de vincular-se à questão da irredutibilidade do Absoluto à esfera da demonstrabilidade objetiva, indica a via estética da unidade da filosofia.

Para compreender algo que produz a si mesmo, como já esclarecido, não é ao entendimento que se recorre. Arte e natureza são objetos que põe em cena a limitação da capacidade de julgar por meio de conceitos, como uma “abertura” em seu esquematismo. Nesse motivo, encontramos o profundo envolvimento do idealismo com ambos os objetos, pois estes partilham com a filosofia o mesmo teor inexplicável de sua possibilidade: se ela for pensada a partir da unidade das capacidades superiores do conhecimento, o que envolveria justamente aquele problema do Eu idêntico a si, que se põe mediante a liberdade ou, para explicar em “termos kantianos”, na unidade de princípios práticos e teóricos. Embora o autor das críticas não tenha especificado o Juízo como a faculdade “unificadora”, o seu princípio, como já indicado antes, não pode ser pensado sem ao menos a possibilidade daquela unidade, afinal, trata-se de uma técnica da natureza ou daquilo que é mais bem entendido como *arte* da natureza. Nesse proceder – esse é seu método - a natureza expõe a sua própria natureza, fazendo-se somente de modo artístico, o que pressupõe o seu caráter estético. Do mesmo modo, se a arte tem uma natureza, uma essência, portanto, uma unidade, ela a alcança a partir de sua relação com a natureza produzida, *natura naturans*. À essa

última, Schelling refere-se no parágrafo 8 de sua preleção: enquanto a *Natura naturata* é “natureza em sua particularização e separação do todo”, aquela é *natureza em si*, se está dissolvida no *todo absoluto* e é “Deus em seu infinito ser-afirmado” (SCHELLING, 2010, p.42). A natureza, nessa medida, é revelação (*offenbarung*) do Absoluto. Seguindo essa senda, o terreno filosófico pelo qual o pensamento de Schelling se desenvolve implica em compreender a *produtividade* da natureza e da arte. Tendo em vista tal direção, Cassirer esclarece que o modo como o filósofo agrupa e formula os problemas fundamentais da filosofia kantiana “ilumina” a autonomia da vontade moral com uma luz totalmente nova, ao ver-se ladeada por uma parte pela autonomia da vida e, de outra, pela autonomia da criação artística. Embora soe estranho admitir que uma única luz, um único princípio possa iluminar o que só pode ter relação com a vontade moral, o que há de certo nessa articulação é justamente que para a compreensão de algo que segue a sua essência e nada exterior a ela, é necessário que o pensamento seja sintético, não recorra à separações, o que não seria adequado ao entendimento. Com efeito, é assim que se pode conceber o passo que na filosofia de Schelling vai do Eu à Natureza: “Filosofia acerca da natureza significa, por tanto, criar a natureza: significa arrancar da natureza o mecanismo morto em que parece ser prisioneira, infundir-lhe de certo modo o hálito da vida e da liberdade e movê-la ao campo de seu livre desenvolvimento (...)” (CASSIRER, 1993, p.283).

Em seu sistema da filosofia da arte, Schelling pensa os produtos artísticos como síntese entre liberdade e necessidade, assim como ele considera a natureza a partir do conceito de organismo. Há uma dimensão “teleológica” em tal definição, isto é, finalística, como já esclarece Kant na *Crítica do Juízo*. Não é por um acaso, portanto, que Schelling refere-se a ele para sustentar a sua própria ideia, como dá provas o *Sistema do idealismo transcendental*, em cujas linhas pode-se ler: “A natureza em suas formas finais (*zweckmässigen Formen*) nos fala figuradamente, diz Kant, a interpretação de suas cifras-escritas (*Chiffrenschriften*) nos dá a aparição (*Erscheinung*) da liberdade em nós.” (SCHELLING, 2000, p.279 - Tradução nossa). Já ao equiparar arte e natureza em suas preleções de 1804-1805, Schelling também atribui à arte a mesma concepção. Portanto, desde então se insinua a questão a respeito de como a arte pode ser pensada como organismo e por qual necessidade. E o mesmo problema pode ser estendida também à natureza. Essa questão exige um retorno à *Crítica do Juízo*, uma vez que a própria *Philosophie der Kunst* só poderia respondê-la de modo fragmentado, embora sistemático, o que a primeira fez de forma *analítica*, ao especificar o juízo teleológico.

No sistema de Schelling, arte e natureza são os pontos de indiferença necessários à exposição do Absoluto, portanto só há filosofia da arte e filosofia da natureza, se ambas não forem concebidas como objetos meramente particulares. Na *Crítica do Juízo*, para a arte e os chamados “seres organizados” há somente duas distintas formas de julgar, ao mesmo tempo que para estas o princípio do Juízo seja o mesmo, isto é, o da técnica da natureza. Nessa partilha que a *Urteilkraft* faz para ambos os objetos, como bem o percebeu Schelling, a natureza aparece como arte, e portanto, como se fosse um produto da liberdade. Por via dessa analogia pode-se concebê-la como um fim. Com efeito, se a arte só é comparável à natureza naqueles moldes, como organismo, então não somente se parece com a natureza, como também possui a sua própria natureza, isto é, sua essência, ao bastar-se a si mesma. E desse modo, satisfaz a condição para todo objeto buscado pela filosofia.

Que Schelling se reporte à tal condição, esse rumo significa nada mais que a sua persecução no sistema de Fichte, que já tentara demonstrar a necessidade de um princípio incondicionado de onde deve partir todo o saber. Mas o percurso de Schelling, a partir de seus escritos de 1799 que compõe a fase chamada de *Naturphilosophie*, exige um retorno ao sistema de Kant, visto que na *Crítica do Juízo* explicar-se a necessidade da concordância da natureza não somente com a faculdade do entendimento, de onde resultaria a sua compreensão a partir da causalidade de leis mecânicas, mas também com a razão, cujos conceitos, como explica ainda na *Crítica da Razão Pura*, “servem para conceber”³¹ (KANT: *KrV*, AA 03:244). A investigação kantiana pretende encontrar um princípio *a priori* que corresponda ao quesito do próprio Juízo de pensar a natureza como sistema, logo, como unidade. Com efeito, a necessidade da concordância da natureza com os conceitos da razão em um juízo, remetem à explicação de tais “noções” no contexto da *Crítica da Razão Pura*. Na seção dedicada à dialética transcendental, é considerada preliminarmente a relação daquela capacidade com a experiência, em que não há, evidentemente nenhum uso empírico, como expressa melhor o seguinte trecho: “se os primeiros (os conceitos da razão) contêm o incondicionado, então dizem respeito a algo ao qual toda experiência é subordinada, mas que não é ele mesmo jamais objeto da experiência.” (KANT: *KrV*, AA 03:244). No Juízo teleológico encontra-se, por outro lado, o caso que poderia ser o oposto dessa negação de toda dependência do incondicionado ao mundo, já que a natureza, enquanto objeto, deve ser

³¹ No alemão, *zum Begreifen*.

pensada não meramente em suas partes. Sem dúvida, essa consideração se impõe ao se pensar não somente o projeto de Schelling, mas também o de Goethe, como a *Farbenlehre*, e até mesmo o de Schiller. Eles nos indicam uma compreensão da natureza que escapa e até ultrapassa uma determinação empírica, ou até mesmo de uso empírico a partir de leis transcendentais.

No capítulo IX da primeira introdução à *Crítica do Juízo*, junto ao princípio do *Juízo*, mais uma especificidade é apresentada: a possibilidade de se pensar o conceito das coisas como fins naturais (*Naturzweck*), o que é consignado nas palavras do autor: “como tais que sua possibilidade interna pressupõe um fim (*zweck*), portanto um conceito, que está, como condição, no fundamento da causalidade de seu engendramento (*Erzeugung*).” (KANT: *KU*, AA 20:232). É essa possibilidade que assegura o julgamento teleológico da natureza, de modo que ela concorda (*stimmt*) com o Juízo não somente em sentido estético, ou seja, a partir da imaginação e do entendimento para a apreensão empírica da intuição, mas com a razão. Quanto à essa condição do Juízo, esclarecem as palavras kantianas a respeito da natureza: “Mas ela também deve, como objeto de um julgamento teleológico, ser pensada, no que diz respeito à sua causalidade, como concordante com a razão segundo o conceito que esta última tem de um fim (...)” (KANT: *KU*, AA 20:233). Para a natureza ser pensada a partir do conceito de engendramento das coisas³², sua concordância deverá ser com a razão. Essa adequação evidencia a função da razão de conceber o incondicionado, ao subtrair-se da experiência e conceber, não obstante, a unidade de um objeto sensível, de modo que o redobro da crítica surpreende aqueles que olham de tal ponto para o seu início, o qual parte da natureza, ainda na analítica do entendimento, para posteriormente à ela retornar. Esse movimento, no entanto, não se conclui em sua plenitude. Como afirmado anteriormente, o conceito atinente à razão que o Juízo “toma” para si, destina-se somente à reflexão, pela qual legisla somente para si mesmo e não para a natureza. Assim, esclarecem as seguintes palavras de Kant acerca da condição que desse limite advém:

O mais essencial e o mais importante para este item, porém, é a demonstração de que o conceito das causas finais (*Endursachen*) na natureza, que separa o julgamento teleológico da mesma do julgamento segundo leis universais, mecânicas, é um conceito atinente meramente ao Juízo, e não ao entendimento ou à razão, isto é, que, como se poderia usar o conceito dos fins naturais também na significação objetiva de intenção natural, tal uso, como já raciocinante, que pode, por certo,

³² No alemão, *Begriffe der Erzeugung der Dinge*.

representar fins, mas por nada provar que estes são ao mesmo tempo intenções.
(KANT: *KU*, AA 20:234)

À natureza, segundo o julgamento teleológico, atribui-se fins, mas nunca intenções, por isso tal uso do Juízo tem os seus limites, ou seja, a natureza é pensada como arte, mas não se pode esperar alcançar o seu propósito, nem o pressupor como algo que esteja fora da reflexão. Com efeito, ainda que o juízo teleológico faça uso de um conceito para compreender a finalidade da natureza (*Zweckmässigkeit*), distintamente do juízo-estético-de-reflexão, não se pode esperar dele uma função determinante, embora nela haja legalidade, pois trata-se da legalidade do próprio contingente. O mais pertinente é observar a possibilidade de se alcançar, pela razão, o princípio adequado para se pensar a unidade da natureza. Afinal é nela que está, e não no entendimento, a vocação para se pensar “o fundamento da possibilidade de um objeto” (KANT: *KU*, AA 20:234)

Quanto mais reconhecemos o afastamento que Kant estabelece entre arte e natureza, tanto mais se reconhece a sua proximidade, também exposta por ele, bem como a importância de tal compreensão para Schelling. A distinção presente na *Crítica do Juízo* em relação aos conceitos atinentes ao juízo-estético-de-reflexão e ao juízo teleológico, parece ser exposta nas preleções da filosofia da arte e assimilada em seu interior, embora essa inflexão sofrida por tais determinações não seria possível se Kant mesmo não reconhecesse que na arte há algo de natureza, assim como, reciprocamente há algo de arte na natureza. Para o autor das críticas, a arte e somente ela poderia ser considerada uma produção mediante *liberdade*. É assim que Kant, sem definir rigorosamente tal objeto, o diferencia da natureza no parágrafo 43 da *Crítica do Juízo*, quando profere que “Do ponto de vista do direito, somente se deveria chamar de arte a produção de algo por meio da liberdade, isto é, por meio de um arbítrio que toma a razão por fundamento de suas ações.” (KANT: *KU*, AA 5:303). Assim concebidos, os produtos das abelhas, os favos de cera construídos com regularidade, só por analogia podem ser chamados por obras de arte. Nesse sentido, reconhece-se que a arte, e somente ela, é uma obra e não um efeito, como o é a natureza, de modo que se esclarece: “pois somente em *produtos de arte* podemos tomar consciência da causalidade da razão em relação a objetos que por isso se chamam finais (*zwakmässig*) ou fins (*Zwecke*) e, quanto a eles, denominar técnica à razão é adequado à experiência da causalidade de nossa própria faculdade.” (KANT: *KU*, AA 20:232). Assim, pensar a finalidade da natureza como arte, a partir da razão, significa pensá-la, no máximo, como forma *finalis naturae spontanea*, mas não como *intentionalis*. No entanto, nessa possibilidade, reconhece-se primeiramente a

identidade da razão com os produtos estéticos, na medida em que ela é a sua própria causalidade, e, por analogia, a identidade daquela capacidade com a natureza, mas somente quando esta se parece arte.

O conceito com o qual a *Urteilkraft*, conforme a sua própria necessidade em conexão com a razão, pensará a natureza é o dos “seres organizados”, tal como apresentado por Kant no parágrafo 65 da segunda parte da *Crítica do Juízo*. A pertinência de tal conceito para Schelling, pode ser medida no seguinte excerto de sua filosofia da arte, quando Schelling, ao referir-se ao “produtor” que torna o Absoluto “real-objetivo” no mundo ideal, adverte que apenas “organismo e razão, ambos pensado como um” (SCHELLING, 2010, p.117), perfazem tal tarefa. Antes que se esclareça a originalidade, talvez derivada, de tal justaposição, assim como sua consequência, é necessário compreender que o que está em jogo na investigação kantiana é como um produto pode ser denominado um *fim da natureza*. É nesse registro que se descobre o caráter *producente (hervorbringend)*, o único pelo qual algo é um fim.

Para a dedução desse conceito, é necessário pensar um ser na natureza sem reputá-lo ao registro da conexão causal do entendimento, a qual constitui uma série (*nexus effectivus*), pois, afinal é a razão que atua em tal ajuizamento. Nela encontra-se uma conexão causal denominada conexão das causas finais (*nexus finalis*), na qual, em outras palavras, a série causal representada entre as coisas pode ser recíproca ao invés de um mero contínuo. Com efeito, somente a razão é capaz de alcançar as duas condições necessárias para se pensar uma coisa como fim da natureza: a possibilidade das partes a partir de sua relação com o todo, e em segundo lugar, que as partes devam sua ligação à unidade de um todo em virtude de serem causa e efeito uma das outras. À coisa pensada do primeiro modo, Kant atribui a designação de obra de arte, mas a que contém tanto o primeiro, como o segundo modo de pensar, presta-se à definição de ser organizado, entendido como aquele que organiza a si mesmo, por isso esclarece o filósofo:

ela deve ser considerada, isto sim, como um órgão produtor (*hervorbringen organ*) de todas as outras partes (cada parte, portanto, produzindo as demais reciprocamente), do tipo que não pode ser um instrumento da arte, mas apenas da natureza, que fornece todo o material para os instrumentos (mesmo os da arte) (KANT: *KU*, AA 5:374).

Essa determinação escapa à toda formulação mecânica da natureza, afastando de sua consideração um conceito que a tomasse como um meio, isto é, como um órgão que fosse

mero instrumento (*werkzeug organ*). Nessa medida, ela concorda com a razão graças á sua causalidade segundo fins, de modo que os seres organizados “são os primeiros, portanto, a dar realidade objetiva ao conceito de um fim (*zwecks*) que não é prático, mas um fim da própria natureza, fornecendo assim à ciência da natureza o fundamento de uma teleologia.” (KANT: *KU*, AA 05:376). A destinação traçada por Kant ao juízo teleológico e o conceito de seres organizados não será seguida de forma tenaz por Schelling, embora tais determinações apareçam em sua filosofia da arte.

Para o autor das críticas o juízo-estético-de-reflexão, ao tomar a natureza como arte para atribuir beleza aos seus objetos, apenas em referência à reflexão sobre a intuição externa deles, diz pouco sobre a natureza e sua capacidade nos seres organizados. O surpreendente é o modo como ele incube um outro análogo para estabelecer conexão com tal conceito: o *análogo da vida* (*analogon des Lebens*). Não obstante essa conjectura, Kant adverte: “mas então é preciso ou dotar a matéria, enquanto mera matéria de uma propriedade (o hilozoísmo) que contradiz a sua essência ou atribuir-lhe um princípio estranho como estando em comunidade com ela (uma alma)”. (KANT: *KU*, AA 05:374). Tal excerto é o mesmo ressaltado por Schelling em seu *Sistema do idealismo transcendental*. Já em sua *Filosofia da arte*, bem como em seu discurso intitulado *Sobre as relações das artes plásticas com a natureza* o mesmo princípio assume, por assim dizer, uma feição estética. Em ambas as exposições natureza e arte são producentes (*hervorbringend*) e trazem-para-adiante (*hevorbringen*) a sua essência, num ato que só se dá em sua plenitude por meio da arte. Disso diga-se que a natureza como *fim*, ou simplesmente pensada como um organismo, é o modelo não de toda arte, mas da bela arte ou da arte do gênio. O gênio, como o concebe Schelling, no parágrafo 64 e 63 de sua preleção, é o produtor imediato da obra de arte ou da coisa singular real.

Hegel, quando na primeira parte de seu curso de Estética, discorre a respeito da posição (*Stellung*) da arte em relação à efetividade finita, à religião e à filosofia, parece seguir a mesma senda de Schelling. É possível perceber a parcial afinidade de suas ideias não só graças ao que o autor da *Fenomenologia do espírito* menciona acerca do ponto pelo qual deve-se começar a filosofia da arte, a saber, não somente pelo espírito absoluto, enquanto reino da bela arte, mas também pelo reconhecimento da distinção entre esta última e o belo natural. Sendo assim, a natureza, e mais precisamente a sua beleza, tem dignidade para a consideração filosófica, ainda que fique aquém da beleza artística. A natureza mantém a posição (*Stellung*) de ser posta pelo espírito, e como a arte, a religião e a filosofia, também

corresponde a uma necessidade de sua evolução, na qual ele diferencia-se de si mesmo, e tendo a “bondade de dar a esse outro de si mesmo toda a plenitude de sua própria essência” (HEGEL, 2015, p.108), e nessa medida deve apreendê-la (*begreifen*) como trazendo em si mesma a ideia absoluta. A natureza é o outro do espírito e quanto a isso, nas palavras de Hegel: “a denominamos algo criado (*ein Geschaffens*)”. Nesse registro convém mais uma vez as palavras de Rubens Torres quanto ao estado das ideias da época do idealismo e romantismo alemão, a saber, que elas “estavam no ar”. Ora, como indicado anteriormente, a *Crítica do Juízo* forneceu o fundamento do princípio para se pensar uma natureza “viva”. Kant o investigou a partir de uma função subjetiva e é possível constatar como em seus predecessores essa armação assumirá um teor estético e ao mesmo tempo concreto e objetivo. Pois agora, na filosofia da arte, valendo-se mais uma vez do modo como Hegel o esclarece, o belo artístico não é “nem a ideia lógica (*logische Idee*), o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento, nem, ao contrário, a ideia natural (*natiürliche Idee*), mas pertence ao âmbito *espiritual* sem, porém, permanecer preso a conhecimentos e fatos do espírito *finito*” (HEGEL, 2015, p.109). A natureza, nesse registro, é a existência (*Dasein*) inicial da ideia e a primeira beleza é a beleza natural, na qual a ideia é como vida.

No contexto do discurso proferido a 12 de outubro de 1807, intitulado *Sobre a relação das Artes Plásticas com a natureza*, esse momento do espírito é já vislumbrado por Schelling. Nas palavras proferidas, as mesmas nas quais Goethe, como menciona Sziborsky (1983, p.9), teria encontrado um eco positivo de sua própria intuição a respeito da natureza e da arte, é possível identificar os pensamentos expostos na *Philosophie der Kunst*, de forma geral e ao mesmo tempo precisa e poética, embora o seu principal teor concentre-se na exposição do “centro vivo” que vigora entre a arte plástica e a natureza. Dito de outro modo, em sua relação com essa última, a arte plástica e a pintura dependem de algo comum ao seu verdadeiro modelo, algo que seja, nas palavras do próprio Schelling, uma força produtora (*hervorbringende Kraft*). Por isso, no momento inicial de seu discurso, o filósofo expressa a sua inquietação acerca das diversas doutrinas formadas ao redor da arte, as quais se reportaram muito pouco à sua fonte primordial (*Urquellen*) tal como se acha consignado na seguinte passagem: “Pois a maioria dos artistas, ainda que todos eles devam imitar (*nachahmen*) a natureza, raramente logra atingir um conceito de sua essência.” (SCHELLING, 2011, p.28) A respeito de quem assim a compreende, dirigia-se nos seguintes termos: “Para eles, a natureza não era apenas uma imagem muda, mas completamente morta,

para a qual não havia, mesmo do ponto de vista interno, nenhuma palavra viva que lhe fosse inerente (...)” (SCHELLING, 2011, p.28). Sem deixar de fazer referência a um momento da disputa entre as artes no século XVIII, momento conhecido como *Ut pictura poesis*, Schelling refere-se no começo de seu discurso à antiga expressão que versava: “a arte plástica deve ser poesia muda”, mas somente para esclarecer que ela compartilha com a arte feita de linguagem, a arte discursiva do poeta, o dom de expressar “pensamentos espirituais, cuja origem é a alma”³³ mediante figura (*Gestalt*) e forma, assim como a “silenciosa natureza” (SCHELLING, 2011, p.29).

O artista relaciona-se com o seu modelo a partir de sua imagem muda, mas não morta, do mesmo modo como na arte plástica, a natureza deve parecer viva. Dessa unidade, como esclarece o filósofo, depende a exposição da “essência na forma”: “Se considerarmos as coisas, não a partir da essência nelas contidas, mas à luz de sua forma vazia e abstrata, elas também não terão nada a dizer ao nosso mundo interior; para que nos deem uma resposta, precisamos aplicar-lhes nossa própria mente (*Gemut*), nosso próprio espírito” (SCHELLING, 2011, p.31). Esse proceder que se assimila a uma recomendação aos artista, é condição da beleza da obra de arte, a qual aparece, antes, na natureza. Mas é somente no conceito de organismo que essa última se aproxima da dignidade dos produtos artísticos, e a concepção de Schelling tende a unificá-lo com a representação do belo, de modo que não é meramente a forma que se considera no objeto: “temos que ultrapassar a forma, para, aí então, readquiri-la como algo inteligível (*verständlich*), vivido e verdadeiramente sentido.” (SCHELLING, 2011, p.36)

A direção para a qual segue o sistema de Schelling, em sua filosofia da arte, graças ao envolvimento com a crítica de Kant, aponta, como indica Cassirer, para o mesmo ponto em que pouco antes, se situara Schiller: “E não oferece lugar a dúvidas de que os conceitos cunhados por Schiller em seus escritos influenciaram de um modo cada vez mais decisivo sobre este pensador.” (CASSIRER, 1993, p.278). Desde suas correspondências, cuja série deu origem à *Kallias ou sobre a beleza*, já se poderia observar a “cumplicidade” entre a beleza dos produtos da arte e dos produtos orgânicos da natureza. O pleno desenvolvimento dessa ideia é o que permitirá Schiller, anos mais tarde em sua troca de correspondências com Könner, admitir a seguinte explicação na carta de 19 de fevereiro de 1793: “beleza é natureza na conformidade (*Kunstmäßigkeit*) à arte”. (SCHILLER, 2002, p.85). Na mencionada

³³ No alemão, *geistige Gedanke, dere Ursprung die Seele ist.*

correspondência de 19 de fevereiro de 1993, o amigo de Könner, referindo-se ao parágrafo 45 da *Crítica do Juízo*, diz, talvez sem exagero e valendo-se dessa comum pretensão entre os filósofos, que é a de esclarecer com seus próprios dotes os sistemas alheios, que somente a partir de sua teoria a ideia kantiana poderia obter explicação. Schiller, que concedeu especial atenção à Introdução da terceira crítica, anotava frequentemente no seu exemplar da obra em questão, o número das páginas correspondentes a certos passos de sua exposição. Essas recorrentes anotações, assim como os trechos sublinhados à tinta e a lápis, dão indícios à suposição de que o autor fazia excertos do texto para compreendê-lo e para ajudá-lo no preparo de suas *Vorlesung*.³⁴ Não se deve pretender, a partir de tais ilações empíricas, fundamentar uma relação que é inteiramente conceitual, pois o conhecimento do procedimento do autor de *Kallias*, apenas esclarece de modo mais preciso a relação entre a introdução à *Crítica do Juízo* e o seu parágrafo 45, o qual versa “A natureza é bela se parece arte, a arte se parece natureza” (KANT: *KU*, AA 05:306).

A relação da arte com a natureza, compreendida na técnica da natureza, é o que torna possível a representação (*Vorstellung*) da liberdade, o fundamento da beleza, segundo Schiller. Pode-se conceber na *Crítica do Juízo* a antecipação de tal ideia, haja vista que, na mencionada obra, a técnica da natureza (*Technik der Natur*) é o princípio da *Urteilkraft*, o que a torna uma faculdade superior do conhecimento, assim como as suas “irmãs mais sérias”, de acordo com uma expressão de Schiller: o entendimento e a razão. Com efeito, aquele princípio é definido como a “causalidade da natureza, quanto à forma de seus produtos como fins (*Zwecke*)” (KANT: *KU*, AA 20:219). a qual é oposta à mecânica da mesma, que consiste em sua causalidade pela ligação do diverso sem ter como fundamento um conceito de sua unificação (*Verbindung*). Ora, o propósito comum tanto a Schelling como a Schiller é o de encontrar a unidade da beleza e da natureza. A questão, no entanto, é submeter à necessidade da regra uma essência que, como reconhece o autor de *Kallias*, é livre. O conflito que daí pode advir envolve a capacidade do entendimento, na medida em que é tal faculdade que tem a ver apenas com a forma. Assim, lê-se: “O objeto tem pois de possuir e mostrar uma tal forma que admita uma regra: pois o entendimento pode gerir sua atividade apenas segundo regras.” (SCHILLER, 2002, p.85). Nesse sentido, já indicamos como a estética de Hegel atravessa o mesmo horizonte de Schiller e de Schelling, de modo que em sua própria armação da questão há um possível esclarecimento.

³⁴ Notas de Ricardo Barbosa extraídas do texto de Jens Kuhlentkampff. Intitulado *Materialen zu Kants Kritik der Urteilkraft*. (p.103)

O mundo natural tem para Hegel a função de tornar concreta a ideia, na medida em que nele o conceito adquire existência (*Existenz*) em sua realidade, pois a ideia mesma, como esclarece o filósofo, “é o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos” (HEGEL, 2015, p.122), sendo que o belo é esta unidade em que está presente de modo imediato no aparecer (*Scheinen*) sensível e real (HEGEL, 2015, p.129). O interesse genuíno em sua exposição e em sua demonstração segue a mesma função gnosiológica, por assim dizer, postulada por Schelling em relação à arte quanto à sua condição de ser a *Gegenbild* ou *Darstellung* da filosofia. Com efeito, na estética hegeliana a vida da natureza, a ideia e a beleza acham-se ligadas de maneira a forma o que se designa por “idealismo da vitalidade”. como se houvesse um “idealismo morto”. Esse modo de pensar busca a unidade, sem excluir, no entanto, o processo (*Prozeß*) comum à vida e à filosofia, o qual vai da multiplicidade à unidade, sendo talvez esse o ponto ao qual Kant pretendesse chegar ao identificar causalidades semelhantes na natureza e na razão. Nesse sentido, esclarece Hegel:

o processo da vida compreende a dupla atividade: por um lado, levar constantemente as diferenças reais de todos os membros e determinidades do organismo à existência sensível; por outro lado, porém, quando estas diferenças querem petrificar-se em particularização autônoma (*selbständiger Besonderung*) e se fechar uma contra as outras em diferenças firmes, fazer valer nelas sua idealidade universal, que constitui a sua unificação. (HEGEL, 2015, p.135)

A vitalidade natural, como ainda a apresenta Hegel, ou para falar de modo mais preciso, sua idealidade, não é nossa reflexão (*unsere Reflexion*), mas está objetivamente presente nos organismos sob a forma da beleza. Esse pendor à objetividade é o que faz coincidir, portanto, a argumentação de Hegel não somente com os propósitos de Schelling, mas também de Schiller, referido anteriormente, pois assim como em *Kallias*, sucede aqui a questão das propriedades objetivas da beleza, a qual abrange o modo como ela nos aparece (*erscheint*).

Antes de voltar-se para o belo da arte, Schiller, em sua troca de correspondências com Körner, primeiramente esclarece o seu pensamento acerca da beleza, por assim dizer, em geral, ou dito de outro modo, do ponto de vista de seu fundamento: a liberdade. Não menos importante para o avanço de sua demonstração, no entanto, é o momento no qual se põe a pensar sobre o que leva tal fundamento a ser sensivelmente apresentado (*sinnlich dargestellt*). Este não vem à tona sem o auxílio da técnica ou de uma forma conforme à arte (*kunstmäßig*), isto é, uma forma que indique uma regra. Esta regra que se refere à liberdade, acaba por ser o conceito positivo do seu oposto, e nesse sentido, sua necessidade deve seguir a primeira, isto é, deve implicar conformidade. Uma ação moral só seria bela se, para citar

um exemplo de Schiller (2002, p.77): “Se parecesse um efeito da natureza produzido espontaneamente”. Assim, para se evitar a mera observação do fenômeno e dar lugar à sua contemplação, deve-se evitar a forma mecânica do ajuizamento do entendimento, embora essa faculdade seja necessária para a representação (*Vorstellung*) da beleza, por isso: “Não é porém necessário que o entendimento conheça essa regra (pois o conhecimento da regra destruiria toda aparência da liberdade, como é realmente o caso em toda estrita conformidade à regra); basta que o entendimento seja conduzido a uma regra – indeterminada” (SCHILLER, 2002, p.85). O caráter realmente técnico da forma parece ser confirmado na medida em que ela, ao despertar a necessidade de perguntar por um fundamento de determinação, nega o ser determinado do exterior (*Von außen bestimmtseyns*) e leva o entendimento, de modo necessário, à representação do *ser-determinado-do-interior* (*Von innen bestimmtseins*) ou da liberdade. Essa condição conduz Schiller à formulação da seguinte explicação (*Erklärung*): “Beleza é natureza na conformidade à arte” (SCHILLER, 2002, p.85).

Essa formulação reivindica para si determinação precisa do conceito de natureza. Mesmo não sendo a arte o que encontra-se em jogo nesse primeiro momento da argumentação de Schiller, pode-se considerar adequadamente o termo “natureza” tal como compreendido até aqui. Nesse sentido, o autor de *Kallias* a pensa também como essência, sendo a esta que a regra pressuposta na forma deve seguir, assim registrada em suas palavras a respeito do que seja a “técnica da natureza”: “Ela é a pura concordância da essência interna com a forma, uma regra que ao mesmo tempo é dada e seguida pela coisa mesma” (SCHILLER, 2002, p.90). Para Schiller, o essencial em sua explicação, como ele mesmo o faz perceber a seu amigo Körner, é indicação das propriedades objetivas que permanecem no objeto, ainda que o sujeito representador seja inteiramente eliminado pelo pensamento. Como consequência dessa permanência, ele ainda estabelece a seguinte distinção: “Do mesmo modo, a diferença entre uma técnica através do entendimento e uma técnica através da natureza (como em todo o orgânico) é totalmente independente da existência do sujeito racional” (SCHILLER, 2002, p.91). Em se tratando do belo, se lhe for conferida uma qualidade objetiva, então a razão é necessária para o uso de tal qualidade, ainda que tal uso objetivo não suprime a objetividade. O fundamento da beleza é posto no objeto pela razão, mas ela já encontra no mesmo a condição para tal.

Em sua estética, Hegel reconhece na obra de Schiller, a quem atribuía um sentido artístico de espírito profundo e ao mesmo tempo filosófico, o mérito de ter rompido com a

“subjetividade e abstração kantiana do pensamento” (HEGEL, 2015, p.78). Em sentido diverso, pode-se pensar a ideia de Schiller como depositária do princípio da *Crítica do Juízo*, embora a condição da objetividade lhe seja particular. De todo modo, é evidente o esforço contínuo e febril para alcançar tal condição, e a beleza da natureza, como já exposto, é a sua primeira forma. Essa, no entanto, não é um mero conceito abstrato, na medida em que é a “realidade que aparece” e esta realidade é a “forma exterior do organismo articulado que para nós é tanto algo existente quanto algo que aparece, na medida em que a multiplicidade meramente real dos membros particulares deve estar posta enquanto aparência na totalidade *animada* da forma.” (HEGEL, 2015, p.139). No plano da natureza, no entanto, não há uma “plena realização de Conteúdo” (*gehaltvoller Erfüllung*), porque trata-se ainda de um fenômeno limitado. Nesse sentido, há portanto, uma diferença entre a técnica e a liberdade, como reconhece Schiller ao comentar a “proposição de fecundidade incomum” de Kant, na qual se estabelece a relação entre arte e natureza, embora a *comunidade* da beleza de cada uma não indique mais que a seguinte consequência:

Esta proposição torna, pois, a técnica um requisito essencial do belo natural e a liberdade condição essencial do belo artístico. Porém, como o belo artístico já compreende em si mesma a ideia da técnica, e o belo natural, a ideia da liberdade, o próprio Kant confessa que a beleza não é outra coisa senão natureza na técnica. liberdade na conformidade à arte. (SCHILLER, 2002, p.91)

Se se pensa somente no belo da natureza, considera-se a sua técnica, mas não há liberdade em seu produto, por se tratar de uma aproximação. Disso talvez surja a imputação da “abstração”, por parte de Hegel, tanto da forma, quanto da unidade da matéria. Nesse sentido, a regularidade, a simetria, a conformidade às leis, bem como a harmonia, são todas Formas determinadas, nas quais a beleza da natureza é já limitada, na medida em que aquelas determinações regulam a multiplicidade exterior, sem contudo, ligá-la à sua interioridade imanente (*imamente Innerlichkeit*). Em especial atenção à harmonia, Hegel parece concebê-la como uma relação menos servil, por assim dizer, às leis, de modo que vai encontrá-la na concordância (*Zusammenstimmen*) entre diferenças qualitativas, as quais formam uma totalidade pela dissolução das oposições, e não meramente graças à combinação regular que produz a unidade exterior, como sucede na relação simétrica. Assim, ao se questionar de que modo para Goethe a cor pode, enquanto totalidade, ser vista de modo subjetivo como outra, mesmo quando o olho tem uma única cor à sua frente, a harmonia vem apresentar-se como fundamento de tal compreensão. Assim é exemplificado no curso de Estética, quando o azul, o amarelo, o verde e o vermelho são diferenças de cores necessárias apresentadas na própria

essência da cor. Com efeito, há harmonia da forma, das cores, dos sons e assim por diante, e o mais essencial de tal Forma do belo natural, enquanto abstrato, já consiste no apagamento das diferenças, ao mesmo tempo que elas entram em concordância, tanto exprimindo seu pertencimento recíproco quanto sua unidade. Na condição de relação abstrata, a beleza na harmonia não alcança o ideal da unidade concreta, afinal, ela é somente exterior. Por isso, esclarece Hegel: “Existe uma realidade exterior que, enquanto exterior, é, na verdade, determinada, mas cujo interior, em vez de chegar à interioridade concreta, enquanto unidade da alma, apenas é capaz de conduzir à determinidade e à abstração.” (HEGEL, 2015, p.146)

É possível encontrar no discurso de Schelling, ainda quando ele se refere à “idealização da natureza na arte”, a mesma questão que conduz à forma, e portanto à técnica da natureza. Do seu modo de desenvolver o problema surge a noção do “caráter”, pelo que entende “uma unidade de múltiplas forças, as quais se esforçam continuamente para lograr uma certa harmonia e uma determinada medida, e às quais corresponde, quando não são desestabilizadas, um equilíbrio similar na simetria das formas.” (SCHELLING, 2010, p.51). O tema surge, para Schelling, não sem uma relação com a questão maior do modo como o artista deve posicionar-se em relação à natureza. Nesse sentido, a concepção falsa e insatisfatória do característico na arte³⁵ é o verdadeiro alvo do autor, mas para alcançá-la e “corrigi-la”, é preciso admitir na própria natureza, na medida em que ela é “emulada” pela arte, esse atributo. Em sua formulação do conceito de natureza, Schiller já havia antecipado tal nota ao compreendê-la como “a pessoa da coisa, pelo que é diferenciada de todas as outras coisas que não são de sua espécie” (SCHILLER, 2002, p.85). Com efeito, é como um “caráter vivo” (*lebendiger Charakter*) que Schelling descreve a força (*Kraft*) com a qual a natureza dá medida à si mesma e pela qual o particular (*Einzelnen*) existe (*bestehet*). Com essa força inerente o particular se firma como um todo próprio em face da totalidade.

A comum associação do particular com o negativo e a limitação, a qual Schelling se opõe, pode ser compreendida novamente nas linhas da primeira introdução à *Crítica do Juízo*, de modo que ela participa da dedução do conceito da técnica da natureza. Desse modo, o problema, isto é, o que motiva a “busca” de um tal conceito, é a própria função do Juízo de subsumir leis particulares dadas sob leis mais universais e, vinculada à essa necessidade, a impossibilidade de proceder sempre dessa forma para fazer da experiência um sistema *segundo leis empíricas*. Nessa medida esclarece o autor das críticas: “(...) é possível, no entanto, de leis empíricas, uma tão infinita diversidade e uma tão grande heterogeneidade

³⁵ No alemão, *des charakteristischen in der kunst*.

das formas da natureza, que pertenceriam à experiência particular, que o conceito de um sistema segundo essas leis (empíricas) tem de ser inteiramente alheio ao entendimento.” (KANT: *KU AA*, 20: 203). Ora, o particular deve ser compreendido justamente como essa infinita diversidade, a qual podem corresponder tais “leis empíricas”, mas certamente não é aquele a ser subsumido às leis transcendentais. Sendo “contingente” ao entendimento, ele parece surgir como um obstáculo à faculdade de conhecimento que busca a unidade a partir de suas categorias. No entanto, se uma “força criadora” pode ser pressuposta na natureza, a qual deverá guiar o artista, então aquilo que nela é característico ou “particular” deverá ser tomado em sentido positivo, o que implica em reconhecer, como Kant o expos, a vocação de uma faculdade para tal função, visto que o entendimento passa ao “largo” de tais objetos.

É possível encontrar no discurso de Schelling a “síntese” do que pensou o autor das críticas: “Desde suas primeiras obras, a natureza é de ponta a ponta característica; na dura pedra, ela inclui a força do fogo e o brilho da luz, e, no rígido metal, a amável alma do sonoridade; mesmo no umbral da vida, como que refletindo sobre a configuração orgânica, ela volta a afundar na petrificação, dominada pela força da forma.” (SCHELLING, 2011, p.44). Esse proceder da natureza é compreendido, pelo autor das críticas como artístico, isto é, oposto ao mecânico, pelo qual todos os produtos são meros agregados, mas quanto aos mesmos como sistemas, diz ele: “as formações cristalinas, variada configuração das flores ou a constituição interna dos vegetais e animais, (a natureza procede) tecnicamente, isto é, ao mesmo tempo como arte.” (KANT: *KU AA*, 20:217). O particular, portanto, apresenta uma forma final (*zweckmässige Form*), o que torna possível vislumbrar neles a forma de um sistema, condição essencial para o conceito de organismo. Não se pode tomar como um acaso, portanto, as seguintes palavras de Kant:

Essa técnica da natureza (em referência ao juízo teleológico), poder-se-ia denominar plástica, se esta palavra já não tivesse sido posta em voga, em sua significação mais geral, ou seja, para a beleza natural tanto quanto para intenções naturais, por isso, se quiser, ela poderá chamar-se *técnica orgânica* da mesma, expressão que designa, então, o conceito de finalidade, não meramente para o modo-de-representação, mas para a possibilidade das coisas mesmas. (KANT: *AA 20*: 234)

Para Schelling a forma teria de ser um entrave para a essência, caso existisse (*vorhanden*) independente dela. Não sendo esse o caso, ele questiona “Mas, se a forma existe com e mediante a essência, como esta poderia sentir-se limitada por aquilo que ela mesma cria? Com efeito, poder-se-ia violentá-la por meio de uma forma que lhe fosse imposta, mas

jamais mediante a forma que dela própria emana.” (SCHELLING, 2011, p.42). Por isso, afirma: “Na natureza, a determinabilidade da forma nunca é uma negação, mas sempre uma afirmação”³⁶ (SCHELLING, 2011, p.42). Antes de passar à arte, é no campo da natureza que Schelling inicia a questão a respeito da beleza e do característico. A respeito do modo como ambas as determinações se relacionam, falam melhor as palavras do autor da *Philosophie der Kunst*:

O lado exterior ou a base de toda beleza consiste na beleza da forma. Mas, já que a forma não pode existir sem a essência, mesmo lá onde há apenas forma, esta também é caráter, seja como presença visível ou, ao menos, passível de ser sentida. A beleza característica é, portanto, a beleza em sua raiz, a partir da qual a beleza mesma pode, qual um fruto, nascer e crescer; a essência decerto suplanta a forma, mas, ainda assim, o elemento característico permanece sempre a efetiva fundamentação da beleza. (SCHELLING, 2011, p.48)

Mesmo que Schiller não se refira exatamente ao característico é possível perceber, entre ele e Schelling, o núcleo conceitual comum das argumentações. São abundantes em seus textos os termos “força”, “vida”, em suma, figuras de linguagem que parecem denotar a ideia de movimento. A respeito dessa aparente sugestão, o texto de Schiller intitulado *Graça e dignidade*³⁷ associa remotamente a beleza com aquelas noções, por meio das quais define a graça (*Anmut*). Nesse escrito, o qual talvez seja um dos textos mais belos de Schiller, o movimento é definido como “a única mudança que pode ocorrer com um objeto sem abolir a sua identidade” (SCHILLER, 1997, p.99). É assim que ele vê uma maravilhosa propriedade na deusa da beleza, Afrodite. O cinto que ela carrega consigo, o qual é fonte de toda atração amorosa que a divindade inspira, não se confunde com a sua própria figura, e por não ser parte da deusa, distingue-se dela, assim como os gregos diferenciavam a graça da beleza. Para alcançar o mesmo efeito de delicado encanto, Hera, precisa primeiro emprestar o cinto de Afrodite, pois somente assim poderá conquistar os favores de Zeus no monte Ida. No referido ensaio, Schiller já indica a orientação prática com a qual a sua teoria estética encontrar-se-á, de modo que a *graça* é definida como a beleza do movimento, mas não de qualquer movimento e sim daquele pertencente à ação humana. Nessa medida, a graça não é dada pela natureza, embora nela influa. Assim, diz o poeta a respeito dos gregos: “Para o grego, a natureza nunca é apenas natureza, por isso ele também não precisa ruborizar-se ao honrá-la; para ele, a razão nunca é apenas razão, por isso ele também não precisa de

³⁶ No alemão, *Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung.*

³⁷ Título original: *Über Anmuth und würde.*

tremer ao submeter-se ao critério dela.” (SCHILLER, 1997, p.100). Já aqui a noção de alma é aparente, pois trata-se do princípio motor daquela bela aparência.

Na *Philosophie der Kunst*, a unidade de alma e do corpo é, conforme o parágrafo 62, o “em-si” do ser humano. Na primeira parte da mencionada preleção, Schelling expõe a imaginação como a força da individuação que opera a síntese de tais opostos. Na terceira seção é preciso “explicar” como a matéria universal da arte, passa à forma particular, ou seja, da exposição de mais uma síntese. Nesse proceder emerge a noção de gênio, ou do “divino que habita o ser humano”, e a possibilidade da bela arte depende de sua produção. Em *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*, tal formulação também está presente e pode ser pensada pelo modo como a arte, enquanto produção humana, supera o seu modelo: “a natureza não é capaz de alcançar aquilo que busca, e precisará da ajuda da arte para alcançar o seu *telos*” (SUZUKY, 2002, p.34). Por isso, Schelling busca definir o conceito de ser humano como se daí surgisse a possibilidade de reconhecer registros distintos entre o que é natural e o que é, por assim dizer, artificial. No entanto, há uma evidente relação das artes com a natureza, a qual não pode ser ignorada, pois em ambas anseia o ser por sua *Darstellung*. Essa realização está nas mãos do gênio.

Em *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza* há a evidente compreensão de que o artista não deve ser um imitador servil da natureza, já que em verdade ele tende a idealizá-la em sua arte. Esta última suprime o que não é essencial na primeira, pois enquanto na natureza há união entre vida e matéria, cujo enlace é passageiro, a arte, ao suprimir (*aufheben*) o tempo, deixa aparecer o ser daquela na eternidade de sua vida. Nesse registro estético, a natureza é produtora e nela uma ciência ativa (*werktätige Wissenschaft*) atua. Ao artista esse mesmo “espírito criador” (*schaffenden Geist*) é concedido, no entanto ele deve afastar-se do produto, poque: “em todos os seres da natureza, o conceito vivente mostra-se atuante apenas de maneira cega: se ele agisse do mesmo modo como age no artista, então este em nada se distinguiria da natureza.” (SCHELLING, 2011, p.39) Esse afastamento, no entanto, exige um retorno, não, claro, ao ponto do qual se partiu, mas para onde se possa “elevator-se à força criadora e apanhá-la com o espírito.” (SCHELLING, 2011, p.39). Assim, o artista, e mais precisamente como gênio, retorna à natureza em sua derradeira perfeição.

A graça é a direção para a qual a arte deve atuar, uma vez que é dela que emerge, por exemplo, na obra de poetas como Sófocles, no qual Schelling concebe uma elevada eticidade (*Sittlichkeit*): “a graça produz, por meio do efeito natural, aquilo que a alma realiza através de uma força divina, na medida em que transforma a dor, o entorpecimento e até a

própria morte em beleza.” (SCHELLING, 2011, p.57). Há uma relação comum, pois entre graça e alma, sendo que a primeira parece favorecer a última no “sereno domínio” (*ruhige Gewalt*) em meio à tempestade das paixões, enquanto que, por outro lado, sem a alma a graça não obteria a sua transfiguração (*Verklärung*). Nesse sentido, nas variadas criações da natureza, embora cada criatura seja avivada por seu espírito, apenas no homem nasce a alma, e assim ele é por essa *tornado capaz (fähig wird)* “do sacrifício de si mesmo, do amor desinteressado e, o que é mais sublime, da contemplação e conhecimento das coisas, bem como da arte” (SCHELLING, 2011, p.55). Assim Schelling parece conceber a alma como atividade, não como uma propriedade ou faculdade, afinal “ela não sabe, mas é ciência, não é boa, mas consiste no bem, não é bela, tal como o corpo pode sê-lo, senão que é a própria beleza.” (SCHELLING, 2011, p.55). A alma ou aquilo sem o qual a natureza seria desprovida de “sol” tem a sua unidade máxima no gênio (*Genie/ Genius*).

Por isso, o gênio é, conforme o parágrafo 63 da filosofia da arte, “o conceito eterno do ser humano em Deus, como causa imediata de suas produções” (SCHELLING, 2010, p.119). Nesse conceito, eterno ou nessa *Ideia* do ser humano, a alma está unida ao corpo, visto que ele, por si só, não pode ser concebido sem a unidade de ambos. Por isso é somente com o gênio que suas produções imediatas encontram a sua causa, na medida em que somente assim ele é o “divino que habita o ser humano”, cujas produções são o que exprimem a beleza e o sublime. Nesse sentido, parece até ecoar aqui a nota no texto de Fichte, cujo teor é a respeito do “sentimento do obscuro” ou do gênio (*Genie*), o qual o artista deve possuir tanto como o filósofo, pois afinal, como afirma Schelling, trata-se da mesma relação por meio da qual o “mundo em si é produzido no ato originário de conhecimento”, embora a arte só se produza no fenômeno. O gênio é, por isso, a *Ideia* absoluta, isto é, como Schelling formula: “ele é pensado, de um lado, como princípio natural, da mesma maneira que, de outro, como princípio ideal” (SCHELLING, 2010, p.119). Assim ele parece alcançar o produzir de Deus, o qual é um ato de auto-afirmação (*Selbstaffirmation*) eterno. No jogo entre infinitude e finitude, no lado real ele é natureza, mas não deixa de retomar sua infinitude no lado ideal. No entanto, como o gênio alcança esse ponto de indiferença, torna-se fundamental para a filosofia de arte de Schelling a resolução dessa questão.

Na *Crítica do Juízo* de Kant, o que se pensará a respeito do gênio, já encontra o seu prenúncio, em uma definição não rigorosa do parágrafo 46, o seguinte: “Gênio é a inata disposição da mente (*Gemütsanlage – ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte” (KANT: *KU*, AA 05:307). Nesse sentido, a primeira propriedade do gênio é a sua

originalidade, uma vez que tudo o que ele produz é único, pois ele não tem outro modelo à sua frente que não seja a própria natureza. Dessa forma, aquela proposição segundo a qual “a bela arte é arte, na medida em que ao mesmo tempo parece natureza”, vigora nesse registro. Assim, parece ser possível compreender de que ponto parte o delicado elo que Schelling expõe em seu discurso a respeito das artes plásticas e da natureza. Afinal por mais que pareçam, por assim dizer, misteriosas, as suas definições, elas vinculam-se ao mesmo tempo a tal questão que é da ordem do conceito e da objetividade. Kant já reconheceu no impasse: como um produto apto para ser denominado como artístico necessita da fundação (*Grundlegung*) das regras que a arte pressupõe. Por outro lado, na concordância (*Übereinkunft*) com as regras da natureza que os produtos artísticos apresentam, o traço daquelas últimas, a forma escolar, não deve deixar qualquer indicio de que esteve uma vez diante dos olhos do artista, impondo grilhões (*Fesseln*) à suas forças mentais (*Gemutskräften*). Assim, não há conceito que determine esse ato de criação, embora o que se produz deva ser um modelo (*Muster*), e a fonte de regra, nesse caso, a natureza. O modo como a natureza fala ao artista remonta justamente à noção da graça, a qual é para Schelling a “alma da forma” ou a “alma da natureza”, em cujo registro não há oposição, mas como se fosse através de uma concordância voluntária (*freiwillige Übereinstimmung*), que a natureza parece torna-se uma com a alma do artista. Nesse ponto alcança-se a relação mais sublime entre arte e natureza

Capítulo 3: Filosofia e Mitologia.

O amigo dos mitos (φιλομυθοζ) é, em certo sentido, um filósofo (φιλόσοφοζ), pois também o mito é tecido de maravilhas.

-Aristóteles, Metafísica.

O caminho da filosofia de Schelling encontra em sua obra de 1842, como é de se esperar com o título *Philosophie der Mythologie*, o mito. Esse percurso não é reflexo de uma inepta descontinuidade em seu sistema, mas a consequência de seu princípio fundado na identidade. O texto de *Von ich...*, considerado um *jugendschriften*, já indicava na formulação do Eu idêntico a si mesmo essa condição da velada abertura para a filosofia. No *Sistema do idealismo transcendental*, segundo Schelling (2000, p.18), considera-se que a filosofia transcendental poderia completar-se se provasse no Eu, enquanto princípio que fundamentaria tal sistema, a identidade entre as atividades consciente e inconsciente, as quais poderiam tornar pensável uma harmonia pré-estabelecida (*vorherbestimmte Harmonie*) entre o mundo real e ideal. Mas não se deve deixar de notar que, do mesmo modo, ainda nesse sistema, a arte é também compreendida como produto de uma atividade estética, cuja vocação, é a de mostrar (*aufgezeigt*) ao mesmo tempo, a atividade consciente e inconsciente. Essa é a solução que anos mais tarde envolverá também a mitologia visto que esta busca desfazer as contradições às quais a filosofia chega, mesmo após elevar-se do entendimento comum. Por isso, no *Sistema do idealismo transcedental*, diz Schelling (2000, p.19) que, se por um lado o mundo objetivo é apenas a “primordial, ainda inconsciente poesia do espírito”, por outro o órgão geral da filosofia, a “chave de sua abóboda”, é a filosofia da arte.

Essa função que acompanha também o mito, uma vez que está ligada não somente à forma ainda primeva de o espírito contrapor-se ao mundo das coisas que o envolve e o domina, e que mantém por isso a filosofia em gérmen, é a que interessa à Schelling, isto é, a objetividade do mito, ou o modo como ele pode ser, nas palavras de Casirer em *A filosofia das formas simbólicas* um “autodesdobramento do absoluto” (CASSIRER, 2004, 56). Dada à crítica não somente de Schelling, mas a também de Hegel, ao entendimento e à abstração, a inclinação pelo mito pode ser compreendida como a tentativa de solução daquele problema que não deixa também de estar vinculado à visão científica da natureza. Afinal, a configuração e construção da ciência resulta em seu tenaz conceito de objetividade, cujos limites não contém a mesma potência do “pensamento mítico”. Por essa razão, a mitologia

concebe o objeto de um tal modo a tornar-se ela própria um caminho para o que a filosofia pretende expor.

Se a filosofia é a doutrina da essência, então essa não pode firmar pé, por assim dizer, no vazio. Por isso, Cassirer, referindo-se a Schelling e ao “problema” da filosofia da mitologia, reconhece que o mito exprime uma direção originária do espírito, um modo autônomo de configuração da consciência. Nesse sentido, também no que diz respeito ao mito, a questão crítica da “origem”, proposta por Kant para os juízos teóricos, éticos e estéticos, é transposta por Schelling para o domínio da mitologia e da consciência mítica. Vale dizer, portanto, seguindo não só em concordância com Cassirer, mas pela evidente consequência seguida pela via crítica que, como em Kant, a investigação não concerne ao surgimento psicológico, mas ao estatuto e ao seu teor puro: “A partir de então, o mito aparece, tal como o conhecimento, a moralidade e a arte, como um mundo “autônomo” e fechado em si mesmo (...) que deve ser compreendido em sua legalidade estrutural imanente (*Strukturgesetzlichkeit*).” (CASSIRER, p.18). Já foi indicado onde a base desse circunscripto domínio do mito foi proposta: nas preleções da *Filosofia da arte*, onde a mitologia, com a fulguração de suas figuras divinas, constitui a matéria da arte. Nesse registro, o mito assegura a passagem do Absoluto ao particular, sem que nessa formação da própria forma da arte, aquele teor que unicamente une a filosofia a tal produto, se perca. Cada forma particular, anunciada no parágrafo 25, acolhe de novo e em si a essência do Absoluto, ao exigir o constante retorno à essa instância. Em vista disso, não sem razão o *Mais antigo programa sistemático* já manifestava a relação capaz de encurtar a distância entre o filósofo e o poeta, ao reconhecer que o supremo ato da razão, ao tornar-se estético, levaria a poesia a ser outra vez no fim o que era no início.

Schelling baseia-se nessa instância para citar com descuidada atenção um ideia de Schiller que ecoa na sua própria concepção, isto é, ao esclarecer que antes de o pensamento elevar-se à superioridade das ideias, é primeiramente mediante o insólito caos dos fenômenos na natureza e na história que o entendimento que busca apenas condições tem seu fim, de modo que na liberdade perante as condições, ele conhece o mundo como verdadeiro símbolo (*Sinnbild*) da razão, ou dito, de outro modo: “o saber comum toma a decisão de fazer “do próprio inconcebível”, como diz Schiller, “o ponto de vista do julgamento”, isto é, o princípio, ele se mostra então junto com o primeiro passo para a filosofia ou, ao menos, para a intuição estética do mundo.” (SCHELLING, 2010, p.124). Na mitologia grega, pensada não como exemplo tomado ao acaso, mas como “modelo”

reconhecido por Schelling, o incondicionado é o ponto de partida, à maneira de como sucede na filosofia. Essa compreensão é apresentada em *Arbeit am Mythos*, nas seguintes palavras: “a antítese do mito e da razão é uma tardia e malfeita invenção, pois nela é renunciada a função do mito, enquanto uma visão racional, ligada à superação daquela arcaica estranheza do mundo (...)” (BLUMENBERG, 1986, p.55). O que quer dizer, portanto, Schelling, quando propõe a estreita relação entre filosofia e mitologia, pela qual a última, dado esse quadro, só poderia ser considerada como um produto autônomo do espírito? Uma vez que o que cinge filosofia e mitologia é a constatação de que no interior dessa última o *logos* já opera, mas não, evidentemente, em sua plenitude, como já o reconhece Rousseau em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*: “A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar.” (ROUSSEAU, data, p.170). A inclinação do pensamento filosófico nesse domínio tem de expor que uma forma interna, determinante para sua estrutura, já se encontra presente no mito. Essa forma, como supõe Schelling, está ligada a um centro unificado, ideal, o qual não reside em um dado, mas em uma tarefa, na transformação do mundo passivo das impressões (*Eindrücke*).

No parágrafo 31 da filosofia da arte é possível perceber como Schelling não pretende dar aos deuses da mitologia uma coerência racional que lhes seria estranha, visto que o “mundo dos deuses não é objeto nem do mero entendimento, nem da razão, mas pode ser apreendido unicamente com a fantasia” (SCHELLING, 2010, p.58). Essa especificação das faculdades do conhecimento verte para o sistema a divisão também exposta por Kant de modo a conceber a fantasia somente por meio de uma determinação da imaginação. Mas é necessário perceber que, mesmo na qualidade de objeto exterior àquelas faculdades produtoras de conceito, a mitologia não dá com isso ao filósofo um subterfúgio para ignorá-la. A especulação não “quer decompor analiticamente, mas quer entender sinteticamente, ela quer voltar ao elemento positivo último do espírito e da vida.” (CASSIRER, 2024, p.19). Ora, é a esse retorno que Schelling, fiel ao texto programático, refere-se ao comentar o caminho especulativo que a mitologia introduz naquele que a investiga, pois dele diz que “nos faz voltar precisamente para lá onde o instinto já conduziu a poesia em seu início.” (SCHELLING, 2010, p.54). Ela é o centro comum entre a poesia e filosofia, onde a realidade é possibilidade, sem que essa realidade seja tomada no sentido da consciência comum, e sim de um modo que somente um senso filosófico ou poético pode concebê-la. Nesse registro, a poesia não é mera ficção e o mito é um elemento positivo, ou dito em outras palavras: lhe compete um modo próprio de *necessidade*, como também, um modo próprio de *realidade*

(*Realität*). Dado esse cruzamento da necessidade com o que é aparentemente contingente da realidade, que na superfície mostra-se como um sonho, a mitologia já não pode parecer díspar em relação à verdade, como por tanto tempo foi pensada, pelo mesmo motivo que a sua compreensão já não pode mais opô-la à filosofia.

Ainda na introdução das preleções da *Filosofia da arte* o problema da construção tem o seu início. Construir é o mesmo que expor (*darzustellen*) um real no ideal e dessa operação depende o inteiro sistema proposto por Schelling, haja vista que é o que lhe confere necessidade. Nesse sentido, já havia consignado Kant, na investigação acerca do esquematismo dos conceitos puros do entendimento, que as categorias da necessidade e da realidade (*Wirklichkeit*) possuem distintos esquemas: o esquema da primeira “é a o da existência (*Dasein*) num tempo determinado” (KANT: *KrV*, AA :137), ao passo que o esquema da necessidade é “a existência (*Dasein*) de um objeto em todo o tempo” (KANT: *KrV*, AA :137). A teoria de Kant a respeito do esquematismo, a qual é essencial à compreensão do mito na *Filosofia da arte*, deixa entrever a dificuldade do cruzamento proposto por Schelling, visto que a duração do real não pode ser efêmera, abandona à contingência, mas invariável, de onde vem o seu caráter de necessidade. Com efeito, há a tentativa de uma passagem para a objetividade, de modo que a investigação se orienta “de acordo com o conceito de objeto da filosofia idealista.” (CASSIRER, 2004, p.19). Para que se tenha uma noção de tal conceito, convém notar como no *Differenzschriftlich*, Hegel, ao comentar o princípio da filosofia de Schelling e Fichte, atribui somente ao princípio concebido pelo primeiro a objetividade.

A condição essencial é, como indicado anteriormente, que o sujeito seja ao mesmo tempo objeto, sendo à essa direção que se reporta o conceito de objeto na filosofia idealista, ou seja, ao princípio de identidade. No entendimento hegeliano esse princípio é abandonado por Fichte, isto é, tão logo ele perfaz o seu sistema, faltando a este a “auto-intuição” absoluta, a qual não pode ser captada pelo entendimento, visto que este ao se voltar para a finitude não capta a identidade originária no foco da totalidade. O sujeito = objeto torna-se, por isso, subjetivo. É nesse ponto que Schelling não teria se detido, ou seja, na medida em que em sua própria elaboração faz filosofia e sistema coincidirem na postulação do princípio de identidade como princípio absoluto da totalidade, cujo alcance desse resultado torna necessário que o sujeito e o objeto sejam *ambos* postos como sujeito-objeto. Esse modo de explicação tem a vantagem de introduzir, pertinentemente o conceito de simbólico, pelo qual

a mitologia é constituída. É o que permite a Schelling evidenciar como na poesia grega, “o mito homérico e, nessa medida, o próprio Homero é absolutamente o primeiro e o início” (SCHELLING, 2010, p.72), afinal “a síntese é o primeiro”. Nesse sentido, como também indica o parágrafo 38, a mitologia é “poesia em massa”, uma vez que produz a mesma realidade da natureza, no entanto em forma ainda mais elevada, por isso é “é a matéria eterna da qual todas as formas surgem de maneira tão maravilhosa e tão diversa” (SCHELLING, 2010, p.69). A unidade da mitologia e a sua superioridade em relação à natureza, é compreendida se o objeto não é anulado pela significação.

Como se verá, a investigação de Schelling não permanece no limiar do sistema de Fichte, onde a estética, embora seja relevante, não adquire a mesma função que é notória em seu sistema. Com efeito, como diz Hegel “É espantoso como Fichte se exprime de forma excelente acerca da beleza, mas inconsequentemente em relação ao seu sistema, e, por isso, não faz nenhuma aplicação dela relativamente a este” (HEGEL, 2003, p.91). A arte, como diz por sua vez Fichte, “transforma o ponto de vista transcendental em ponto de vista comum” (HEGEL, 2003, p.91), e desse modo há uma unificação do produzir da inteligência e do produto que aparece a ela como dado, ou seja, do ponto de vista da estética não há conflito entre sujeito e objeto, pois o Eu se reconhece como ilimitado e ao mesmo tempo como pondo a limitação, e a natureza, esclarece Hegel, em virtude dessa unificação possível, é ainda algo mais que um produto da inteligência. A natureza apenas não é um produto da inteligência se é ajuizada a partir do entendimento, visto que é ao domínio unilateral de tal capacidade que se reporta o idealismo em questão, como se pode perceber nas seguintes palavras de Hegel, dessa vez em expressões inesperadas: “no sentindo estético, todo o determinar por conceitos está de tal modo suprimido que, para ele, esta essência ao modo do entendimento, que consiste em determinar e limitar, quando é encontrada, é feia e odiosa” (HEGEL, 2003, p.92)

No interior do mítico há uma relação real com Deus ou o Absoluto, a qual se alcança pela forma da objetividade. Com efeito, interessa como no mito Deus *vem a ser*, nesse sentido, como esclarece Cassirer, o processo mitológico como o processo da verdade que se reconstitui e desse modo se efetiva:

Considerado de perto, este desenvolvimento, para Schelling, é determinado pelo fato de que da unidade de Deus, como unidade que meramente é, mas não sabida como tal, se passa à pluralidade, e desta, da antítese da pluralidade, só então é

conquistada a verdadeira unidade de Deus, que não meramente é, mas a unidade reconhecida de Deus. (CASSIRER, 2004, p.23)

O modo como sucede, no sistema de Schelling, esse reconhecimento, não é pela via dos conceitos puros, para os quais Kant já havia demonstrado a inaptidão para corresponder à identidade do incondicionado com a totalidade, ou, pelo menos não a partir de seus monogramas. Nesse sentido, sem se saber no que consiste a operação que envolve uma *Darstellung*, não se tem ainda, para usar as palavras do autor “clareza sobre o conceito da filosofia da arte” (SCHELLING, 2010, p.27), e de Deus ou do Absoluto. O conceito que vem juntar-se à tal questão é aquele designado como *símbolo*, como deixa perceber o parágrafo 39 da mencionada preleção ao enunciar que a “exposição do Absoluto, com absoluta indiferença do universal e do particular *no particular* só é possível simbolicamente” (SCHELLING, 2010, p.69). Se por um lado a filosofia elege o registro do simbólico, por outro lado, ele não alcança a condição de uma doutrina, e para falar como Rubens Torres, em *O simbólico em Schelling*, antes é também, à maneira da construção, “um problema” e a sua solução é a mitologia.

O todo da criação poética, que se chama mitologia (SCHELLING, 2010, p.28), e sua relação com a filosofia deve ser entendida a partir da orientação radical que confere Schelling à noção de “representação simbólica”, esclarecida por Kant no parágrafo 59 da *Crítica do Juízo*. Essa é a fonte pela qual compreende-se a *Darstellung* como o que é posto, por assim dizer, diante dos olhos. Nela a crítica kantiana procura retificar o uso incorreto dos lógicos quanto à palavra “simbólico”, pelo qual faziam a contraposição de tal expressão ao modo intuitivo de representação, quando, em verdade, o simbólico é apenas um modalidade deste último. Com efeito, as representações do modo intuitivo são esquemáticas ou simbólicas, sendo ambas compreendidas como hipotiposes, isto é, exposições, o que a língua latina verte como *exhibitiones* e a alemã como *Darstellung*. Nos dois casos sucede a sensificação (*Versinnlichung*) de conceitos e o que os diferencia pode medir a distância que as definições do entendimento tomam em relação àquelas pertencentes à razão, pois se no caso do modo de representar esquemático há uma intuição correspondente, por outro lado, no modo simbólico, cujos conceitos só podem ser pensados pela razão, nenhuma intuição sensível é adequada. Quanto a tais conceitos, a *Urteilkraft* procede apenas analogicamente ao que se faz no esquematismo, ou seja, como esclarece Kant: “ela concorda com tal conceito segundo a regra desse procedimento, não da própria intuição, e, portanto unicamente segundo a forma da reflexão, não do conteúdo.” (KANT: *KU*, AA 05: 351). Essa forma indireta de proceder

do Juízo, a qual “põe em cena um conceito “indemonstrável”, consiste no ato de *simbolizar*” (TORRES, 2004, p.112). Na filosofia não faltam casos de tais exposições indiretas, como exemplifica Kant: palavras como *fundamento* (apoio, base), *depende* (ser segurado de cima), *decorrer de algo* (ao invés de seguir), *substância*, tal como Locke teria exprimido como o suporte dos acidentes. Mesmo os filósofos retém em seu sistemas hipotiposes não esquemáticas ou *indirekten Darstellungen*, isto é, valem-se de um elemento não discursivo para exprimir conceitos não por meio de uma intuição direta, mas apenas segundo uma analogia com esta.

A investigação a respeito do símbolo principia a questão da beleza como “símbolo da moralidade” e parece complementar o parágrafo 49, no qual são elucidadas as *ideias estéticas*, ou seja, aquelas que são produzidas pela imaginação em um ato que a aproxima de uma *Darstellung* da razão, embora nenhum conceito seja adequado para tais intuições internas. Mesmo que a imaginação, nessa ocasião, coloque a razão em movimento, ou como ocorre propriamente no caso do parágrafo 59, onde há conceitos sem uma intuição adequada, a operação de exposição é mais circunspecta em Kant se comparada àquela concebida por Schelling. Na investigação do autor da *Philosophie der Kunst*, o símbolo não mantém somente a operação indireta a respeito da qual Kant já refletira, mas apresenta, para além da noção de semelhança entre as representações um vínculo mais essencial. É portanto no sentido original da palavra que Schelling vai buscar, tal vínculo, como o esclarece Rubens Torres já referindo-se à filosofia da Mitologia. A língua grega portava o vocábulo *συμβολα* como ocorre em Aristóteles em *Da Interpretação*, para designar, nesse caso, os sons pronunciados que são símbolos das afecções da alma, e em geral, como ocorre com *συμβολη*, que pode significar um sinal de reconhecimento, senha ou marca da identidade que dois amigos apresentam sob a forma de um objeto partido para reconhecerem um ao outro ao reunir novamente as suas partes.

Na *filosofia da arte*, com o parágrafo 39, já está bem claro o enlace entre símbolo e mito, sendo esse o primeiro o princípio da construção da mitologia. No entanto, distintamente do que fez Kant na *Crítica do Juízo*, Schelling não explica o símbolo como oposto àquele modo esquemático e discursivo de exposição. Em verdade, não há oposição alguma à *Darstellung* simbólica, pois ela é a síntese das exposições esquemáticas, e a outra, não considerada na análise kantiana, a alegórica. Quanto às três, Schelling esclarece:

Aquela exposição na qual o universal 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 na qual o universal é intuído por meio do particular, é alegórica.

A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um, é o simbólico. (SCHELLING, 2010, p.69)

Nesse plano não há oposição, pois unicamente o símbolo é a forma absoluta de exposição, embora tenha em comum com o esquema e a alegoria o traço de ser possível somente mediante a imaginação. Do mesmo modo, cada um desses três diferem da imagem (*Bild*), na medida em que esta é “sempre concreta, puramente particular e tão determinada por todos os lados, que para a completa identidade com o objeto só falta a parte determinada do espaço, no qual aquele se encontra.” (SCHELLING, 2010, p.70). No esquema, por sua vez, o universal é dominante, mesmo que nele o universal seja intuído como particular, o que esquiva a mitologia de ser compreendida meramente como um esquematismo da natureza e do universo. O que torna o conceito de modo imediato, ao mesmo tempo o particular e a intuição do particular, é a imaginação, e por isso, sem deixar de fazer remissão à explicação dada por Kant na primeira crítica, o esquema é, como afirma Schelling, um produto da imaginação.

A mitologia grega, como um todo orgânico, é uma totalidade onde cada visão particular é de novo absoluta, exige mais que a forma mediada de exposição. Por essa razão, a exposição alegórica é também deixada ao largo na compreensão dos mitos. Graças ao fato de esse modo de explicação, no qual o particular significa o universal, ter sido aplicado muitas vezes à mitologia, com alguma “aparência de validade”, Schelling volta-se com mais vigor contra a sua suposta eletividade para dizer o que seja a mitologia, criticando a escola de Hayne, por exemplo, quando nela se propôs que os mitos foram entendidos primeiramente como alegóricos, e provido de poesia apenas depois de Homero os ter vertido para a forma épica na *Ilíada* e na *Odisséia*. O autor da filosofia da arte “se empenhou no insistente combate à interpretação alegórica do mito – herança renitente aos estoicos e na afirmação reiterada de que o mito fala por si mesmo e de si mesmo.” (TORRES, 2004, p.11). Por isso, ele não se contentaria com aquela “impressão vulgar” da “interna falta de espírito” a partir da qual Hayne compreendeu a poesia homérica. Mesmo dirigindo tal crítica, Schelling não suprime inteiramente o vínculo da alegoria com o mito, pois não é esse o seu propósito. Nesse sentido, reconhece que a magia da poesia homérica e de toda a mitologia abrange a significação alegórica como possibilidade e, assim como a significação esquemática, aquela não elimina o afastamento entre o particular e o universal, portanto, do mesmo modo, quando se alegoriza, o universal só existe enquanto possibilidade.

A análise do simbólico como princípio da construção da filosofia em geral, pretende explicar o mito a partir dele mesmo, por essa razão o seu em-si não é nem alegórico, nem esquemático, mas a indiferença absoluta de ambos, isto é, o simbólico, onde particular e universal são absolutamente um. Ao propor a compreensão do mito por via dessa *Darstellung*, Schelling nos faz ver o vínculo interno entre filosofia e mitologia. Nesse sentido, como se inscreve ainda no parágrafo 39, há uma sucessão gradual dos três modos de exposição: esquemático, alegórico e simbólico, como se fosse uma sucessão das potências (*Potenzen*). Apresentadas ainda na primeira parte da preleção, as *Potenzen*, enquanto termo empregado pela primeira vez em um contexto filosófico, como Schelling o reconhece, são: “as unidades ou consequências particulares da afirmação de Deus, se retornam no todo real ou ideal” (SCHELLING, 2010, p. 43). Dito de outro modo, elas são aquilo onde o Absoluto é posto e não partilhado, fragmentado. Afinal a filosofia de Schelling é toda ela orientada para um reencontro, cuja marca é o símbolo. Com efeito, nas potências da natureza, ela apenas alegoriza na série dos corpos, enquanto na luz, torna-se esquematizante, ao passo que no orgânico torna-se simbólica: “pois aqui o conceito infinito está vinculado ao próprio objeto, o universal é totalmente o particular, e o particular, o universal.” (SCHELLING, 2010, p.73). A mitologia, enquanto matéria da arte, repete essa mesma gradação no mundo ideal, onde todo o pensar é um mero esquematizar, todo agir, por sua vez, é alegórico e a arte é simbólica. Nesse registro o que é o mito senão “a perfeita solução poética de uma exigência especulativa?” (TORRES, 2004, p.25). Na mitologia a significação é uma com o próprio ser, cujas figuras têm encanto porque meramente são absolutos em si mesmos, ao mesmo tempo que significam:

Não nos contentamos, sem dúvida, com o ser meramente sem significação, tal como, por exemplo, é dado pela mera imagem., porém tampouco com a mera significação, mas queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quando o conceito. (SCHELLING, 2010, p.74)

Esse universal concreto no qual a imagem não é meramente *bedeutunglose*, é o que quer mostrar a língua alemã ao verter com todo acerto a palavra *Symbol* por *Sinnbild*, ainda nas palavras de Schelling. Assim, a mitologia, por ser simbólica, realiza poeticamente a exigência da exposição absoluta. Nessa *Darstellung* e nessa matéria, a investigação filosófica encontra um reflexo de seu princípio, razão pela qual a ocupação do filósofo com a arte e com o mito não seria, por assim dizer, um diletantismo.

Nas preleções da *Filosofia da arte* Schelling inaugura sua exposição com o conceito universal de filosofia, porque não é possível voltar-se à *Philosophie der Kunst* sem que antes se tenha a ideia daquele saber. Como foi observado, ela é uma unidade, é indivisível e mediante a doutrina da arte, apenas se forma “no interior da própria filosofia, um círculo mais estreito no qual intuímos mais imediatamente o eterno como que em figura visível.” (SCHELLING, 2010, p.27). A necessidade de um retorno àquele conceito universal guia o sistema não para a demonstração dos princípios da filosofia, mas apenas para a sua elucidação (*erläutern*). Essa repetição não se justifica somente em vista do conceito de indivisibilidade daquele saber, mas também pela consequência da continuidade da reflexão já apresentada anteriormente, como se esclarece na introdução da mencionada preleção: “Para aqueles que conhecem meu sistema da filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição (*Widerholung*) dele na potência mais alta (...)” (SCHELLING, 2010, p.26). Com efeito, o princípio que agora Schelling nomeia como “ponto de identidade absoluta”, já era claro em seu *Sistema do Idealismo transcendental*, e remonta seguramente ao seu *Von ich...*

No sistema de 1801, já se postulava que o Absoluto, como nota Walter Schulz, “envolve em si as ainda não separadas oposições da natureza objetiva e do espírito subjetivo” (SCHULZ, 2000, p.22 – Tradução nossa), podendo assim tornar-se a identidade de ambos. Essa tendência permanece na filosofia da arte, bem como na filosofia da mitologia, de modo que o mito, por ele mesmo, é “o encontro da natureza com o espírito” (TORRES, 2004, p.). No *Sistema do idealismo transcendental* percebe-se que esse é um caminho *positivo* a ser seguido pela filosofia de Schelling, afinal em seu teor já se propunha a arte como “verdadeiro organon da filosofia”. A inclinação por essa via estética, na qual arte e mitologia tem primazia, vincula-se aos princípios do absoluto e da identidade, premissas que já se mostravam como a condição de possibilidade do próprio eu. Na investigação do princípio do sistema do idealismo transcendental, a influência de Kant e Fichte é, mais uma vez, evidente. Referindo-se à *Antropologia* em excerto que recorda o trecho do *älteste Systemprogramm*, na qual um inteiro mundo como uma criação “do nada” é encontrado junto à representação do eu, Schelling comenta o momento no qual Kant escreve que com a criança, desde que tão logo passe ela a falar de si mesma através do eu, parece nascer um novo mundo. Nessa ação (*Tat*) o mundo intelectual abre-se à ela, pois ao poder dizer “eu” a si mesma, suspende-se conseqüentemente do mundo objetivo. Na filosofia ocorre o mesmo, por isso ela “precisa sem dúvida daquele conceito partir, o qual da inteira intelectualidade em si trata e para a qual desenvolve-se.” (SCHELLING, 2002, p.44 – Tradução nossa). De

fato, o sistema do idealismo transcendental reserva uma seção dedicada à dedução daquele conceito, na qual retoma-se um problema que Fichte já apresentara em sua *Doutrina-da-ciência* de 1794. O paradoxo consiste nisso, como o formula Schelling no *Sistema do Idealismo transcendental*: do Eu não se pode dizer o que ele é.

O princípio de identidade, a qual equivale à proposição *Eu sou*, inspirou não somente Schelling, mas todo o idealismo alemão. O retorno que a tal princípio se faz é tributário a Fichte, de modo que se encontra vinculado ao neologismo *Tathandlung* apresentado na *Doutrina-da-ciência* de 1794 ou a chamada *Grundlage*³⁸. Como indica Rubens Torres, esse novo vocábulo é o que deve exprimir o princípio de toda a doutrina da ciência. Ele não se demonstra com a proposição $A=A$, tampouco com a proposição *Eu sou* que se pensara poder ser demonstrada pela primeira, antes é a sua *narração* (*Erzählung*), ou seja, “um artifício pedagógico, destinado a provocar a reflexão.” (TORRES, 1984, p.47). Como prova, Fichte não retorna novamente a esse recurso em seus textos posteriores mas a um modo oposto, como se explica a seguir: “Mais tarde Fichte faz a experiência de expor a doutrina-da-ciência a partir dos fatos (*tatsachen*) da consciência, e explica essa oposição entre *Tatsache* e a *Tathandlung* como equivalente a sua distinção entre o fático e o genético.” (TORRES, 1984, p.42). Como oposta a *res fact*, ou seja, ao estado “fático”, a *Tathandlung* é o *estado-de-ação* que não aparece entre as determinações empíricas de nossa consciência, mas está no seu fundamento e sua expressão depende de um princípio que não se deixa “provar nem determinar” (FICHTE, 1984, p.43).

Retomando o caminho seguido em *O conceito da doutrina da ciência*, segundo o qual é necessário partir de uma proposição, Fichte elege a fórmula $A=A$, sem deixar de mencionar que a “reflexão é livre e não importa de que ponto ela parte.” (FICHTE, 1984, p.44). O que se retém de tal proposição é como algo pode ser posto pura e simplesmente, ou seja, o modo como A é A - na medida em esta é a significação da cópula lógica -, ou, para dizer ainda com outras palavras, a maneira de ser posto sem predicado, pois é o que sucede com o Eu enquanto sujeito absoluto. Nessa exposição da doutrina da ciência, Fichte segue o que já havia estabelecido em relação à distinção da lógica e a doutrina que tem em vista, e apresenta a independência da segunda em relação a primeira justamente na explicação de seu ponto de partida: parte-se de $A = A$ não como se a proposição *Eu sou* se deixasse

³⁸ A 1ª e 2ª edição de *A doutrina-da-ciência* foram publicadas originalmente em 1794 e no ano de sua terceira publicação, em 1795, ela recebeu o título: *Fundação de toda doutrina-da-ciência (Grundlage der gesammte Wissenschaftslehre)*. TORRES, R. in: FICHTE, J. G. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Trad. Rubens R. Torres Filho. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.35.

demonstrar a partir dela, mas pela necessidade de se partir de uma proposição qualquer *certa*, dada na consciência empírica. Ao final da curta exposição, verificou-se que a proposição *Eu sou* não é fundada pela proposição $A = A$, e sim o contrário: é aquela que funda essa. É tão cerrado o conhecimento do Eu que ele nele não há mediação e é a sua identidade que, para Fichte, demonstra e determina aquele princípio da lógica. O essencial, com efeito, é compreender que a *Tathandlung* só se deixa expressar ou narrar pela identidade entre sujeito e objeto, na qual o Eu ocupa os dois lugares, do sujeito formal e do seu predicado. É nisso que consiste a sua atividade pura na qual o Eu põe a si mesmo: “o eu na primeira significação e o eu na segunda significação devem ser pura e simplesmente iguais entre si.” (FICHTE, 1984, p.46) e, continua Fichte:

E isso torna, pois, plenamente claro, em que sentido usamos aqui a palavra eu e nos conduz a uma definição do eu, como sujeito absoluto. Aquilo cujo ser (essência) consiste meramente nisto, que ele se põe a si mesmo como sendo é o eu, como sujeito absoluto. Assim que se põe, ele é, e assim que ele é, ele se põe (FICHTE, 1984, p.46)

A pregnância do *é*, afirmado *cum emphasi*, sempre foi, como esclarece Rubens Torres, o alvo da atenção de Schelling. Ele jamais perdeu de vista a transitividade desse “é”, que foi “desde o começo, aquilo que propriamente o fascinou no “eu é eu” de Fichte – que apanhava em ato a identidade da consciência – e o acompanhou até a “filosofia positiva” dos últimos anos” (TORRES, 2004, p.133).

Já foi mencionado como no *Sistema do idealismo transcendental* a relação entre arte e filosofia foi concebida, no entanto, embora ela seja definida, ao menos na letra, como um *organon* desse saber, a função de um *canon*, isto é, um modelo, parece mais adequada, visto que o princípio de identidade, acolhido na filosofia da arte, é o que faz da arte uma *Gegenbild* da filosofia. Dito de outro modo, a arte é o que é para a filosofia quando ela simplesmente é e nesse modo não pode ser tomada como um instrumento, pois nesse caso não seria simbólica, mas mera alegoria. Esse estado que Fichte já havia concebido no *Eu* passa, no *Sistema do idealismo transcendental* a ser reconhecido nos produtos estéticos, na medida em que eles são a identidade entre a atividade consciente (*bewusstlose Tätigkeit*) e a atividade inconsciente (*bewusstlose Tätigkeit*). A arte é o ponto comum entre o *Eu* e a natureza, seu “destino” comum. A natureza começa inconsciente e termina consciente, por isso a sua produção (*Produktion*) não é final, mas certamente seu produto (*Produkt*) o é, na medida em que o Eu na atividade: “começa com consciência (subjetiva) e termina no objetivo ou incosciente.” A filosofia de Schelling, portanto, tende à ir da subjetividade à objetividade,

em um longo percurso sem abandonar o seu ponto de partida, o qual é, também, o de chegada. Enquanto parte dessa investigação que se estende em seus extensos anos de produção, a exposição simbólica, a *Darstellung* da arte, tem a vocação de revelar a unidade do sistema inteiro: “O conceito de símbolo (...) tal como foi estabelecido na época da filosofia da identidade, é suficientemente rigoroso, por sua vez, para dar conta do fenômeno mitológico, mesmo quando tomado com o porte que tem na última filosofia de Schelling.” (TORRES, 2004, p.131)

Ainda na *Philosophie der Kunst*, admite-se na filosofia a doutrina “acerca da identidade essencial e interna de todas as coisas” (SCHELLING, 2010, p.28). O que cabe à arte é expor objetivamente e ao mesmo tempo simbolicamente tal identidade. O mito, nesse registro, é a matéria que fala por si mesma, o que esclarece a recusa de Schelling de toda compreensão alegórica, afinal, como o observa mais uma vez Rubens Torres, já na filosofia da mitologia, nota-se que alegoria vem de *allo* (um outro) e *agoreuein* (dizer). O ser é um com a sua significação, condição essa que torna possível a existência poética das figuras divinas independentes. Elas possuem, por isso, uma realidade própria, como esclarecem as seguintes palavras: “Todo contato com a realidade comum ou com conceitos dessa realidade destrói necessariamente a magia desses mesmos seres, pois esta se baseia precisamente em que para a realidade deles, de nada mais se precisa que da possibilidade deles.” (SCHELLING, 2010, p.62). Por isso, Schelling estabelece a íntima relação entre a mitologia grega e a filosofia: toda a possibilidade contida no reino das ideias está esgotada no mundo do mito. As criações poéticas têm suprema objetividade da qual todas as suas complicações e situações são testemunhos, na medida em que mostram a subsistência de cada figura e a história própria à qual ela dá origem. A mitologia é correlata, por assim dizer, ao próprio modo como na filosofia, a verdade se dá, ou seja, tratar-se de um desenvolvimento necessário do Absoluto. A geração teogônica dos deuses põe em cena o modo como as ideias existem umas nas outras e resultam uma das outras: A noite, que é mãe dos deuses, e o Fado “são o fundo obscuro, a misteriosa identidade oculta, da qual todos eles surgiram.” (SCHELLING, 2010, p.63). E no reino luminoso das figuras delimitadas e reconhecíveis, Júpiter, por sua vez, é o ponto de indiferença absoluto, visto que ao saber que sua esposa Métis traria um rebento hostil à ele próprio, destinado à dominar todos os deuses, tratou o imperioso deus de trazer para dentro de si o filho, unindo-o inteiramente consigo, o que seria nada mais que o “símbolo manifesto da indiferença absoluta da sabedoria e do poder do ser eterno.” (SCHELLING, 2010, p.63). Minerva, como filha concebida imediatamente de Júpiter, é

símbolo da forma absoluta e do universo, como imagem da sabedoria divina. Mas o que exige a independência poética de tais figuras é que não se pense que elas estão sob tal significação. A unidade das ideias na filosofia com os deuses na arte não permite que um signifique o outro.

Ao olhar para essa intransitividade do mito, o que lhe confere a profundidade da unidade entre ser e significação, o conhecimento filosófico vai até a construção, uma vez que a via da explicação ou *da definição* (*Weg der Erklärung*) segundo o parágrafo 42, não conduz de modo algum ao verdadeiro conhecimento. A construção e o seu objeto, o mito, mostram como todo possível é real. Aquele poderia ser explicado como fenômeno dado, mas ainda faltaria algo: “o conhecimento da necessidade e do nexos universal”, o qual determina o lugar e o fundamento para tal fenômeno. Mas o lugar que a mitologia ocupa no nexos universal é designado justamente pela construção de antemão e com necessidade, sendo assim: “A ciência não define, ela constrói, sem se preocupar com que objetos possam surgir de seu agir puramente científico; só que, precisamente nesse procedimento, é surpreendida no final com a totalidade plena e fechada.” (SCHELLING, 2010, p.80). Ao investigar o mito, o filósofo encontra esse processo de objetivação que é próprio do pensamento mítico, daí apresentar a vocação do juízo estético para tal. Mesmo que Schelling não se refira à terminologia kantiana da *Urteilkraft*, é evidente, como já indicado, que o seu sistema considera a divisão das faculdades superiores do conhecimento presente na terceira crítica.

Essa orientação, que só poderia deflagrar-se na subjetividade do pensamento vinculado à arte, adquire um novo rumo quando se assume que é a própria arte o objeto a ser construído. No entanto, é o mito, do qual a arte retira a sua matéria eterna, a autêntica meta desse método escolhido. Com efeito, a pretensão de objetividade do inteiro sistema de Schelling concorre com a mais subjetiva das faculdades. Essa aparente contradição pode ser compreendida como a herança crítica da filosofia de Kant, isto é, como esclarece Cassirer “Uma das primeiras e essenciais ideias da filosofia crítica é a de que os objetos não são “dados” à consciência prontos e fixos, na nudez de seu “em-si”, mas que a referência da representação ao objeto pressupõe um ato espontâneo e autônomo da consciência.” (CASSIRER, 2004, p.62). Sendo o objeto constituído somente através da unidade sintética, nessa medida é o resultado de uma conformação (*Formung*). O decantado giro copernicano da crítica kantiana orienta-se nessa direção, uma vez que esta não se limita somente às esferas dos juízos teóricos, mas estende-se à todos os atos que passam das meras “impressões” (*Eindruck*) às “representações” (*Vorstellung*). Disso resta a possibilidade de investigar o

processo de objetivação das camadas que antecipam, ainda nos dizeres de Cassirer, a nossa consciência-de-objeto (*Gegenstandsbewusstsein*) teórica, o que poderia lograr um modificado caminho e meio do processo de objetivação. Ao mito cabe essa distinta via que difere de uma ciência exata da natureza.

Schelling, para quem a filosofia está unificada por um princípio, não poderia conceber outro começo para tal saber, senão no mito, como testemunham as seguintes palavras: “Os primeiros sinais de vida da filosofia, cujo começo é, em toda parte, o conceito do infinito, se mostram eles mesmos primeiramente em poemas místicos...” (SCHELLING, 2010, p.82). Essa palavras não deixam de reconhecer, evidentemente, a necessária separação da filosofia de tais formas, pois embora a mitologia tenha fundado a filosofia, Schelling reconhece que dela se desprende a mais antiga filosofia da natureza, sendo ela primeiramente “realista” e tendo recebido posteriormente de Anaxágoras o *nôus*, o elemento idealista. Até mesmo a filosofia moral seria congênita às criações míticas, de modo que Sófocles teria cultivado em suas tragédias não somente as primeiras relações morais, mas principalmente o sentimento comum a todos os gregos: “profundamente marcado em todas as suas obras, da sujeição dos homens aos deuses, o senso de limitação e de medida também naquilo que é moral, o desprezo da arrogância, da violência atroz, etc...” (SCHELLING, 2010, p.79). Não obstante esse progressivo afastamento, aquele que chega ao ponto da formação-em-um (*Ineinsbilden*), ou seja, ao produto da *Einsbildungskraft*, compreende como possibilidade a realidade, ou ainda como o Absoluto é formado no particular. Assim, alcance-se a *indiferença* do ideal e do real, a qual é, por assim dizer, correlata à identidade absoluta de ambos, ou ainda à totalidade de todas as potências unicamente pela qual “a filosofia se apresenta em sua plena manifestação.” (SCHELLING, 2010, p.29). O percurso, isto é, o método da construção, com o qual Schelling pretende conceber sua *Philosophie der Kunst*, cobra do filósofo o proveito da imaginação, um caminho que Kant já indicara no parágrafo 24 da *Crítica da Razão Pura* ao destacar a imaginação da memória, isto é, ao defini-la como uma faculdade que não meramente representa um objeto sem a sua presença na intuição.

Ainda no mencionado excerto pertencente à primeira crítica, o qual ocupa-se com a aplicação das categorias a objetos dos sentidos em geral, Kant distingue dois modos de síntese, uma pertencente ao entendimento e outra à intuição, tratando-se de divisão similar, em sua base, àquela estabelecida para as hipotiposes, ou seja, leva em conta a distinção entre espontaneidade e receptividade. À primeira, enquanto ligação do entendimento, cabe o nome

synthesis intellectualis, ao passo que a última, por referir-se ao múltiplo da intuição sensível, é denominada *synthesis speciosa*, ou ainda a síntese transcendental da capacidade da imaginação. O nome evoca, por tratar-se de uma intuição sensível *a priori*, ou seja, pura, o estatuto transcendental de tal ligação ao mesmo tempo que a difere da ligação meramente intelectual. Ao realizar essa síntese a imaginação prova uma função intermediária entre a capacidade sensível e conceitual. Embora ela pertença à sensibilidade, não perde com esse registro a liberação da mera receptividade “na medida em que a sua síntese é um exercício de espontaneidade que é determinante e não, como o sentido, meramente determinável (...)” (KANT: *KrV*, AA 03:120). Desse modo, segundo a sua forma e de acordo com a unidade da apercepção, a imaginação pode determinar *a priori* o sentido. Ela pertence à filosofia transcendental, haja vista que contribui para a possibilidade do conhecimento que antecipa a experiência. É por essa razão que Kant também a nomeia de imaginação produtiva, indicando que ao ser espontaneidade, aquela capacidade distingue-se da reprodutiva “cuja síntese está associada leis empíricas, ou seja, as da associação (...)” (KANT: *KrV*, AA 03:120). A síntese produtiva é pois um efeito do entendimento à sensibilidade e a primeira aplicação deste.

Por um lado, a explicação de Kant quanto à síntese transcendental da capacidade da imaginação refere-se à aplicação das categorias ou às também chamadas “funções para julgar”, portanto, ao uso regrado do entendimento, o qual “apenas liga e ordena a matéria do conhecimento”. Por outro lado, no que diz respeito à compreensão radical que Schelling propriamente tem da imaginação, o dito parágrafo da primeira crítica, ao reconhecer que essa capacidade é produtiva, tirando-a com isso da consideração a partir da Psicologia, tem a especificação introdutória da qual aquela ideia prescinde. No tocante à *Darstellung* dos deuses, como esclarece Rubens Torres, “a radicalidade da imaginação, que está em obra aqui, não pode ser tomada na subjetividade de uma função psicológica: ela tem o mesmo alcance – e a mesma função – que na distinção entre o espírito e a letra.” (TORRES, 2004, p.127). Nesse sentido, a imaginação é uma força plasmadora (*Bildungskraft*), pela qual o suprassensível, o Eu no caso de Fichte, por ela se faz figurado (*gebildet*).

A respeito de tal obra da imaginação, refere-se Schelling em seu texto de 1803, intitulado *Sobre a construção na filosofia*³⁹. o qual foi publicado primeiramente no *Kritischen Journal der Philosophie*. No mencionado escrito, torna-se mais evidente a relação

³⁹ Título original: *Über die Konstruktion in der Philosophie*

entre o mencionado método e os conceitos que estão em jogo na filosofia da arte. Em uma certa discordância com Kant quanto à sua demonstração da impossibilidade de uma intuição não sensível, portanto, intelectual, Schelling chega a referir-se a uma definição da filosofia com a qual parece concordar, na qual dela se diz que é a “apresentação do universal no particular” (SCHELLING, 2001, p.92), onde o universal “é aqui o essencialmente e absolutamente universal, não o conceito, mas a ideia (...)” (SCHELLING, 2001, p.92). Por isso, o autor da *Philosophie der Kunst*, considera genuína e profundamente filosófica a elaboração de Kant do conceito da construção, pelo qual entende a “equiposição (*Gleichsetzung*) do conceito e da intuição” (SCHELLING, 2001, p.89), sem que em seguida deixe de indicar a sua contraposição, visto que com essa definição do método aplicado à matemática, a elaboração kantiana exige uma intuição não-empírica, que como intuição, é singular e concreta, ao mesmo tempo que deve, enquanto construção de um conceito “exprimir validade universal para todas as intuições possíveis que pertençam ao mesmo conceito.” (SCHELLING, 2001, p.89) A oposição de Schelling vai situar-se na recusa por parte de Kant àquela intuição que tenha validade universal, pela qual nega também a possibilidade da construção na filosofia, porque esta só tem a ver com conceitos puros.

A construção, em sua formulação segundo Schelling, enquanto construção da ideia, poderia resolver o conflito, também apresentado na filosofia da arte, entre o Absoluto que é ilimitado e puramente uno, e o particular, enquanto limitado e múltiplo. Nessa solução, a imaginação é protagonista quanto aos fins da razão e seu alcance parece ser análogo àquele do geômetra que concebe não o triângulo empírico, mas o triângulo da intuição pura. Para alcançar o princípio da construção deve-se regressar até o ponto em que construtor e construído, pensamento e pensado, coincidam em um. Trata-se, assim do mesmo proceder da *Darstellung*. Em verdade, essa é, como esclarece Rubens Torres “a linha de continuidade que conduz muitos anos depois, ao projeto de uma filosofia da mitologia”, na qual prevalece o método que “faz justiça à integridade do objeto, que não o mutila para subordiná-lo à significação, que não faz a filosofia falar de outra coisa (...)” (TORRES, 2004, p.130). Com efeito, nesse registro, a mitologia, como o esclarece Cassirer, é a “indiferença entre o subjetivo e o objetivo” (CASSIRER, 2004, p.22), isto é, nela há um princípio que deve ser necessário e racional, ou, para melhor dizer, no mito há um acontecimento objetivo: “um desenvolvimento necessário no próprio absoluto deve corresponder ao movimento e ao desenvolvimento das representações míticas na consciência humana, na medida em que este movimento tenha uma verdade interna” (CASSIRER, 2004, p.22). Na senda desse

pressuposto, o projeto de Schelling deve realizar-se pela vertente do sujeito e do objeto, em relação à “consciência-de-si” e com respeito ao absoluto. É a imaginação ou a força plasmadora, em sua formulação mais radical que atua na estreita relação de espelhamento entre o real e o ideal. Nesse sentido, não há um contemplador transparente, como é o caso da venerável personagem de Guimarães Rosa que ao invés de encontrar a si mesmo no espelho, avista somente um inóspito vazio.

Conclusão

A filosofia da arte de Schelling poderia ser lida como a orientação geral do espírito filosófico de sua época, por corresponder em suas questões ao teor dos “documentos” que registram o início do idealismo alemão, como às cartas filosóficas trocadas com Hegel, e por ser ainda mais tenaz na consecução das linhas do manuscrito intitulado *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, texto de cuja autoria o próprio Schelling pode ser depositário. Nesse sentido, tanto as correspondências, quanto o manuscrito, mobilizam-se em torno de um propósito comum: encontrar a unidade da filosofia a partir de um único princípio. Essa tarefa, contudo, torna extemporâneo o projeto contido na obra de Schelling e não somente circunscrito a seu momento, como o é a própria filosofia. Junto à tal tarefa, portanto, surgem os conceitos que abrangem o filosofar em sua universalidade e por esse caminho é que se deve iniciar a investigação acerca da filosofia da arte e de seu próprio conceito. Diante disso, o intento geral do presente trabalho foi analisar e expor a compreensão de Schelling acerca da reflexão filosófica em relação aos objetos artísticos, sobretudo em suas preleções ministradas em Würzburg, em 1804-1805. O essencial, por isso, foi tornar compreensível tanto o que conduziu Schelling à filosofia da arte, o que exigiu um necessário retorno não somente a Baumgarten, enquanto quem no período próximo à deflagração do chamado Idealismo alemão teria proposto um “conúbio” entre a filosofia e a poesia, portanto ao âmbito comum dos objetos estéticos, mas principalmente à crítica de Kant, sobretudo aquela direcionada ao Juízo (*Urteilkraft*).

Na introdução do curso de Würzburg, Schelling lança uma visão escusa àquele que experimenta na arte apenas o seu, por assim dizer, lado sensível. Afinal, torna-se grosseiro quem toma meramente os afetos e a satisfação que correspondem à essa natureza como efeito da arte. Portanto, Schelling reconhece que o que se requer para a fruição ativa e não tão somente passiva, seja de uma “bela arquitetura” ou de uma obra dramática, é um princípio que se furta à qualquer consideração que alcance na arte nada mais que efeitos naturais. Basta essa exigência para que se reúna sob uma mesma condição a possibilidade do “pensamento estético” e do “pensamento filosófico”, segundo as próprias palavras de Schelling: “Quem, portanto, não se eleva à ideia do *todo*, é totalmente incapaz de julgar uma obra” (SCHELLING, 2010, p.22). A pedra de toque da filosofia da arte, o seu princípio, é o ponto de identidade absoluto, onde “Deus e universo são um ou apenas visões diferentes de um único e mesmo.” (SCHELLING, 2010, p.29). Esclarecemos essa relação, cujos pares também podemos verter pelos conceitos de Absoluto e totalidade, a partir da investigação

de Kant em relação aos limites da razão, isto é, da noção de crítica. Visto que é dela que também parte a *Doutrina-da-ciência* de Fichte, a obra depositária da tentativa de unificar a filosofia a partir de uma única proposição no pós kantismo, cuja influência pode ser medida também nas obras que compreendem os *Jugendschriften* de Schelling como *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie* (1794) e *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (1795).

Á primeira vista, uma consideração das linhas iniciais de *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, se se pretende lê-lo como um “prólogo” do desenvolvimento do pensamento de Schelling, sugere que o indício ou o fio condutor ligado à filosofia da arte pode ser encontrado na *Crítica da Razão Prática* de Kant, afinal, uma frase incompleta inaugura o manuscrito, cujas palavras são unicamente “uma ética”. Em verdade, ainda na *Crítica da Razão Pura* articula-se a investigação que culminará na segunda crítica. No quadro dessa obra “inaugural”, na seção dedicada à dialética transcendental, a noção do Absoluto ou incondicionado, da qual dependem as ideias transcendentais, torna-se problemática, de modo que com aqueles conceitos passa a ser inválida a determinação de um objeto. Se antes o uso puro prático da razão via-se ameaçado pelo avanço da sensibilidade, agora possui, por assim dizer, sua própria fortaleza que a protege daquele uso especulativo desenfreado. Desse modo, a metafísica é posta, como esclarece Beckenkamp, “a serviço da moral”, o que conduziu não somente Kant, mas também Fichte, Schelling e até mesmo Hegel, a tratar aquele saber a partir do pressuposto moral. De fato, em *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, a liberdade acompanha o Eu enquanto a primeira ideia do sistema projetado no manuscrito. Trata-se, do princípio que Schelling esforça-se para demonstrar, já em seu texto de 1795, como o próprio princípio da filosofia, seguindo assim, a senda de Fichte que foi buscar também no Eu, que põe a si mesmo mediante liberdade, a certeza que sustenta todo o edifício do saber.

O fato é que, como se deixa perceber claramente no prefácio da primeira edição de 1794, Fichte via na terceira crítica a indicação do caminho que o conduziria à tentativa de encontrar o fundamento incondicionado da filosofia. Nessa medida, a *Crítica do Juízo* é a obra que por excelência contém o espaço onde os conceitos essenciais ao projeto não só de Fichte, mas também ao de Schelling. Assim evidencia-se como a modalidade reflexionante do Juízo, justamente por não operar com conceitos determinantes, torna possível, a liberdade radical do pensamento que acompanha o inteiro espírito do idealismo alemão. Nessa medida, a liberdade da reflexão é a ausência da unidade limitante do conceito, ausência essa de

limitação pela qual a *Tathandlung* do Eu torna-se possível. Eis a liberdade da reflexão sem a qual a filosofia não parece ser possível, já que, como também indica aquele vocábulo, enquanto distinto de *Tatsache*, seu princípio tem de ser genético e não fático.

São os textos considerados como os “de juventude” que tornam evidente a aproximação de Schelling com a filosofia de Fichte, do mesmo modo que suas obras ulteriores parecem evidenciar um afastamento do autor da doutrina-da-ciência, como se os escritos da *Naturphilosophie* fossem o principal indício desse rompimento. De fato, principalmente com as obras de Hegel, que podem ser lidas como um comentário ao percurso de Schelling, notamos que tem início o que poderia ser chamado de “idealismo objetivo”, distinto daquele de Fichte que, por partir do Eu, seria subjetivo. No entanto, ao longo do trabalho nos deparamos com a permanência daquele princípio que no reconhecimento de Rubens Torres foi, desde o começo, para Schelling “aquilo que propriamente o fascinou no” no “eu é eu” de Fichte: a transitividade do *é* que “apanhava em ato a *identidade* da consciência” (TORRES FILHO, 2004, p.133). Assim, mesmo a natureza seria “algo criado”, de mesmo modo que a arte também o é. No entanto, essa relação, Kant indicava também na *Crítica do Juízo*, ao justamente condicionar a compreensão de ambos os objetos a partir do princípio da “técnica da natureza”, com a qual conciliou contingência e finalidade.

Com efeito, evidenciamos que o que acompanha e realmente distingue o período da chamada filosofia da identidade não é uma mudança de objeto com o que se poderia também pressupor um rumo errático no pensamento de Schelling. Mas a compreensão pela qual, o filósofo, insiste na introdução do curso dedicado à *Philosophie der Kunst*, a respeito da *unidade* de tal saber ao derivar do Absoluto a impossibilidade de haver filosofias *particulares*, uma vez que “em todos os objetos a filosofia tem somente um único objeto, e por isso mesmo ela própria é uma única” (SCHELLING, 2010, p.29). Essa formulação deveria bastar para se ter em conta que, ainda que agora Schelling volte-se à natureza, arte e até mesmo à história, é patente o desenvolvimento do sistema a partir do princípio da identidade. No entanto, que essa identidade tenha que ser encontrada no “mundo sensível”, surge com essa exigência uma direção especulativa que não faz caso da explicação. Essa renúncia parte do próprio objeto, afinal, Kant já havia descoberto a ausência de conceitos para beleza, de modo que a arte, embora apresente legalidade, enquanto bela, deve parecer livre de grilhões. A unidade buscada por Schelling, portanto, concebe na construção sua possibilidade, onde a representação (*Vorstellung*) dá lugar à apresentação (*Darstellung*) simbólica de um objeto que, por sua absolutez, não pode significar o universal, mas ser um

com ele. Assim, o pendor da filosofia à beleza e a poesia, cuja inclinação já se apresentara em *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, direciona-se para a busca de um pensamento concreto em oposição à mera abstração. 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” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 1984, p.43). Pela figura do filósofo sensível ou do filósofo que tem “tanta força estética” como o poeta, torna-se mais clara com a filosofia da arte, o que parece ter se esboçado no ânimo da juventude, ao mesmo tempo que iniciava a ocupação da maturidade de sua vida intelectual, a saber a *Philosophie der Mythologie* de 1842.

Que a arte possa ser uma *Gegenbild* da filosofia, essa possibilidade só se esclarece, ao fim de nosso trabalho, com a compreensão de sua propriedade de ser inexplicável. Mesmo que seja um objeto, a arte não pode ser definida, subsumida ao universal, afinal como obra onde natureza e espírito são atuantes, como “síntese entre liberdade e necessidade”, ela diferencia-se de todo fenômeno ou objeto particular. O que a arte espelha na filosofia é o Absoluto ou incondicionado, daí sua vocação para ser a *Darstellung* perfeita do que está no origem do conceito da filosofia universal: a liberdade. A arte não sendo mera contingência ou restrita legalidade, segue a sua própria regra. Mas a sua “formação-em-um”, ou construção, só se deixa compreender inteiramente se a investigação for conduzida até a mitologia. Eis que encontramos, portanto, uma passagem natural da arte ao mito, da qual pode-se esperar a autêntica solução daquela operação. Não seria o caso, portanto, de se esperar do mito uma regra que lhe seja imanente, uma “necessidade”? Na mitologia há uma aparente “desrazão” que escamoteia um processo de objetivação, pelo qual a liberdade do espírito dá indícios de sua primeira atividade. Schelling expõe essa ideia em seu texto de 1842, intitulado *Philosophie der Mythologie*: “O processo mitológico não tem a ver com objetos da natureza, mas com as puras potências criadoras, cujo produto originário é a própria consciência. É aqui, pois, que a explicação irrompe por completo no objetivo, tornando-se inteiramente objetiva.”⁴⁰ Esse processo é aquele pelo qual a verdade vem a ser e que acompanha o espírito em seu pleno desenvolvimento. A filosofia só o fará inteligível se tiver olhos certos para o mito que não se refere a um outro, mas sempre a si mesmo, que explica a si mesmo como auto-afirmação ou *tautegoria*. Se procura acompanhá-lo, no intuito de torná-lo inteligível, verá sua própria luz refletida. Com efeito, a mitologia é o caminho

⁴⁰ *Filosofia da Mitologia*, citada por Ernst Cassirer em *Philosophie der Symbolischen Formen: zweiter Teil*.

pelo qual Schelling segue, mantendo-se fiel ao texto programático e aproximando cada vez mais o seu pensamento da poesia, com o que pareceu ter em vista ao aprofundar a especulação do que sempre o fascinou. Mas Goethe, ele próprio poeta, já havia percebido que entre poesia e verdade não há discórdia: “quem olha, quem aspira dos tempos ao fundo. Só esse que é digno de falar e poetar.” (GOETHE, 1968, p.157)

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Abril Cultura, 1984.

_____. **Poética**. São Paulo: Abril Cultura, 1984.

BECKENKAMP, J. **Entre Kant e Hegel**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BENJAMIN, W. **El concepto de crítica de arte em el romanticismo alemán**. Barcelona: Edicions 62 s/a. 1988.

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

_____. **El problema del conocimiento III**. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

_____. **Philosophie der Symbolischen Formen: zweiter Teil Das mythische Denken**. Bearbeiter: Claus Rosenkranz. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2010.

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

FICHTE, J. G. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. Tradução: Rubens R. Torres Filho. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Über den Begriff der Wissenschaftlehre**. Stuttgart: Reclam, 2005.

GOETHE, J.W. **Poemas**. Tradução: Paulo Quintela. 2ª ed. Coimbra: Act Universitatis Conimbrigensis, 1958.

KANT, I. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução: Cléia A. Martins. São Paulo: Iluminuras, 2020.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução: Valerio Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999

_____. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução: Fernando Mattos. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2022.

_____. **Duas introduções à crítica do juízo**. Tradução: Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

_____. **Kritik der Reinen Vernunft**. Hamburg: Felix Meiner, 1956.

_____. **Kritik der Urteilskraft**. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1974.

_____. **Manual dos cursos de lógica geral.** Tradução: Fausto Castilho. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

HANS, B. **Arbeit am Mythos.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

HATMANN, N. **A filosofia do idealismo alemão.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.

HEGEL, G.W.F. **Curso de estética – O belo na arte.** Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling.** Tradução: Manuel Carmo Ferreira. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 2003.

_____. **Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems.** In: *Jenaer Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

_____. **Fé e saber.** Tradução: Oliver Tolle. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie.** In: *Jenaer Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

_____. **Lecciones sobre la historia de la filosofia.** Tradução: Wenceslao Roces. México: Fondo de cultura económica, 1955.

_____. **Vorlesung über die Ästhetik.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2013.

_____. **Vorlesung über die Geschichte der Philosophie III.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PLATÃO. **Fedro.** São Paulo: Editora 34, 2020.

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

_____. **Novas perspectivas sobre o idealismo alemão.** Síntese – Revista de Filosofia, v. 30 n. 96 (2003): 125-130.

SCHILLER, J. F. **Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner,** janeiro-fevereiro 1793. Trad. e intr. de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **Sobre Graça e Dignidade.** In: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico.* Tradução: Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1997.

SCHELLING, F. W. J. **Aus Briefen Schellings an August Wilhelm Schlegel**. In: Text zur Philosophie der Kunst. Stuttgart: Reclam, 2010.

_____. **Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo**. In: Obras escolhidas. Tradução: Rubens R. Torres Filho. 2^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. [Correspondência]. In: **Correspondência Schelling - Hegel - Hölderlin (1794 – 1796)**. Trad. Fernando M. F. Silva. *Com-textos Kantianos*: International Journal of Philosophy, Lisboa, n.11, jun.2020

_____. **Das älteste Systemprogramm**. In: Text zur Philosophie der Kunst. Stuttgart: Reclam, 2010

_____. **Filosofia da arte**. Tradução: Márcio Suzuki. 1^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

_____. **System des transcendentalen Idealismus**. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2000.

_____. **Sobre a relação das artes plásticas com a natureza**. Tradução: Fernando de Moraes Barros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Sobre a possibilidade de uma forma da filosofia em geral**. In: *Sobre a forma da filosofia e sobre o eu*. Tradução: Caio Heleno da C. Pereira. São Paulo: Editora Iluminuras, 2021.

_____. **Princípio da filosofia ou sobre o incondicionado no saber humano. Sobre a forma da filosofia e sobre o eu**. Tradução: Caio Heleno da C. Pereira. São Paulo: Editora Iluminuras, 2021.

_____. **Philosophie der Kunst**. In: *Text zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2010.

_____. **Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur**. In: *Text zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2010.

SZIBORSKY, L. **Schellings Akademiered von 1807**. In: SCHELLING, F.W. J. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983. p.9.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004

SUZUKI, M. **A Grécia de Wickelmann e o romantismo de Schelling**. Forum Deutsch: revista brasileira de Estudos Germânicos. Vol. VI, 2002.

_____. **Filosofia da arte ou arte de filosofar?** In: Filosofia da Arte. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SZIBORSKY, L. **Schellings Akademiered von 1807.** In: SCHELLING, F.W. J. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur.* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983. p.9.

TOLLER, O. **Luz estética: A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação.** Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação do departamento de filosofia da faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2007.

TORRES, R. R. **Fichte vida e obra.** In: FICHTE, J. G. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos.* 2ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

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

_____. **O simbólico em Schelling.** In: *Ensaio de filosofia ilustrada.* São Paulo: Iluminuras, 2004.