

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

ARTE E FILOSOFIA *VERSUS* ARTE E NATUREZA: ABORDAGENS SCHELLINGUIANAS¹

*Gabriel Almeida Assumpção*²

Resumo: Primeiramente, apresentamos três relações entre arte e filosofia presentes na obra de Schelling: (1) arte como *órganon* da filosofia (*Sistema* de 1800), (2) arte como objetivação de mistérios (diálogo *Bruno* de 1802) e (3) arte como uma das formas de apresentação do absoluto (*Filosofia da Arte*, 1802-3; 1804-5). Conceitos fundamentais para essa tarefa são os de beleza, gênio, inconsciente, verdade. Em seguida, a partir de um confronto com as exposições de Leyte, Pareyson e Tilliette sobre o tema, defenderemos a hipótese de que o paralelismo entre a criação artística e a produtividade absoluta da natureza se mostra o fio condutor mais consistente da estética schellinguiana, apontando os limites da relação entre arte e filosofia como outro candidato a fio condutor.

Palavras-chave: Arte; Filosofia; Natureza; Schelling

Abstract: Our aim is, first, to present the relations between art and philosophy in three moments of Schelling's philosophy: (1) art as an organ of philosophy (*System* of 1800), (2) art as an objective presentation of mysteries (as in the 1802 *Bruno* dialogue) and (3) art as one of the forms of presentation of the absolute (*Philosophy of Art*, 1802-3; 1804-5). Core concepts for such an enterprise are the following: a-conscious, beauty, genius, truth. Afterwards, by means of a dispute with the texts of Leyte, Pareyson and Tilliette on this topic, we will defend the hypothesis that the parallel between artistic creation and nature's absolute productivity is the most consistent guiding thread to Schelling's aesthetics, by means of an explanation of the limits of the relation between art and philosophy as another candidate for a guiding thread.

Keywords: Art; Nature; Philosophy; Schelling.

¹ Artigo recebido em: 12/11/2016 e aceito em: 10/07/2017

² Doutorando em Filosofia (UFMG) e Mestre em filosofia pela mesma instituição. Endereço de email: gabrielchou@gmail.com

Dedico esse artigo a Fernando Rey Puente.

INTRODUÇÃO

A obra de Friedrich Schelling (1775-1854) tem sido retomada em vários países, e essa *Schelling-Renaissance* se caracteriza pelo trabalho da *Edição histórico-crítica*, em andamento desde os anos 1970, e pela instituição de Sociedade Internacional Schelling. Nota-se esse reavivamento na Europa, no Japão, nos EUA e na América Latina, sendo oportuno mencionar, no âmbito da estética, Barboza (2005), Barros (2009, 2010), Leyte (2005) e, no que tange à filosofia da natureza, Gonçalves (2005, 2015a, 2015b). A filosofia da natureza que foi, talvez, o grande descuido na pesquisa em Schelling, tem ganhado seu espaço graças a sérios trabalhos. Tem-se recuperado espaço para esse breve, porém intenso período da produção intelectual de Schelling³.

Não obstante, Schelling ainda é pouco estudado no Brasil⁴, notadamente no que diz respeito à estética, o campo onde se dão algumas de suas contribuições mais originais, e é levando em conta esse cenário intelectual que nossa proposta se concentra em sua estética⁵.

A hipótese de trabalho é a seguinte: *o paralelismo entre a produtividade da natureza e a criação artística consiste no fio condutor mais apropriado para se conceber unidade na estética⁶ de Schelling*. Trata-se de uma noção que manteve maior consistência ao longo de seu pensamento estético do que outro candidato a fio condutor, a saber, as relações entre arte e filosofia, e o diferencial da nossa abordagem reside no fato de que a filosofia da natureza será articulada com a estética, o que nos aproxima de Barros (2009; 2010), Cavalcante-Schuback (2013) Jacobs (2004, 2011) Wirth (2012; 2013) e Zeltner (1954).

³ TILLIETTE, X. L'Absolu et la philosophie: Essais sur Schelling, p. 7

⁴ Um fator que possivelmente dificultou a apreciação da filosofia de Schelling em geral e no Brasil em particular consiste na postura historiográfico-filosófica segundo a qual Hegel teria sido a meta do idealismo alemão (KRÖNER, 1961) e que tem sido revista por uma vertente mais atual, ilustrada por Beiser (2002, pp. 9-10), Tilliette (1970, pp. 5-8; 1987, pp. 13-55), Vetö (1998, p. 13) e, no Brasil, Puente (2003) e Vieira (2007, p. 7). O procedimento comum a essa nova tendência é buscar um exame dos pensadores desta época por si mesmos e em seus próprios termos.

⁵ Todas as traduções dos trechos citados são de nossa responsabilidade, e as obras de Schelling serão indicadas por siglas e paginação segundo a Edição histórico-crítica (HkA) para os textos anteriores a 1801 ou de acordo com as Obras Completas (SW) para os textos posteriores a 1801 e cuja edição ainda está em andamento na HkA. Lista de abreviaturas: AÜ (Allgemeine Übersicht); BDK (Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus); Bru (Bruno); EE (Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie); PK (Philosophie der Kunst); StI (System des Transscendentalen Idealismus); ÜdV (Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur); VM (Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums).

⁶ No caso de Schelling, podemos usar os termos “estética” e “filosofia da arte” intercambiavelmente, uma vez que a reflexão de Schelling sobre a beleza envolve longas discussões sobre obras de arte, sobre a racionalidade da arte e seu lugar no universo. Ao mesmo tempo, é um discurso sobre a ideia de beleza e sobre como ela se apresenta no mundo, arrazoado esse que envolve uma teoria do gênio e do sublime. Desse modo, defendemos se tratar tanto de uma estética quanto de uma filosofia da arte.

Mostra-se digno de nota o estudo de Barboza (2005) que, todavia, detém-se na influência de Schelling em Schopenhauer, o que difere de nosso trabalho, o qual não é propriamente de gênese e recepção, tratando-se de uma pesquisa que combina exegese com historiografia diacrônica, centrada na própria obra de Schelling. Intérpretes como Leyte⁷, Pareyson⁸ e Tilliette⁹ tomaram as relações entre arte e filosofia como fio condutor para a estética schellinguiana; todavia, não adotaremos tal procedimento porque tal nexos se mostra mais restrito a uma descrição que, embora aponte estágios distintos, não indica propriamente um desenvolvimento da estética do filósofo.

A ideia de fio condutor, embora seja um recurso frequentemente utilizado em pesquisas acadêmicas, adquire valor renovado ao se tratar de Schelling, cuja obra é marcada por nuances, mudanças de posição e retomadas de temas, tratando-se de “filosofia em devir”, tal como no título da maior obra de Tilliette (1970). Leyte¹⁰ defende que há unidade na filosofia de Schelling, e que há mais de uma via introdutória para a mesma, sendo a arte uma das mais privilegiadas, mas não demonstra essa suposta unidade na filosofia de Schelling, algo que é conseguido por Ehrhardt (2010), mediante as ideias de autodeterminação e de liberdade. Os textos sobre estética investigados de Pareyson (1987) e de Tilliette (1987) consistem em exposições gerais das relações entre arte e filosofia em diferentes momentos da obra do filósofo, apresentando menor inovação interpretativa que o estudo de Leyte, embora aqueles possuam o mérito de compreender um leque mais amplo de obras schellinguianas que este, uma vez que consideram, por exemplo, o diálogo *Bruno* (1802), que versa sobre diferenças entre arte e filosofia¹¹ e também a respeito de filosofia da natureza¹². Nossa proposta é original, nesse sentido, ao propor um novo condutor mais consistente, mas levando em conta a inovação interpretativa de Leyte e a abrangência do *corpus* schellinguiano que se observa nos trabalhos de Pareyson e de Tilliette. Pode-se dizer que se trata de uma conciliação dessa corrente europeia (Pareyson, Tilliette) com os avanços na América (Leyte, Wirth). Vejamos três concepções de arte e filosofia em Schelling para, em seguida, confrontarmos nossa chave de leitura com a de consagrados intérpretes do filósofo (Leyte, Pareyson e Tilliette).

I. ARTE E FILOSOFIA NO SISTEMA DO IDEALISMO TRANSCENDENTAL

No texto *Panorama Geral*, série de contribuições anônimas escritas por Schelling em um jornal de Niethammer entre 1796-98, o filósofo de Leonberg escreve pela primeira vez sobre uma filosofia da arte como capaz de unir a filosofia da natureza à filosofia da história¹³. História, arte e natureza são o que Schelling

⁷ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 17-41

⁸ PAREYSON, L. “Un problema schellinguiano: arte y filosofia”, p. 197-208

⁹ TILLIETTE, X. *L’Absolu et la philosophie: Essais sur Schelling*, p. 81-90

¹⁰ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 17 ss.

¹¹ SCHELLING, F. *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch*, p. 228-232

¹² SCHELLING, F. *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch*, p. 260-280

¹³ SCHELLING, Friedrich W. J. *Allgemeine Übersicht*, p. 183

chama “potências” do absoluto, ou seja, formas como o absoluto pode se apresentar, tendo a arte um lugar privilegiado por ser potência na qual natureza e história, natureza e espírito se encontram¹⁴. Essa reflexão, apenas programática na *AÜ*, começa a amadurecer no *Sistema do Idealismo Transcendental* de 1800. Já na introdução, o filósofo afirma que, por meio de um “ato estético da imaginação” (*ästhetischen Act der Einbildungskraft*), revela-se a identidade entre produzir e intuir, e se mostra que toda filosofia é produtiva¹⁵.

A filosofia reside, então, tanto quanto a arte, na faculdade produtiva, e a diferença de ambas [reside] meramente na *direção* diferente da força produtiva, pois, na produção, na arte se direciona ao exterior, para refletir sobre o inconsciente mediante produtos. Ao invés disso, a produção filosófica se dirige imediatamente ao interior, para refletir sobre ele [*i.e.*, o inconsciente] na *intuição intelectual*. O sentido originário peculiar, então, com o qual esse tipo de filosofia deve ser compreendido é o *estético*, e por essa razão, a filosofia da arte [é] o verdadeiro *organon* da filosofia¹⁶. (grifo do autor)

Tanto filosofia quanto arte residem na faculdade produtiva, ainda que em direções opostas, e o *System des transcendentalen Idealismus* é o encontro da filosofia transcendental com a filosofia da natureza, do idealismo com o realismo, da inteligência com a natureza¹⁷. Na seção VI do *StI*, a ideia de arte como *organon* da filosofia é amadurecida e a filosofia da arte é situada em relação a todo o sistema da filosofia¹⁸, e essa posição é bem inovadora na história da estética: a arte é um modelo para o filósofo, deve proceder ocupando o lugar da lógica nos sistemas estoicos¹⁹.

A intuição artística (*Kunstanschauung*), ou intuição estética, deve reunir o que existe separadamente no fenômeno da liberdade e na intuição do produto natural, a saber: “identidade do consciente e do inconsciente no eu, e a consciência desta identidade”²⁰²¹.

¹⁴ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 28

¹⁵ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transcendentalen Idealismus* (1800), p. 41

¹⁶ “Die Philosophie beruht also eben so gut, wie die Kunst, auf dem productiven Vermögen, und der Unterschied beyder blos auf der verschiedenen Richtung der productiven Kraft. Denn anstatt dass die Production in der Kunst nach aussen sich richtet, um das unbewusste durch Producte zu Reflectiren, richtet sich die Philosophische Production unmittelbar nach innen, um es in intellectueller Anschauung zu reflectieren. – Der eigentliche Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefasst werden muss, ist also der ästhetische, und eben darum die Philosophie der Kunst das wahre Organon der Philosophie”. SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transcendentalen Idealismus* (1800), p. 41

¹⁷ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transcendentalen Idealismus* (1800), p. 42

¹⁸ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transcendentalen Idealismus* (1800), p. 342

¹⁹ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 18

²⁰ “Identität des Bewusstseyn und Bewusstlosen im Ich, und Bewusstseyn dieser Identität”. Utilizaremos o termo “inconsciente” para bewusstlos por defendermos que traduz melhor a ideia de Schelling subjacente a esse conceito: algo privado de consciência. Além disso, ao evitarmos o termo “inconsciente”, evitamos aproximação com teorias filosóficas e psicológicas posteriores a Schelling e que claramente não estavam em seu horizonte de investigação. Nesse ponto, nossa tradução se filia à de Cavalcante-Schuback, para quem a tradução “conscious-less” (sem

Em comum com um produto da liberdade (por exemplo, uma ação livre), o produto artístico apresenta o fato de que é produzido conscientemente. E o produto artístico assemelha-se ao produto natural por ser produzido inconscientemente (*benussilos*). À primeira vista, é o oposto do produto orgânico. O produto orgânico é uma atividade inconsciente, “cega”, é refletida como consciência. Nele, reflete-se sobre a atividade inconsciente como determinada pela consciente. A natureza inicia inconsciente e termina consciente; a produção não é conforme a fins, mas o produto o é²². A arte exterioriza a força produtiva, refratando o inconsciente (natureza) em seus produtos, enquanto a filosofia volta ao interior através da intuição intelectual. A arte mostra, de modo real e comum, o que a filosofia só alcança de forma puramente subjetiva e interna: que a natureza é o espírito exteriorizado, e que o ideal é uma determinação, explicitação do real²³.

Aquilo que, na produção artística, une o consciente ao inconsciente (ao objetivo, à natureza), é indicado pelo obscuro conceito de gênio (*dunkle Begriff des Genies*) (grifo do autor). O produto postulado é o produto do gênio (*das Genieprodukt*) ou, já que o gênio só é possível na arte, o produto artístico (*das Kunstprodukt*)²⁴. Se a arte é concluída mediante duas atividades totalmente distintas, o gênio não é nem uma, nem outra, mas o que está acima de ambas. Das duas atividades da arte, a atividade consciente é chamada *arte (Kunst)* propriamente. Trata-se da etapa do processo de criação artística que se aprende, desempenha com reflexão, da atividade que é ensinada e aprendida, podendo ser alcançada mediante exercício pessoal e costume (*Überlieferung*), como as técnicas de pintura ou de escultura. A outra parte, inconsciente, com a qual a arte é introduzida, que não é aprendida e que não é alcançada mediante prática, só é adquirida como nascida de um livre favor da natureza. Schelling chama essa atividade *poesia (Poësie)* na arte²⁵.

Para o filósofo de Leonberg, é inútil perguntar qual dos dois componentes do processo criativo tem a excelência (*Vorzug*), pois, de fato, um não tem valor algum (*keinen Werth*) sem o outro; e apenas ambas juntas produzem o mais elevado. Poesia sem arte é incompreensível, não gerando fruição. Para Schelling, quase todos possuem poesia (habilidade inconsciente), mas poucos possuem arte (habilidade consciente), que exige mais treino e prática. Apenas o estudo de grandes mestres pode dar a uma obra a aparência superficial de *Poësie*, mas essa aparência não alcança a profundidade inescrutável (*unergündliche Tiefe*) que o verdadeiro artista confere involuntariamente à obra, ainda que com prudência e sensatez. Essa aparência confere peso à mecânica da arte e opera na pobreza da forma, nunca atingindo a força objetiva (*objektiver Kraft*) da obra de um artista verdadeiro, obra que nem ele, tampouco os demais conseguem penetrar²⁶.

consciência, a-consciência) aponta para um momento de abandono da atividade consciente (2013, p. 316).

²¹ SCHELLING, Friedrich W. J. System des transscendentalen Idealismus (1800), p. 312

²² SCHELLING, Friedrich W. J. System des transscendentalen Idealismus (1800), p. 312 ss.

²³ PAREYSON, L. “Un problema schellinguiano: arte y filosofia”, p. 198

²⁴ SCHELLING, Friedrich W. J. System des transscendentalen Idealismus (1800), p. 316

²⁵ SCHELLING, Friedrich W. J. System des transscendentalen Idealismus (1800), p. 318

²⁶ SCHELLING, Friedrich W. J. System des transscendentalen Idealismus (1800), p. 318

Arte e poesia são originariamente uma só e nenhuma delas tem prioridade, de modo que a indiferença entre ambas se reflete na obra de arte. O gênio é, para a estética, o que o eu é para a filosofia, a saber: o real absolutamente supremo, que não se torna objetivo, mas que é causa de todo objetivo. A filosofia parte de, e deve sair de um princípio que seja, como o absolutamente idêntico, não-objetivo. Como tal princípio deve chegar à consciência e como será entendido, é ele condição de se chegar a entender a filosofia? Trata-se de um princípio imediato e indemonstrável por conceitos: o eu ou a intuição intelectual²⁷.

Como afirmar, no entanto, sem sombra de dúvida, que essa intuição não consiste em ilusão meramente subjetiva (*einer blos subjektiven Täuschung*), ou seja, se não haveria uma objetividade universal e conhecida por todos os homens em relação a essa intuição²⁸? A objetividade da intuição intelectual é a própria obra de arte – algo a que Schelling já aludia na oitava das *Cartas Filosóficas* (BDK, 87) e que retoma no *System*: “A intuição estética é a [intuição] intelectual tornada objetiva”²⁹.

A obra de arte é pensada por Schelling como microcosmos, não havendo obra de arte que não exiba um infinito, seja diretamente, seja por meio da reflexão³⁰. Essa ideia será bem valiosa posteriormente, quando abordarmos a filosofia da natureza, em que a ideia de organismo como microcosmos é fundamental.

Arte é *Organon* e *Document* da filosofia, conferindo à história idealista da consciência de si a própria efetividade³¹ ao apresentar o que a filosofia não pode apresentar externamente: (a) o inconsciente no agir e no produzir e (b) a identidade originária entre agir e produzir inconsciente e agir e produzir consciente³². A visão acerca da natureza que o filósofo faz artificialmente para si, é aquela que a arte possui naturalmente. A trajetória da inteligência é uma *Odisséia* do espírito (*Odyssee des Geistes*): o espírito se busca e, buscando-se, sai de si mesmo³³. A produção artística é como a trajetória do filósofo: inicia-se do subjetivo rumo ao objetivo, encontrando-se a harmonia entre ambos. Retorna-se, assim, ao ponto de onde se iniciou a filosofar, a harmonia entre sujeito e objeto³⁴.

Ainda que o conteúdo da arte e da filosofia sejam idênticos em essência, há de se reconhecer que a arte, sendo dotada de uma objetividade que a filosofia não tem por si só, tem algo que faz dela mais completa que a filosofia. A arte, ao captar realmente e tornar acessível a todos o primeiro princípio (que a filosofia só atinge subjetivamente), convertendo-se em órgão supremo da filosofia e em demonstração evidente da verdade desta. A filosofia precisa da arte para

²⁷ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 319-325

²⁸ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 325

²⁹ “die ästhetische Anschauung ist die objectiv gewordene intellectuelle”. SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 325

³⁰ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 327

³¹ DÜSING, K. “L’histoire idéaliste de la conscience de soi dans le “Système de l’idéalisme transcendantal”, p. 35

³² SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 328

³³ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 328

³⁴ SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 328

confirmar o que só consegue intuir: somente a arte pode continuar a realização da tarefa da filosofia³⁵.

II. ARTE E FILOSOFIA NO *BRUNO*

No diálogo *Bruno* (1802), há retomada das mesmas relações entre arte e filosofia, mas com tom e sentido último diferentes. Uma das teorias anunciadas no *Bruno* é a da unidade entre verdade e beleza: estas não podem se subordinar nem se reduzir uma à outra, mas tampouco podem se separar uma da outra³⁶. Sendo beleza idêntica à verdade e poesia idêntica à filosofia, a filosofia tende à verdade eterna, que é um todo com a beleza, e a poesia tende à imortal beleza, que é uma com a verdade³⁷.

Agora, a arte não faz senão (em sua objetividade e exterioridade) revelar a todos o que apenas a filosofia conhece verdadeiramente. O artista revela o que ele mesmo desconhece, dado seu estado parcial de inconsciência³⁸. O artista não conhece o que revela, já o filósofo não revela o que conhece.

Nesse diálogo, está em jogo uma discussão sobre os mistérios e a mitologia. Luciano afirma ser da opinião de que, em muitas obras, poderia haver a mais alta verdade, sem que com isso se lhes possa ser atribuída também a da beleza³⁹. Trata-se de uma posição que separa beleza e verdade, possivelmente uma crítica ao idealismo subjetivo de Kant e de Fichte. Alexandre, no entanto, declara, ao contrário, que apenas a verdade preenche todos os requisitos da arte e que unicamente por meio da verdade uma obra se torna, de fato, bela⁴⁰.

Luciano afirma que uma obra, sem ser bela, pode ser verdadeira, ao passo que Alexandre, ao considerar uma obra bela apenas por sua verdade (*nur durch seine Wahrheit*), parece duvidar de que haja um ponto em que verdade e beleza sejam uma e a mesma, de maneira igualmente incondicionada, sem que nenhuma dependa da outra. Para Anselmo, por sua vez, a obra que expressa beleza, exprime igualmente a verdade, e uma verdade que não seja, ao mesmo tempo, beleza, não constitui, de fato, verdade⁴¹. A filosofia da arte de Schelling deve ser entendida, nesse contexto, como próxima da filosofia neoplatônica, para a qual o absoluto é fonte das ideias de bem, beleza e verdade⁴².

Anselmo e Alexandre chegam a um acordo sobre a beleza ser uma perfeição, aliás, a beleza é tomada por “expressão eterna da perfeição orgânica” (*äussere Ausdrück*

³⁵ PAREYSON, L. “Un problema schellingiano: arte y filosofía”, p. 199-200

³⁶ PAREYSON, L. “Un problema schellingiano: arte y filosofía”, p. 200

³⁷ PAREYSON, L. “Un problema schellingiano: arte y filosofía”, p. 201

³⁸ PAREYSON, L. “Un problema schellingiano: arte y filosofía”, p. 204

³⁹ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 217

⁴⁰ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 217

⁴¹ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 217

⁴² BEIERWALTES, W. Das wahre Selbst. Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen, p. 182ss e Einleitung, p. 5.

der organischen Vollkommenheit); sendo a mais incondicionada perfeição que uma coisa pode ter, já que as outras são estipuladas segundo um fim exterior à coisa, o que não ocorre com a beleza, a qual é considerada meramente como em si mesma⁴³. Anselmo acrescenta: a beleza, por ser a perfeição que exige a maior “independência de condições” (*Unabhängigkeit von Bedingungen*), não nasce de nenhuma maneira temporal e, portanto, nada pode ser chamado *belo* de maneira temporal⁴⁴. Alexandre diz que, segundo essa perspectiva, estaríamos em erro ao denominarmos belas coisas da natureza ou da arte. Anselmo responde que não nega a existência da beleza *em geral*, mas sua existência *temporal*. Anselmo recorda o *Fedro* de Platão: aquele que já foi iniciado nos mistérios, ao contemplar toda a beleza sensível – que toma seu nome da beleza em si e para si mesma – não é tão facilmente conduzido pela beleza sensível a representar a beleza em si mesma. O recém-iniciado (*jüngst eingeweiht*), entretanto, ao ver “um semblante divino” (*ein göttliches Urbild*) no qual o arquétipo incorpóreo (*das unkörperliche Urbild*) é imitado, assombra-se (*erstaunt*) e começa a se aterrorizar (*erschrickt*) por medo do semblante, mas em seguida o adora como a uma *divindade*⁴⁵).

Alexandre concorda com Anselmo que eles indicaram “... a unidade suprema entre a verdade e a beleza”⁴⁶. Para Schelling, há exemplos claros nas obras de arte de que o belo é, necessariamente, verdadeiro, e vice-versa, havendo os que confundem a beleza verdadeira com uma beleza subordinada, contingente – a qual não é, portanto, plenamente bela/verdadeira. Há o problema dos que não veem a unidade entre beleza e verdade: alguns buscaram produzir a mera verdade desprendida de beleza, entregando-se à tosca naturalidade (*robe Natürlichkeit*)⁴⁷ e se descuidando (*versäumen*) do que não pode ser dado por nenhuma experiência. Por sua vez, os que buscam somente a beleza desprendida da verdade, produzem “uma vazia e frágil ilusão de forma” (*eine leere und schwächlich Schein der Form*), que os ignorantes admiram como beleza⁴⁸.

Demonstrar a suprema unidade entre beleza e verdade tem como consequência demonstrar a identidade suprema entre poesia e filosofia, uma vez que esta aspira à “verdade eterna” (*ewige Wahrheit*) e aquela, à “beleza inata e imortal” (*ungeborene und unsterbliche Schönheit*); a qual é uma e a mesma com a verdade⁴⁹. A identidade

43 SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 224

44 SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 224ss

45 SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 225

46 “... die höchste Einheit der Wahrheit und der Schönheit”. SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 226

47 Seria o caso da imitação da natureza, como na pintura holandesa da “natureza morta” na arquitetura gótica, para Schelling (PK 527; 583-6).

48 SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 227

49 SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 227

entre beleza e verdade é confirmada pelo fato de que interiormente o filósofo intui o absoluto (verdade) que, exteriormente, o artista apresenta (beleza)⁵⁰.

Quem seria o produtor dessas obras? Toda obra é, necessariamente, finita, mas o finito é perfeito *por ser vinculado ao infinito*, e o resultado desse raciocínio é que uma obra que expõe a suprema beleza só pode ser produzida por meio do eterno, considerado na medida em que se refere ao indivíduo produtor (*hervorbringende Individuum*). Para Schelling, as coisas só estão em Deus por seus conceitos eternos, o que significa que o eterno se refere a todas as coisas através de seus conceitos eternos, portanto, referindo-se ao indivíduo produtor através do seu *conceito eterno de indivíduo (das ewige Begriff des Individuums)*, que está em Deus e se expressa pelo gênio⁵¹.

Quanto mais perfeito o conceito eterno de indivíduo, mais apto estará o produtor a expor outras coisas além dele próprio – ele será mais “orgânico”, segundo Schelling – e será capaz de se distanciar *de sua individualidade*, o conceito mais imperfeito, por sua vez, será incapaz de manifestar em formas mutáveis algo mais que *ele mesmo*⁵². Toda obra cujo produtor é o conceito eterno do indivíduo tem, desse modo, uma vida dupla: uma independente em si mesma, outra naquele que a produz, o que pode ser compreendido como resultado do duplo procedimento do processo criativo, atividade consciente e inconsciente⁵³.

Toda coisa em seu conceito eterno é bela. Há uma unidade entre o produtor de uma obra (*das Hervorbringende eines Werkes*) e o próprio produto (*das Hervorgebrachte*), sendo ambos belos, de modo que o belo produz o belo e o divino, o divino. Uma vez que, no indivíduo produtor, o belo e o divino referem-se imediatamente apenas a esse indivíduo, é pensável que também a ideia do divino em si e para si se mostra presente *nele*. Ou, do contrário, ele não está necessariamente em um outro, ou seja, nele mesmo considerado *pura e simplesmente*⁵⁴.

Anselmo pergunta e não seria lícito supor que aqueles aptos a produzir obras belas não possuiriam a ideia da beleza e da verdade (em si e para si mesma) precisamente por serem possuídos por ela? O produtor não conhece o divino (*das Göttliche*), parecendo-se mais com um profano (*ein Profaner*) que com um iniciado (*ein Eingeweihter*). Todavia, embora não conheça (*erkennt*) o divino, ele o exerce (*ausübt*) por natureza e manifesta o mais oculto dos segredos (*die Verborgenen aller Geheimnisse*): a unidade da essência divina e natural e a interioridade da natureza mais sagrada (*allerseligsten Natur*), em que não há nenhuma oposição.

⁵⁰ Bru, 228; PK 370; 384; VM 350; BEIERWALTES, 1982, pp. 5-9; 24-25; TILLIETTE, 1987, pp. 8ss.

⁵¹ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 228s

⁵² SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 229

⁵³ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 230

⁵⁴ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 230

Para o filósofo, isso explica porque os poetas foram venerados na Antiguidade mais remota como os intérpretes dos deuses (*Ausleger der Götter*) e como homens inspirados por eles. Anselmo propõe chamar o conhecimento que mostra as ideias apenas nas coisas exotérico (*exoterisch*), em oposição ao que mostra os arquétipos das coisas em e para si mesmos (*esoterische*)⁵⁵: a arte é *exotérica*, ao passo que a filosofia é *esotérica*, ou ainda, o filósofo exerce “interiormente” o que o produtor exerce “exteriormente”, sem sabê-lo.

O produtor jamais expõe a beleza em e para si mesma, mas em coisas belas. Não é pela própria ideia de beleza, mas apenas pela faculdade de produzir tantas coisas semelhantes a ela quantas possível que é reconhecida *sua arte*. A arte do produtor é, necessariamente, *exotérica*⁵⁶, já o filósofo se esforça não em conhecer o verdadeiro e o belo singulares, mas a verdade e a beleza em si e para si mesmas.

A finalidade dos mistérios é mostrar aos homens os arquétipos de tudo de que estão habituados a ver somente as cópias. Os mistérios estão para a mitologia assim como a filosofia está para a poesia⁵⁷. Como nota Pareyson, essa nova elaboração de Schelling tem um sentido marcadamente religioso, sendo o filósofo como um místico, iniciado nos mistérios, e o artista como um “profano”, porém inspirado pelos deuses⁵⁸.

III. ARTE E FILOSOFIA NAS VORLESUNGEN E NA PHILOSOPHIE DER KUNST

A *Filosofia da arte* é o texto mais extenso que Schelling dedicou à questão da arte, havendo uma compreensão da arte que o filósofo adquiriu após elaborar um significado mais preciso para seu sistema, o sistema da identidade. A arte não é mais ‘órgão da filosofia’, como no *StI*, mas a filosofia da arte é uma das formas de surgir da filosofia, sendo a filosofia da arte não mais o horizonte, mas parte do sistema da identidade. A filosofia se volta a si mesma e encontra na arte não um órgão, mas um reflexo de si mesma, tal com encontra na natureza ou na história⁵⁹.

A *Filosofia da arte* consiste de material agrupado a partir de preleções dadas por Schelling no inverno de 1802/3 sobre filosofia da arte na Universidade de Jena, e que o filósofo repetiu no inverno de 1804/5 na Universidade de Würzburg⁶⁰. A introdução, por sua vez, é idêntica à 14ª e última das *Preleções sobre o método do estudo acadêmico*. Chamamos atenção para esse texto, pois ele não foi abordado nos estudos dos comentadores abordados e, ao mesmo tempo, favorece nossa hipótese segundo a qual o paralelismo entre a produtividade da natureza e a criação artística consiste no melhor fio condutor para a estética de Schelling.

⁵⁵ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 231

⁵⁶ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 231

⁵⁷ SCHELLING, F. Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch, p. 233ss

⁵⁸ PAREYSON, L. “Un problema schellingiano: arte y filosofía”, p. 205

⁵⁹ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 30-37

⁶⁰ SUZUKI, M. “Filosofia da arte ou arte de filosofar?”, p. 9

Nessa preleção, o filósofo afirma que a filosofia não lida com a arte como mero atrativo, mas com uma arte mais sagrada, a qual é – dando continuidade às ideias do diálogo *Bruno* – “um instrumento dos deuses” (*ein Werkzeug der Götter*), uma “anunciadora de mistérios divinos” (*eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse*) e “reveladora de ideias” (*Enthüllerin der Ideen*)⁶¹.

Schelling antecipa uma objeção à possibilidade de uma estética: quem consegue falar do “princípio divino” (*göttliche Prinzip*) que impulsiona o artista, do sopro espiritual que anima as obras, senão o próprio artista, senão aquele que é envolvido pela “chama sagrada”? A construção da arte só seria possível para o artista? Aliás, é possível submeter à construção aquilo que é incompreensível em sua origem e maravilhoso em seus efeitos? Ora, Schelling afirma que esse entusiasmo seria próprio de quem só apreendeu os efeitos da arte: admiração, beleza, prazer. Esse tipo de objeção vem, para Schelling, de alguém que não conhece verdadeiramente nem a arte, tampouco o lugar que a arte ocupa no universo. Para a filosofia, mesmo se a arte não se deixe explicar por algo mais elevado que ela mesma, aceita-se que tudo o que faz parte do universo possui um modelo (*Vorbild*) e um antítipo (*Gegenbild*). Segundo essa relação, a forma da oposição universal entre real e ideal, entre infinito e finito, onde as oposições do fenômeno cessam de ser, retornam na última potência⁶².

Nesse sentido, seria de fato incompreensível a uma filosofia que não se elevasse ao ideal atingir uma compreensão da arte e a sua secreta “fonte primordial” (*geheim Urquelle*). As regras do gênio não são meramente mecânicas, o gênio é autônomo e a filosofia reconhece sua legislação, porque ela trata dessa legislação em várias esferas do ser: inteligência (filosofia transcendental); consciência de si livre (filosofia prática); natureza autoprodutiva (filosofia da natureza); gênio (filosofia da arte). O filósofo não só é autônomo, mas avança ao princípio de toda autonomia⁶³.

Schelling considera grosseiro segundo o espírito aquele que considera efeitos da arte apenas as emoções sensíveis, afetos das sensações ou o comprazimento dos sentidos. Tal postura permite apenas experimentar efeitos *naturais* da obra de arte. Não se trata, ainda, de uma contemplação livre e, simultaneamente, passiva e ativa, arrebatada e refletida. O que comove esse espectador são belezas isoladas; todavia, não há beleza isolada na verdadeira obra de arte, em que apenas o todo é belo, o que significa que quem não se eleva à ideia do *todo* não é capaz de ajuizar uma obra. Na arte, deve-se apreender a ideia do todo, e isso é apreendido por um cultivo, a partir do qual se consegue conectar o todo com as partes, e vice-versa. Ora, tais capacidades só são possíveis mediante a ciência e, em particular, a filosofia, e a filosofia da natureza desempenha um papel fundamental aqui, dada a maneira como articula partes e todo, notadamente no *organismo*⁶⁴. É curioso notar que, para Schelling, a investigação da natureza conduz a, e permite a integração

⁶¹ SCHELLING, F. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, p. 345

⁶² SCHELLING, F. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, p. 347-348

⁶³ SCHELLING, F. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, p. 349

⁶⁴ SCHELLING, F. Philosophie der Kunst, p. 358ss

integral da obra de arte e, ao mesmo tempo, o interesse pela natureza leva à arte. A apreciação da arte exige contemplação filosófica da natureza, e vice-versa⁶⁵.

Na *Philosophie der Kunst*, as relações entre arte e filosofia adquirem complexidade ainda maior, que é determinada pela construção sistemática mediante a qual Schelling estrutura sua interpretação do universo⁶⁶. A filosofia pode reabrir, para a reflexão, as fontes primordiais da arte que, em grande parte, estancaram-se com a produção – permitindo, assim, alcançar a verdadeira *ciência da arte* porque expressa, em *ideias*, o que o senso artístico genuíno intui no concreto, e por meio do qual o juízo genuíno é determinado⁶⁷. Está em jogo, aqui, uma releitura das ideias apresentadas pelo filósofo de Leonberg em textos anteriores, mas com uma primazia do filosófico em prol do artístico, de modo que Schelling afirma ser a filosofia da arte apenas a repetição do seu sistema “na mais elevada potência” (*in der höchsten Potenz*)⁶⁸. A arte está para o real, objetivo, assim como a filosofia está para o ideal, subjetivo e, nessa via, a tarefa da filosofia da arte é expor, no ideal, o real que existe na arte (ou expor, no subjetivo, o objetivo que existe na arte).

Filosofia da arte não é uma parte destacada da filosofia, pois essa é uma só, e caso se queira dividir a filosofia em tantas quanto há objetos, não haverá mais filosofia: a filosofia é unidade. Só há *uma* filosofia: *o que se chama diferentes filosofias são apenas exposições do todo único da filosofia em distintas potências ou sob distintas determinações ideais*⁶⁹. Filosofia da arte, portanto, é apenas uma delimitação para fins investigativos, pois é a mesma filosofia que trata da natureza e história, mas considerada diante de objetos artísticos, e não uma filosofia feita especialmente para esses objetos.

A filosofia e a arte não expõem as coisas reais, mas seus protótipos, dos quais as coisas reais são apenas “expressões imperfeitas”, e são os protótipos que se tornam objetivos na *arte*, expondo o mundo intelectual no “mundo refletido”. A obra de arte nos conduz ao que há de mais *efetivo* – por exemplo, no caso da música, que reproduz e transforma o ritmo da natureza⁷⁰, ou da escultura, relevo e arquitetura, pois “as formas perfeitas produzidas na *plástica* são os protótipos da própria natureza orgânica expostos objetivamente”⁷¹.

Novamente, as relações entre filosofia e arte são trabalhadas pelo filósofo de Leonberg: filosofia é “expressão imediata do divino” (*unmittelbar Darstellung des Göttlichen*), enquanto a arte é imediatamente apenas “apresentação da indiferença como tal” (*Darstellung des Indifferenz als solcher*)⁷². Como o grau de perfeição ou de

65 O que culmina em figuras como Michelangelo, elogiado pelo filósofo por suas habilidades com desenho e estudos de anatomia (PK 530), e também da Vinci e Goethe.

66 PAREYSON, L. “Un problema schellingiano: arte y filosofía”, p. 205-6

67 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 361

68 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 363

69 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 365

70 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 369

71 “Die vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorgibt, sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst”. “Plástica” propriamente dita é o nome dado por Schelling ao conjunto compreendido por arquitetura, relevo e escultura. SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 369 (grifo nosso)

72 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 381 ss

realidade aumenta à medida que ela se aproxima da ideia absoluta, da plenitude da afirmação infinita, é por isso que a arte se relaciona mais imediatamente com a filosofia, e difere dela apenas pela determinação da particularidade ou seu caráter de antítipo, além disso, é a potência suprema do mundo ideal.

Retomando o *System* de 1800, a obra é mais perfeita quanto mais expressa essa identidade de atividades consciente e inconsciente, ou em que nela se interpenetram liberdade e necessidade⁷³. Esse ponto mostra que, apesar de algumas diferenças, a intuição central da estética de Schelling é mantida: a unidade entre natureza e espírito. A partir disso, defenderemos a ideia de que o paralelismo entre produtividade da natureza e criação artística é o fio mais consistente da estética do filósofo, concordando com a interpretação de Wirth: “A filosofia da arte de Schelling não foi uma ruptura ou mudança de itinerário em relação a sua filosofia da natureza. (...) Para Schelling, a filosofia da arte era outra maneira de recuperar e de reativar a questão da natureza”⁷⁴.

IV. DUAS PRODUTIVIDADES: OUTRO FIO CONDUTOR

Schelling trata a obra de arte em continuidade com o organismo, e os textos da filosofia da identidade que assimilam diretamente obra de arte e organismo, ainda que o argumento já esteja lançado no *StI*⁷⁵. O filósofo de Leonberg articula as diferentes artes plásticas, o espaço e o tempo e, nessas reflexões, mostra um ponto de vista comum entre a filosofia da natureza e a filosofia da arte⁷⁶. Estamos de acordo com a interpretação de Zeltner, uma vez que o filósofo de Leonberg vincula os diferentes tipos de arte plástica ao som, à luz, às cores e à sucessão temporal⁷⁷, bem como às etapas do que denomina “construção da matéria”: as três dimensões (comprimento, largura e profundidade) correspondem a três fenômenos da natureza — magnetismo, eletricidade e processo químico⁷⁸⁷⁹, respectivamente —, e tais processos constituem dinamicamente a matéria. Zeltner, todavia, dedicou apenas poucas páginas para essa questão em Schelling, e também o fizeram Jacobs⁸⁰ e Leyte (1996, pp. 111-6).

Pesquisas nacionais mais próximas de nossa proposta são as de Cavalcante-Schuback (2013); Barros⁸¹ — este último, todavia, não elucidada por que a criação artística ecoa a produtividade da natureza, tomando tal ressonância como um

⁷³ SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 384

⁷⁴ “Schelling’s philosophy of art was not a break or change of itinerary from his Naturphilosophie. (...) For Schelling, the Kunstphilosophie was another manner of retrieving and reactivating the question of Nature”. WIRTH, J. M. “Saturated Plasticity: Art and Nature”, p. 322

⁷⁵ VETÖ, M. *De Kant à Schelling. Les deux voies de l’idéalisme allemand*, p. 469

⁷⁶ ZELTNER, H. *Schelling*, p. 200-1

⁷⁷ SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 488-627

⁷⁸ *StI* 136-49; *PK* 596-70

⁷⁹ A exposição schellinguiana sobre o magnetismo se encontra, por exemplo, em *IPhN* 166-173; *StI* 140ss. No caso da eletricidade, ver *IPhN* 144-166; *StI* 143s. Sobre a química, Cf. *AÜ* 70; *IPhN* 111-144, 286-305; *StI* 144ss. Para a história das ciências naturais estudadas por Schelling, ver o volume especial da *HkA* (DURNER et. al, 1994).

⁸⁰ JACOBS, W. “Natur in der Kunst”, p. 90-7

⁸¹ BARROS, F. “A música em Schelling”, p. 84ss e “A pintura em Schelling e o problema da imagem”, p. 204ss

pressuposto — e a de Gonçalves (2005, p. 87), que chega a apontar o fundamento desse paralelismo (ou seja, a identidade originária entre natureza e espírito, como elucidaremos adiante), mas se detém no *Sistema* de 1800, não dialogando com outros textos estéticos de Schelling. Vieira⁸² aborda as relações entre natureza e espírito, e sua exposição sobre filosofia da natureza é minuciosa, ao passo que o que é discutido sobre estética se mostra mais sucinto e Puente⁸³, por sua vez, concentra-se na questão antropológica, sendo que sua abordagem às artes plásticas é detida no sentido simbólico da figura humana. Não obstante as divergências, estas contribuições nacionais serão levadas em conta, devido ao conteúdo sobre estética ou acerca de filosofia da natureza.

Nessa via, pretendemos enriquecer as contribuições dos intérpretes supracitados ao chamarmos atenção para o paralelismo entre produtividade da natureza e criação das artes plásticas em Schelling como o mais apropriado *fio condutor* de sua estética. Nota-se que, mesmo no caso da literatura internacional, o paralelismo entre produção natural e artística já foi indicado por Zeltner⁸⁴, que aponta brevemente a questão, e por Tilliette⁸⁵ que, todavia, detém-se em exposições sobre mitologia, arte e filosofia, como apontamos acima. É digno de nota, entretanto, que Tilliette já reconhecia o paralelismo ou conformidade da arte com a natureza, que refletiria a sobreposição suprema da filosofia da natureza por todo o sistema de Schelling⁸⁶.

Não obstante, o tema só começou a receber maior atenção na literatura em escritos como os de Barros⁸⁷ e, principalmente, Jacobs⁸⁸. Com esse fio condutor, vemos o desenvolvimento de um ponto de partida kantiano (gênio como talento da natureza)⁸⁹ rumo a uma visão plotiniana da natureza como força criadora, culminando em uma crítica à *mimesis*.

No *System* de 1800, o gênio unifica dois momentos em direções opostas, que encontram um reflexo na obra de arte: o movimento que começa conscientemente e que acaba no inconsciente da produção artística. A verdadeira arte é a que resulta tanto da atividade livre do artista quanto da intervenção da natureza⁹⁰. Essa atividade livre do artista é análoga à desaceleração (*Hemmung*) que a natureza como produtividade impõe a si mesma, ao passo que a intervenção da natureza exerce função análoga à produtividade incondicionada da natureza. Nas palavras de Jacobs:

A atividade consciente de um artista é também como aquela na qual algo determinado é conhecido ou desejado. A consciência limita e determina. Com isso, então, a atividade consciente do

82 VIEIRA, L. Schelling, p. 23-38

83 PUENTE, F. R. As concepções antropológicas de Schelling, p. 23-29

84 ZELTNER, H. Schelling, p. 200-1

85 TILLIETTE, X. L'Absolu et la philosophie: Essais sur Schelling, p. 440-449

86 TILLIETTE, X. L'Absolu et la philosophie: Essais sur Schelling, p. 440

87 BARROS, F. "A pintura em Schelling e o problema da imagem", p. 204-206

88 JACOBS, W. "Natur in der Kunst", p. 90-97 e Schelling lesen, p. 88-94

89 Sobre a importância da terceira Crítica de Kant para Schelling, cf. ASSUMPCÃO, 2015.

90 LEYTE, A. "Arte e sistema", p. 34

artista ocupa aquele lugar que, na filosofia da natureza, a obstrução da produtividade incondicionada ocupa. Essa produtividade incondicionada da natureza – pode-se ver facilmente agora –, na filosofia da arte, diz respeito precisamente à genialidade. (...) Na medida, portanto, em que a filosofia da arte pode nomear um incondicionado, a genialidade, ela deve ser conduzida como filosofia autônoma⁹¹.

Segundo linha interpretativa semelhante, Cavalcante-Schuback indica que a natureza como produtividade aparece no desaparecer, na desaceleração (*Hemmung*, termo que a intérprete não evoca diretamente, mas que está implícito em sua argumentação). A produtividade *cobre* a visibilidade da aparência e a desaceleração descobre a mesma, ou ainda: desacelerar a si mesma é como a *natura naturans* se torna visível em formas (*natura naturata*), produtos naturais⁹².

Para Schelling, portanto, o produto artístico, ou produto do gênio, nasce tanto de uma atividade consciente como de uma inconsciente – a qual, por sua vez, é um “talento da natureza” que reverbera a produtividade infinita da natureza, fluxo dinâmico que precisa ganhar forma para ser apreendida pelos seres vivos. No caso da natureza, ela mesma se impõe essa forma, que resulta nos organismos, nas formações geológicas, etc., ao passo que, no caso do artista, o que confere a forma é a atividade consciente do artista, aquela capaz de conter e moldar seu fluxo criativo, de modo que suas obras possam ser apreciadas e imitadas pelos discípulos de uma escola de arte. A atividade inconsciente, nota Schelling, é como um impulso animal, vindo aqui uma naturalização do humano:

Que toda produção estética repouse numa oposição de atividades, deixa-se inferir corretamente da declaração de todos artistas de que eles são, involuntariamente, impelidos à produção de suas obras; que por meio da produção das mesmas, apenas satisfazem um impulso irresistível de sua natureza, pois, se aquele impulso parte de uma contradição, então a contradição é posta pela ação livre tornada involuntária. Logo, também o impulso artístico deve ter sua origem em tal sentimento de uma contradição interna⁹³.

91 Auch die bewusste Tätigkeit eines Künstlers ist wie jede eine solche, in der etwas Bestimmtes erkannt oder gewollt wird. Bewusstsein begrenzt und bestimmt. Somit nimmt die bewusste Tätigkeit des Künstlers genau diejenige Stelle ein, die in der Naturphilosophie die Hemmung der unbedingten Produktivität einnimmt. Dieser unbedingten Produktivität der Natur, so sieht man nun Licht, entspricht in der Kunstphilosophie genau die Genialität. (...). Insofern also die Kunstphilosophie ein Unbedingtes, die Genialität, benennen kann, ist sie als eingeständige Philosophie durchzuführen. JACOBS, W. Schelling lesen, p. 89

92 CAVALCANTE-SCHUBACK, M. S. “The Eye and the Spirit of Nature: Some Reflections on Merleau-Ponty’s Reading of Schelling Concerning the Relationship between Art and Nature”, p. 311-314

93 “Das alle ästhetische Production auf einem Gegensatz von Thätigkeiten beruhe, lässt sich schon aus der Aussage aller Künstler, dass sie zu Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, dass sei durch Production derselben nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen, mit Recht schliessen, denn wenn jeder Trieb von einem Widerspruch ausgeht, so, dass den Widerspruch gesetzt die freye Thätigkeit unwillkürlich wird, so muss auch der künstlerische Trieb aus einem solchem Gefühl eines innern Widerspruchs hervorgehen”

A contradição entre consciente e inconsciente nas ações livres põe o impulso artístico (*künstlerischen Trieb*) em movimento e, ainda mais uma vez, só a arte pode ser dada para satisfazer nossa luta infinita para resolver essa contradição última e máxima em nós. Nesse ponto, nossa hipótese de trabalho – que compartilhamos com os intérpretes mencionados acima (Barros, Cavalcante-Schuback, Jacobs) – se mostra mais atual e fecunda que a trabalhada por Pareyson, Tillette e Leyte, não obstante o mérito da investigação desses renomados intérpretes do filósofo.

No diálogo *Bruno*, por sua vez, além de apontar a identidade entre beleza e verdade, há uma crítica de Schelling a um “realismo mimético”, isto é, à imitação da *natureza sensível*, de modo que a verdadeira arte é a que apresenta a verdadeira beleza (as ideias) e, portanto, a “verdadeira verdade”, que é necessariamente bela, não sendo redutível à beleza sensível⁹⁴. A naturalidade bruta não é bela nem verdadeira para Schelling, e artes supremas seriam a grega e a renascentista, por apresentarem a natureza de forma idealizada, e esses modelos seriam aqueles que apresentariam beleza e verdade como idênticas – o que parece bem consistente com a influência do neoplatonismo tanto em Schelling quanto no Renascimento em geral. É digno de nota que a identidade entre belo e verdadeiro defendida nessa obra parece apontar para uma harmonia entre obra de arte e ciência natural.

O paralelismo entre produção da natureza e do artista amadurece nas *Vorlesungen Über die Methode*: “Em todas as épocas se observou (...) que os *verdadeiros artistas são tranquilos, simples, grandes e necessários, como a natureza*”⁹⁵. O artista passa a ser considerado uma *personificação da natureza*, e a relação entre autarquia da natureza e autonomia do artista fortalece nosso paralelismo entre produtividade da natureza e criação artística.

A filosofia da arte é meta necessária (*nothwendiger Ziel*) do filósofo, o qual vê a essência íntima de sua ciência na arte. A filosofia da arte é tão importante para ele em si e por si como a filosofia da natureza, permitindo conceber um mundo como fechado em si da mesma forma que o mundo natural, de modo que, por meio da filosofia da arte, o filósofo natural aprende os verdadeiros modelos das formas nas obras de arte, modelos que encontra confusamente na natureza⁹⁶.

Adentrando na *Filosofia da Arte*, está longe da arte aquele ao qual a arte não apareceu como um todo fechado, orgânico e necessário em todas as partes, como o é a natureza “Se nos sentimos incessantemente impelidos a olhar a essência íntima da natureza, e a *perscrutar esta fonte fecunda que faz jorrar de si tantos grandes fenômenos de eterna uniformidade e conformidade a leis, tanto mais há de nos interessar*

SCHELLING, Friedrich W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800), p. 316

⁹⁴ SCHELLING, F. *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*. Ein Gespräch, p. 227

⁹⁵ “Zu jeder Zeit hat man (...) gesehen, dass die wahre Künstler still, einfach, Gross und nothwendig sind in ihrer Art, wie die Natur”. SCHELLING, F. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, p. 349

⁹⁶ SCHELLING, F. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, p. 347

*penetrar no organismo da arte*⁹⁷, pois as obras de arte são produtos (*Gewächse*) ainda mais organizados e entrelaçados (*verschlungeneren*) em si do que os organismos⁹⁸.

Continuando na *Philosophie der Kunst*, temos a observação de Schelling segundo a qual a natureza *que aparece* (*Natura naturata*) é natureza em sua particularização (*Hemmungspunkt* ou ponto de desaceleração), e difere da natureza *em si*, dissolvida no todo absoluto, e é Deus em seu infinito ser afirmado (*Natura naturans*)⁹⁹. Dito de outro modo, no § 10 “A natureza aparecendo como tal não é uma revelação plena de Deus, pois mesmo o organismo é apenas potência particular”¹⁰⁰.

Com esse termo *potências* da natureza, Schelling se refere à matéria, à luz e ao organismo: a primeira é a matéria (*Materie*), afirmação da realidade; a segunda potência é a *luz* com a idealidade que dissolve toda a realidade em si. A terceira potência da natureza (*organismo*) é a única que é capaz de apresentar a essência da natureza como natureza, pois essa potência afirma igualmente a matéria (o real) e o ideal (luz), equiparando ambos. A essência da matéria é o ser, enquanto a essência da luz é a atividade, ou seja, a matéria tem como essência o teórico, ao passo que a luz tem como essência o prático, e a terceira potência deve ser atividade e ser, vinculando teórico e prático (é notável o pano de fundo kantiano) os quais devem se tornar indiferentes¹⁰¹.

Sendo o organismo como um microcosmo autossuficiente e autoprodutor, veremos uma dinâmica de produtividade que irá ser influente na visão do filósofo acerca das belas artes. No caso da *música*, o pensador nos diz que “O ritmo está entre os mistérios mais dignos de admiração da natureza e da arte, e nenhuma invenção dos humanos parece ter sido mais imediatamente inspirada pela própria natureza que esta”¹⁰², chegando a afirmar que há uma comunidade entre matemática e música, sendo que a música está para a aritmética assim como a pintura está para a geometria, pois na música o mais importante é a sucessão temporal, enquanto na pintura, a ênfase é na disposição espacial¹⁰³.

Na *arquitetura*, tipo de arte raramente abordada pelos intérpretes schellinguianos¹⁰⁴, há um papel importante das “produções do impulso artístico dos animais”¹⁰⁵, e tal impulso, demonstrado na filosofia da natureza¹⁰⁶, é uma modificação determinada do “impulso universal formativo”¹⁰⁷, noção oriunda de Blumenbach¹⁰⁸. Em

97 “Fühlen wir uns unaufhaltsam gedrungen, das innere Wesen der Natur zu schauen, und jenem fruchtbaren Quell zu ergründen, der so viele grosse Erscheinungen mit ewiger Gleichförmigkeit und Gesetzmässigkeit aus sich herauschüttet, viel viel mehr es uns interessiren, den Organismus der Kunst zu durchdringen” (grifo nosso).

98 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 358

99 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 378

100 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 378

101 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 379

102 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 492

103 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 518

104 Uma exceção é JACOBS, 2011.

105 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 572ss

106 SCHELLING, F. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799), p. 196-207

107 SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 573

108 A história das teorias fisiológicas estudadas por Schelling se encontra no volume especial da

algumas espécies, o fenômeno do impulso artístico acompanha o da metamorfose e desenvolvimento sexual, de modo que, desenvolvido o sexo, o impulso artístico desaparece, como no caso dos bichos-da-seda, que tiram de si mesmos os fios de suas teias; já em outros casos, o impulso artístico se perde totalmente em sedimentações orgânicas exteriores, as quais permanecem em coesão com o animal produtor, como nos produtos dos pólipos que habitam os corais, das cascas dos moluscos e ostras, ou mesmo das carapaças petrificadas¹⁰⁹. Retomando o que mencionamos acima sobre naturalização do humano, na exposição de Schelling sobre as diferentes formas de artes plásticas, podemos falar, agora, de uma antropomorfização da natureza.

Temos, finalmente, o discurso *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807), também conhecido como Discurso de Munique, texto sobre o qual Leyte chega a mencionar que Schelling critica a concepção de arte como mera cópia, o que “o aproxima da concepção de arte moderna”¹¹⁰, ainda que o intérprete não tenha explorado esse ponto a fundo em suas pesquisas. A arte não copia produtos naturais, mas reflete a produtividade da natureza, “(...) essa produtividade que nunca se faz presente como tal, mas só através dos produtos naturais”¹¹¹.

Ao falar sobre *pintura*, Schelling critica a concepção de arte como imitadora da natureza¹¹², afirmando que o gênio não imita produtos naturais, mas reflete a produtividade da natureza, e que um discurso sobre as artes plásticas raramente remeteu de volta à fonte primordial da arte, geralmente se contentando com a ideia de imitação da natureza, mas raramente com sucesso na obtenção de um conceito da essência da mesma¹¹³. A natureza já foi considerada, por exemplo, “um agregado morto de um amontoado indeterminado de objetos” (crítica à pintura holandesa e à ideia de “natureza morta”), ou o espaço no qual as coisas são postas, como em um recipiente, sendo que apenas pelos investigadores entusiasmados ela é tomada como “a eterna, criadora e sagrada força primordial do mundo”¹¹⁴, a qual produz todas as coisas a partir de si mesma, o que nos aproxima novamente da física especulativa de Schelling, defensora da ideia de que a natureza não é algo pronto, dado, mas que possui sua realidade a partir de si mesma, constituindo-se como um todo organizado e auto-organizador¹¹⁵¹¹⁶.

HkA (DURNER et. al, 1994, pp. 373-668). Ver também EE pp. 120-125; 171-230; StI, pp. 187-196. O impulso formativo é exposto especificamente em DURNER et. al, 1994, pp. 636-668.

¹⁰⁹ SCHELLING, F. *Philosophie der Kunst*, p. 574

¹¹⁰ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 35

¹¹¹ LEYTE, A. “Arte e sistema”, p. 35

¹¹² PK 360, 586; StI 322; ÜdV 292-295

¹¹³ SCHELLING, F. *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, p.292

¹¹⁴ SCHELLING, F. *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, p.293

¹¹⁵ Schelling indica que houve uma contradição nas artes de seu tempo: buscava-se seguir o princípio da imitação da natureza, mas, ao mesmo tempo, esta era tomada como algo morto — o que, para Schelling, vinculava-se ao estado geral das ciências da época, em que as ciências tratavam a natureza como algo inerte (ÜdV 293), e um declínio nas artes seria o reflexo de uma relação de pretensão domínio da natureza, tal como aponta Wirth (2012, p. 402).

¹¹⁶ SCHELLING, F. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799), p. 276n

Levando em conta a física especulativa schellinguiana, o princípio da imitação da natureza ainda teria valor, não se fosse entendida como “imitação servil”¹¹⁷, mas somente caso o artista aprenda a emular a natureza como força criadora, não buscando retratar “fielmente” um pinheiro, por exemplo, mas sim apreender a força produtiva que permite a uma semente se tornar pinheiro, e a um pinheiro se manter como tal. A imitação legítima da natureza seria, desse modo, imitar a forma como ela *natura*, seria imitar sua diferenciação interior, e não imitar as formas ou obras naturais que nela já existem ou já existiram¹¹⁸. Nas palavras de Schelling, “Ele [o artista] deve, portanto, distanciar-se do produto ou da criatura, mas apenas para se elevar à força criadora e captá-la espiritualmente”¹¹⁹.

Com essas diretrizes em mente, pretendemos desenvolver mais a fundo, em estudos posteriores, como o paralelismo que apresentamos se mostra o fio condutor mais consistente para a estética schellinguiana. Assim, filiamo-nos a uma corrente mais atual de intérpretes, ainda que reconhecendo o mérito dos grandes intérpretes do século XX.

Entretanto, mais do que nos filiar a esses intérpretes, buscaremos acrescentar um exame compreensivo da arquitetura e da escultura, formas de arte menos abordadas pelos intérpretes. Qual a relação da escultura com o sublime e com a ideia do organismo como microcosmo? Quais as repercussões da visão schellinguiana da arquitetura como oriunda de um impulso animal? E como se dá a relação entre arquitetura e música, na obra do filósofo? Isso envolverá, além de um contato mais extenso com sua filosofia da natureza, uma leitura mais densa dos textos estéticos e também de um embate com os comentadores mais atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSUMPCÃO, G. A. “Crítica do juízo teleológico e organismo em Kant e Schelling”. *DoisPontos*: Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 02 (2015): 123-135.
Disponível em:
<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doisPontos/article/view/38898/26528>.
Acesso em: 23 Dez 2015.
- BARBOZA, J. *Infinitude subjetiva e estética: Natureza e arte em Schelling e em Schopenhauer*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- BARROS, F. “A música em Schelling”. *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 13 (2009): 83-94.
- _____. “A pintura em Schelling e o problema da imagem”. *Veritas*, Porto Alegre, v. 55, n. 3 (2010): 202-216.

¹¹⁷ SCHELLING, F. Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, p.294

¹¹⁸ CAVALCANTE-SCHUBACK, M. S. “The Eye and the Spirit of Nature: Some Reflections on Merleau-Ponty’s Reading of Schelling Concerning the Relationship between Art and Nature”, p. 311

¹¹⁹ “Er muss sich also vom Product oder vom Geschöpfe entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen”. SCHELLING, F. Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, p. 301

- BEIERWALTES, W. Das wahre Selbst. Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2001.
- _____. Einleitung. In: SCHELLING, F. W. J. *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1982, pp. 3-35.
- BEISER, F. German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801. Cambridge, London: Harvard University Press, 2002.
- CAVALCANTE-SCHUBACK, M. S. “The Eye and the Spirit of Nature: Some Reflections on Merleau-Ponty’s Reading of Schelling Concerning the Relationship between Art and Nature”. In: BURKE, P.; WIRTH, J. M. (eds.). *The Barbarian Principle. Merleau-Ponty, Schelling, and the Question of Nature*. New York: SUNY Press, 2013, pp. 307-319.
- DÜSING, K. “L’histoire idéaliste de la conscience de soi dans le “Système de l’idéalisme transcendantal”. In: ROUX, A.; VETÖ, M. (orgs.) *Schelling et l’élan du Système de l’idéalisme transcendantal: Colloque du C.H.R.I.A de Poitiers, avril 2000*. Paris: L’Harmattan, 2001, pp. 19-39.
- DURNER, M.; JANTZEN, J.; MOISO, F. (Hrsg.) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-kritische Ausgabe. Ergänzungsband: Wissenschaftshistorischer Bericht zu Schellings Naturphilosophische Schriften 1797-1800. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994.
- EHRHARDT, W. E. “Nur ein Schelling”. In: PAETZOLD, H.; SCHNEIDER, H. (Hrsg.). *Schellings Denken der Freiheit*. Kassel: Kassel university Press, 2010, pp. 253-262.
- GONÇALVES, M. “A relação dialética entre consciente e inconsciente na filosofia da natureza do jovem Schelling”. *Síntese – Revista de Filosofia*, v. 42, n. 133 (2015a): 263-278. Disponível em: <http://faje.edu.br/periodicos2/index.php/Sintese/article/view/3333/3443>. Acesso em 23 Dez. 2015.
- _____. “Construção, criação e produção na filosofia da natureza de Schelling”. *Doispontos*, v. 12, n. 02, p. 13-26 (2015b): 13-26. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doispontos/article/view/41666/26520>. Acesso em Acesso em 23 Dez. 2015.
- _____. *Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência?*. In: PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (Orgs.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 71-90.
- JACOBS, W. “Natur in der Kunst”. In: DANZ, C.; JANTZEN, J. (Hrsg.) *Gott, Natur, Kunst und Geschichte: Schelling zwischen Identitätsphilosophie und Freiheitsschrift*. Göttingen: Vienna University Press, 2011, pp. 85-101.
- _____. *Schelling lesen*. Stuttgart – Bad Cannstatt: Fromman-Holzboog, 2004.
- KRÖNER, R. *Von Kant bis Hegel*. 2. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1961.
- LEYTE, A. “Arte e sistema”. In: PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (Orgs.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 17-41.
- _____. “Schelling y la música”. *Anuário Filosófico*, v. 29 (1996): 107-123.

PAREYSON, L. “Un problema schellinguiano: arte y filosofía”. In: PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. Trad. Zósimo González. Madrid: Visor, 1987, pp. 197-208.

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.

SCHELLING, Friedrich W. J. *Allgemeine Übersicht*. In SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 4, pp. 1-190. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1988, pp. 1-190.

SCHELLING, F. W. J.. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 7. Wilhelm Jacobs, Paul Ziche (Hrsgs.). Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001.

_____. *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge. Ein Gespräch*. In: SCHELLING, F.W.J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Vierter Band. Stuttgart und Augsburg: Cotta, 1859, pp. 213-332. Disponível em: <https://archive.org/details/smtlichewerke05p1sche>. Acesso em: 19 Mar. 2015.

_____. *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus*. In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch Kritische Ausgabe*. Reihe I : Werke 3, pp. 1-112. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1982.

_____. *Philosophie der Kunst*. In: SCHELLING, F. W.J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1859, pp. 353-736. Disponível em: <https://archive.org/details/smtlichewerke05p1sche>. Acesso em: 19 Mar. 2015.

_____. *System des transscendentalen Idealismus* (1800). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 9, Teilband 1. Harald Korten; Paul Ziche (Hrsgs.). Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005.

_____. *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. In: SCHELLING, F.W.J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Siebenter Band. Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1860, pp. 289-329. Disponível em: <https://archive.org/details/smtlichewerke07p1sche>. Acesso em: 19 Mar. 2015.

_____. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*. In: SCHELLING, F.W.J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart und Augsburg: Cotta, 1859, pp. 207-352. Disponível em: <https://archive.org/details/smtlichewerke05p1sche>. Acesso em: 20 Abr. 2015.

SUZUKI, M. “Filosofia da arte ou arte de filosofar?” In: SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 9-15.

TILLIETTE, X. *L'Absolu et la philosophie: Essais sur Schelling*. Paris: PUF, 1987.

_____. *Schelling: Une philosophie en devenir I*. Paris: J. Vrin, 1970.

VETÖ, M. *De Kant à Schelling. Les deux voies de l'idéalisme allemand*. v. 1. Grenoble: Jérôme Millon, 1998.

VIEIRA, L. *Schelling*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

WIRTH, J. M. "Saturated Plasticity: Art and Nature". *Spazio Filosofico*, v. 6 (2012): pp. 399-410.

_____. "The Art of Nature. On the Agony of the Will in Schelling and Merleau-Ponty". In: BURKE, P.; WIRTH, J. M. (eds.). *The Barbarian Principle. Merleau-Ponty, Schelling, and the Question of Nature*. New York: SUNY Press, 2013, pp. 321-340.

ZELTNER, H. *Schelling*. Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag, 1954.