

## IMAGINAÇÃO, ARTE E EXPOSIÇÃO DAS IDEIAS: KANT E SCHELLING

Ângelo Estevam Polidoro\*

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo expor o trato que filósofos alemães Kant e Schelling estabelecem em relação à imaginação. Em Kant a imaginação é imprescindível para a crítica-da-faculdade-de-conhecer bem como para teoria estética ou crítica do juízo. Em Schelling a imaginação é fundamento para o seu projeto de desenvolver uma Filosofia da Arte bem como para o projeto de exposição do Absoluto como incondicionado. Diferentemente de Kant, Schelling firma um trato direto com as ideias da razão, as quais são expostas através da Arte.

**Palavras-chave:** Imaginação. Ideias. Arte. Kant. Schelling.

### Imagination, Art and Exhibition of Ideas: Kant and Schelling

**Abstract:** The present work has the objective to expose the treatment that German philosophers Kant and Schelling establish with respect to the imagination. In Kant, imagination is imperative for the criticism of the faculty of knowing as well as for aesthetic or critical theory of the judgment. In Schelling the imagination is the basis for his project of developing a Philosophy of Art as well as for the project of exposing the Absolute as unconditioned. Unlike Kant, Schelling signs a direct deal with the ideas of reason, which are exposed through Art.

**Keywords:** Imagination. Ideas. Art. Kant. Schelling.

### Introdução

Schelling elabora três formas de imaginação em sua Filosofia da Arte (*Preleções sobre A Filosofia da Arte*). Porém não se pode esclarecê-las antes de recorrer ao trato que Kant faz da imaginação na *Crítica da razão pura* e na *Crítica do juízo*. O conceito de imaginação é imprescindível para o desenvolvimento do conceito de *Darstellung* (exposição) exposto por Schelling em relação às formas artísticas. A *Darstellung* está diretamente ligada com o conceito de Ideia. Segundo a filosofia kantiana as Ideias puras da razão não são suscetíveis de

---

\* Licenciado em Filosofia pela Faculdade Palotina (FAPAS/RS). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: [angelopolidoro@hotmail.com](mailto:angelopolidoro@hotmail.com)

exposição direta, isto é, sua filosofia esquemática não dá conta deste problema que perpassa toda a História da filosofia. Pelos critérios da filosofia schellingeana Kant deixa uma lacuna, um hiato, um abismo ao não resolver tal problema. Para Schelling a imaginação produtiva ou a força imaginativa (*Einbildungskraft*) é uma forma mais eficaz de se chegar à verdade própria da Ideia em si.

## 1 A imaginação em Kant

Na *Crítica da razão pura* Kant trata a imaginação como uma função cega, porém indispensável do ser humano, que relaciona as significações gerais às intuições particulares. Desta forma, a imaginação cumpre a função de mediadora entre os conceitos e as intuições, possibilitando a aplicação das categorias aos objetos dos sentidos, ou seja, sem o poder da imaginação não seria possível dar unidade a heterogeneidade do conhecimento, isto é, unir as duas esferas dicotômicas, o entendimento e a sensibilidade. No entanto as duas esferas, nessa ligação, não podem compartilhar suas funções, pois como assegura Kant: “o entendimento não pode intuir e os sentidos não podem pensar” (KANT, 2013, p. 97), mas, por outro lado, para que haja conhecimento com validade objetiva, ambas as faculdades devem atuar em cooperação, isto é, deve haver reciprocidade entre elas. Seguindo a afirmação de Kant na *Lógica transcendental*:

Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas. Por isso, tornar sensíveis os seus conceitos (i.e., acrescentar-lhes o objeto na intuição) é tão necessário quanto tornar compreensíveis suas intuições (i. e., colocá-las sob conceitos) (KANT, 2013, p. 97).

Por meio desta mútua relação às intuições espaço/temporais passam a ver de modo ordenado, do mesmo modo os conceitos adquirem seu conteúdo, isto é, se elevam a um conceito empírico, ou seja, os conceitos ganham validade empírica. Este é o modo encontrado por Kant para unir duas faculdades tão díspares do ponto de vista de suas funções no conhecimento. De acordo com Kant as intuições necessitam de ordenação conceitual para se tornarem legíveis e inteligíveis, da mesma forma, sem matéria advinda das intuições as categorias continuam sem substrato. Sem tal ordenação ou mútua associação não há síntese objetiva, isto é, não é possível alcançar a unidade do múltiplo que é dado pela sensibilidade, não se pode alcançar uma ligação (*conjunctio*).

[...] é uma ação do entendimento; uma ação que poderíamos designar com a denominação geral de *síntese*, para com isso tornar claro, ao mesmo tempo, que nós não podemos nos representar nada como ligado no objeto sem ter antes ligado ele próprio; e uma *ligação* que é a única, entre todas as representações, que não é dada através de objetos, mas é antes executada pelo próprio sujeito, pois é um ato de auto atividade (KANT, 2013, p. 128).

É por meio desta síntese, como nos explica Kant, que os objetos da experiência (*Gegenstand*) tornam-se objeto para o conhecimento (*Objekt*). Objetos da experiência (*Gegenstände*) são constituídos de aparências conformadas com os limites do entendimento e das intuições, que podem ser fenômenos na intuição sem serem relacionados com as regras do nosso entendimento, ou seja, pode “ser um objeto da intuição empírica, o espaço e o tempo são intuições puras que contêm *a priori* a condição da possibilidade dos objetos como fenômenos” (KANT, 2013, p. 123), a síntese objetiva é proporcionada pelo entendimento. Logo, o objeto do conhecimento do entendimento (*Objekt*) se constitui na relação determinada de representações dadas com um objeto (*Objekt*), ou seja, através da síntese objetiva. De tal forma que o entendimento é a faculdade dos conhecimentos.

Logo, temos a descrição de objeto dada por Kant: “aquilo em cujo conceito está *unificado* o diverso de uma dada intuição” (KANT, 2013, p. 133). Levando em conta tais definições, a intuição dada ou objeto (*Gegenstand*) se torna um *Objekt* de acordo com as determinações das condições de unidade da apercepção transcendental.

A *unidade transcendental* da apercepção é aquela por meio da qual todo o diverso dado em uma intuição é unificado em um conceito do objeto. Por isso ela é denominada *objetiva* e tem de ser distinguida da *unidade subjetiva* da consciência, que é a *determinação do sentido interno* por meio da qual aquele diverso da intuição é dado empiricamente para tal ligação (KANT, 2013, p. 134).

O objeto específico do conhecimento (*Objekt*), o qual é cognoscível por meio dos conceitos do entendimento, requer um objeto da experiência (*Gegenstände*). Os esquemas para a conexão ou síntese do diverso são proporcionados pela imaginação. Na *Crítica da razão pura* Kant afirma que a imaginação é dependente do entendimento, isto é, submissa ao entendimento como sendo ato espontâneo da faculdade de representação. A imaginação deve ser submissa à espontaneidade do entendimento, ao “eu penso que acompanha todas as minhas representações” para assegurar que em mim não seja “representado algo que não pode ser pensado de modo algum, o que significa simplesmente que ou a representação é impossível, ou ao menos não seria nada para mim” (KANT, 2013, p. 129). Assim nos indica Kant: “pois as diversas representações que podem ser dadas em uma certa intuição não seriam todas elas minhas se não pertencessem todas elas a uma autoconsciência” (KANT, 2013, p.

130). A imaginação na primeira *Crítica* kantiana tem somente função de síntese figurativa, como o poder que o Eu tem de ligar o diverso de representações dadas à consciência, e mesmo submissa ao entendimento tem o seu próprio papel, muito importante por sinal, de mediar ou correlacionar conceitos e intuições. Como nos explica Torres Filho:

É a imaginação pura que opera esse relacionamento, nos dois sentidos: traz o empírico às categorias, de modo a preencher os conceitos, e leva o poder sintetizador do entendimento ao diverso da sensibilidade, de modo a converter a intuição em visão (TORRES FILHO, 1975, p. 103).

Torres Filho continua argumentando que há uma necessidade recíproca de complementação entre o conceito e a intuição. No caso da intuição há a carência de espontaneidade, pois isolada é cega. Do lado do conceito há a falta de receptividade, pois encerrado em si ele se torna vazio. Logo, esta distinção implica uma cooperação, isto é, uma ação conjunta de ambos os lados para que haja conhecimento de fato. Desta forma só há plenitude de conhecimento se ambos operarem juntos, ou seja, reciprocamente.

Nesta parte da filosofia teórica, Kant quer destacar que o conceito (significado geral) e a intuição (apreensão particular) de forma alguma trocam as suas propriedades, mas que ambos se associam por meio da síntese meramente figurativa, síntese esta que possibilita a união do significado geral (ideal) com a apreensão particular (empírica). Kant nos dá a descrição da importância da síntese ou da imaginação transcendental como fundamental para o conhecimento:

Em seu significado mais geral, porém, entendo por *síntese* a ação de somar diferentes representações umas às outras e abarcar a sua diversidade em um conhecimento. Tal síntese é pura quando o diverso não é dado empiricamente, mas sim *a priori* (como naquele no espaço e no tempo). [...] A síntese de um diverso, porém, (seja ele dado empiricamente ou *a priori*), produz primeiramente um conhecimento que, de fato, pode ser a princípio ainda cru e confuso, e assim carecer de uma análise; mas é a síntese quem realmente recolhe os elementos para os conhecimentos e os unifica em um certo conteúdo; é ela, portanto, a primeira coisa a que devemos dirigir nossa atenção se queremos julgar sobre a primeira origem de nosso conhecimento (KANT, 2013, p. 112).

A imaginação, “uma função cega mais indispensável da alma, sem a qual jamais teríamos conhecimento algum, mas da qual raramente tomamos consciência” (KANT, 2013, p. 112), que realiza a cooperação entre o conteúdo da experiência e os conceitos puros (categorias) do entendimento figurativamente. Podemos afirmar que, como mediadora, a imaginação tem o caráter híbrido, pois opera, em seu modo, sem base pura e simplesmente no empírico nem no intelectual, mas simultaneamente intelectual e sensível.

Porém na *Crítica do juízo* (§49 *Da faculdade do ânimo que constituem o gênio*) a imaginação ganha uma nova definição. No contexto estético, onde Kant define as faculdades que constituem o gênio, a imaginação faz a mediação entre a sensibilidade e o entendimento como princípio vivificador das faculdades mentais. Desta forma, a imaginação é definida como a faculdade de exposição das ideias estéticas, pois torna possível a sensibilização das ideias ao proporcionar o livre jogo entre sensibilidade e entendimento. Na definição kantiana temos:

Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade de apresentação de *ideias estéticas*; por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida <Pendant> de uma *ideia da razão*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da imaginação) pode se adequar (KANT, 2012, p.170).

Mas é válido lembrar que além da definição do aspecto expositivo da imaginação, em Kant, encontramos o tratamento esquemático e submisso da imaginação (primeira crítica) e toda a problemática que envolve a questão da exposição da Ideia.

O que queremos ressaltar é que a imaginação, definida na *Crítica da razão pura*, é produtiva ao mesmo nível que na *Crítica do juízo*. Levando em conta a distinção kantiana, na *Dedução transcendental dos conceitos puros do entendimento*, entre síntese do entendimento (*synthesis intellectualis*) e síntese figurativa (*synthesis speciosa*), ambas transcendentais, encontramos a afirmação de que a síntese figurativa ou *synthesis speciosa* da imaginação é produtiva, pois tem a capacidade de configurar num exercício de espontaneidade do entendimento sobre a sensibilidade. A síntese puramente intelectual ou *synthesis intellectualis* tem sua realização somente pela ação do entendimento e sem a ajuda da imaginação, pois se refere somente à unidade da apercepção. No caso da síntese figurada ou produtiva do diverso intuído pela sensibilidade há necessidade do auxílio indispensável da imaginação, esta por sua vez, age em conformidade com as categorias, espontaneamente. Segundo Kant a síntese figurada possui um segundo aspecto definido como imaginação reprodutiva, este aspecto tem sua aparição quando a síntese figurada está somente sujeita às leis empíricas. Neste último caso, ressalta Kant, a síntese figurada da imaginação não pertence à filosofia transcendental, mas somente a psicologia (KANT, 2013, p. 140-141).

A produtividade da imaginação da primeira *Crítica* é diferente da produtividade imaginativa indicada por Kant na terceira *Crítica*, pois na primeira a imaginação procede

esquemáticamente, ao passo que na terceira não. O objeto da terceira *Crítica* não é um objeto da experiência, ou seja, não é resultado da aplicação das categorias do entendimento sobre intuições sensíveis. Trata-se, desta forma, de um simples representar como nos indica Jane Kneller no livro *Kant e o poder da imaginação*. Mesmo afirmando a autonomia da imaginação, na terceira *Crítica*, ela deve ser proporcional ao entendimento, se ao contrário fosse todas as produções da síntese imaginativa seriam insanas. Assim é possível a afirmação kantiana das belas-artes pela exigência da imaginação, entendimento, espírito e gosto (KANT, 2012, p. 177). Há sim, segundo Kant, implicação necessária entre esses conceitos, uma vez que o entendimento e o gosto dão direção e disciplina ao gênio (corta-lhe muito as asas), isto é, dão-lhe direção e sentido (KANT, 2012, p. 177). De acordo com Kant, portanto, apesar de ambas as imaginações serem produtivas, a imaginação da *Crítica do juízo* não possui submissão, apesar de ser proporcional, ao entendimento, isto é, possui um *status* independente como função de comparar e não combinar representações dadas, pois o objeto do juízo reflexivo estético não é um objeto da experiência, mas um arranjo da natureza em sistema.

Porém aquele elemento subjetivo numa representação que não pode de modo nenhum ser uma parte do conhecimento é o prazer ou desprazer, ligados àquela representação; na verdade, através dele nada conheço no objeto da representação, ainda que eles possam ser até o efeito de um conhecimento qualquer (KANT, 2012, p. 22).

A discussão a respeito da síntese entre entendimento e sensibilidade desperta a problemática a respeito da exposição da ideia que perpassa todo o idealismo transcendental. Pois Kant divide sensibilidade, entendimento e razão, de tal modo que a sensibilidade e entendimento se tocam para constituir o conhecimento propriamente dito. Porém as ideias incondicionadas não pertencem nem a sensibilidade nem ao entendimento, mas ao impulso natural da razão que extrapola a barreira do plano cognoscível. Sobre tal problemática Kant estabelece, no primeiro livro da *Dialética transcendental*, a diferenciação entre Ideias ou conceitos da razão e conceitos do entendimento. O problema dominante em relação às Ideias da razão é sobre a possibilidade de conhecermos a realidade objetiva das mesmas, que segundo Kant é improvável. E esta é a grande contenda que a filosofia enfrentou durante toda sua história. De acordo com Kant é impossível expormos uma Ideia, o que, por outro lado, não acontece com os conceitos do entendimento:

Os conceitos do entendimento também são pensados *a priori*, antes da experiência e com vistas a ela; mas eles não contêm nada além da unidade da reflexão sobre os fenômenos, na medida em que estes devem pertencer necessariamente a uma

consciência empírica possível. A sua objetividade objetiva, por outro lado, baseia-se tão somente em que, visto constituírem a forma intelectual de toda a experiência, sua aplicação tem de poder ser sempre mostrada na experiência (KANT, 2013, p. 285).

A experiência é a via de exposição dos conceitos do entendimento, uma vez que se podem encontrar empiricamente objetos ou fenômenos correspondentes aos mesmos e aos quais eles podem ser aplicados. Por outro lado, isso não ocorre com as Ideias da razão, pois segundo Kant elas não se confinam nos limites da experiência:

Os conceitos da razão servem para compreender, assim como conceitos do entendimento servem para entender (as percepções). Se contêm o incondicionado, dizem respeito a algo que tem toda a experiência sob si, mas que não pode jamais ser ele próprio um objeto da experiência: algo que a razão conduz e mede o grau de seu uso empírico, mas que não constitui jamais um membro da síntese empírica (KANT, 2013, p. 285).

A designação para os conceitos puros do entendimento, de acordo com Kant, é categorias e das Ideias da razão pura Ideias transcendentais. Temos, segundo a sequência da *Crítica*, a diferença entre categorias e Ideias da razão. Distintamente das categorias a Ideia não tem uma imagem (*bild*) ou intuição adequada na experiência, ou seja, podemos falar em adequação ou correspondência somente entre intuição e conceitos quando nos referimos a categorias ou conceitos puros do entendimento. O conceito, diferentemente da Ideia, pode ser exposto intuitivamente, pois há um fenômeno adequado a ele, de modo que pode ser demonstrado empiricamente.

Conceitos do entendimento enquanto tais têm de ser sempre demonstráveis (se por demonstrar entender-se, como na anatomia, simplesmente o exibir), isto é, o objeto correspondente a eles tem de poder ser sempre dado na intuição (pura ou empírica), pois unicamente através dela eles podem tornar-se conhecimentos (KANT, 2012, p. 204).

Neste contexto teórico da *Crítica* é que a imaginação opera na criação esquemática para o entendimento, isto é, através de tais esquemas fornece aquela síntese figurativa descrita acima, a qual é inferior, no contexto teórico, à unidade da apercepção por ser a imaginação submetida à legalidade do entendimento. Isso ocorre porque o âmbito teórico exige um fundamento de prova para que os juízos tenham validade objetiva.

Na elaboração de sua estética Kant supera esta visão da imaginação, pois pretende estabelecer critérios para a exposição das Ideias estéticas. Porém Kant segue cautelosamente tal empreitada uma vez que afirma a possibilidade da exposição das Ideias estéticas, mas de modo indireto ou parcialmente demonstrável como o único modo possível.

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Nós no entretemos com ela sempre que a experiência pareça-nos demasiadamente trivial; também a remodelamos de bom grado, na verdade sempre ainda segundo leis analógicas, mas contudo também segundo princípios que se situam mais acima na razão (e que nos são tão naturais como aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica); neste caso sentimos nossa liberdade da lei da associação (a qual é inerente ao uso empírico daquela faculdade), de modo que segundo ela na verdade tomamos emprestado da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza (KANT, 2012, p. 171).

A obra de arte é revestida de significações intuitivas, isto é, Ideias estéticas, as quais possuem significação muito peculiar. Tal peculiaridade reside no fato de a imaginação não mais possuir a função de esquematizar os conceitos. Ao contrário da primeira *Crítica*, na terceira *Crítica* a imaginação é definida como imaginação criadora.

Uma ideia estética não pode tornar-se um conhecimento porque ela é uma intuição (da faculdade da imaginação), para a qual jamais se pode encontrar adequadamente um conceito. Uma ideia da razão jamais pode tornar-se conhecimento, porque ela contém um conceito (do suprassensível) ao qual uma intuição jamais pode ser convenientemente dada (KANT, 2012, p. 204).

Em tal passagem encontramos o aspecto autônomo e criador da imaginação sobre representações intuitivas, ou seja, Ideias estéticas<sup>1</sup>. Exposição esta que não pode ser apreendida de modo adequado por intuições empíricas, portanto, Ideias da razão não são intuições empíricas, mas Ideias estéticas que seguem o livre jogo criativo da imaginação.

O espírito da obra de arte, segundo a terceira *Crítica* kantiana, consiste em envolver, como ‘matéria’, representações intuitivas de uma maneira muito peculiar, ou seja, produtos da imaginação que, neste caso, não esquematiza conceitos nem são representações anteriormente vividas. Desta forma, a exposição das Ideias da razão se torna inconcebível por não haver intuições que correspondam a elas empiricamente. Podemos perceber no âmbito teórico-cognitivo uma exposição direta dos conceitos do entendimento, por outro lado, no âmbito artístico, percebemos que é inconcebível tal exposição direta das Ideias estéticas pelos critérios supracitados. Tendo em conta isto, Kant estabelece um critério expositivo indireto para as Ideias estéticas da razão, a saber, pelo modo de analogia.

---

<sup>1</sup>Kant acredita que a ideia estética possa ser denominada como uma representação inexponível da faculdade da imaginação, porém a ideia da razão um conceito indemonstrável da razão. De ambas pressupõe-se que não sejam geradas como que infundadamente, mas (de acordo com a explicação anterior de uma ideia em geral) conformemente a certos princípios das faculdades de conhecimento, aos quais elas pertencem (aquela aos princípios subjetivos; esta, aos objetivos) (KANT, 2012, p. 204).

Segundo Kant a exposição das Ideias estéticas da razão se efetiva apenas de modo simbólico, diferentemente das exposições esquemáticas, ou seja, as ideias estéticas da razão são possíveis de um modo indemonstrável.

Nesta faculdade o juízo <die Urteilskraft> não se vê submetido a uma heteronomia das leis da experiência, como de mais a mais ocorre no ajuizamento empírico: ela dá a si própria a lei com respeito aos objetos de uma complacência tão pura, assim como a razão o faz com respeito à faculdade de apetição; e ela vê-se referida, quer devido a esta possibilidade interna no sujeito, quer devido à possibilidade externa de uma natureza concordante com ela, a algo no próprio sujeito e fora dele que não é natureza e tampouco liberdade, mas que contudo está conectado com o fundamento desta, ou seja, o suprassensível no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade, com a faculdade prática de um modo comum <gemeinschaftlichen> e desconhecido (KANT, 2012, p. 217).

Tal exposição acontece mediante objetos que despertam o sentimento do sublime ou do belo. São exposições de Ideias morais<sup>2</sup>. Este elemento do sentimento estético (belo, sublime) é um sentimento subjetivo, pois refere suas representações ao sujeito com referência ao surgimento do sentimento de prazer ou desprazer, onde está em jogo somente a contemplação pela qual o sujeito faz referência a si mesmo. Tal prazer que se faz sentir em relação à natureza estética é moral, pois não se trata das belezas das formas uma vez que o que desperta o sentimento do sublime não são os objetos, mas sim a Ideia estética da razão expressada analogicamente ou simbolicamente.

Sobre o sentimento de beleza, em relação à natureza, Schelling faz referência direta à obra de Schiller, *Poesia ingênua e sentimental*, pois Schiller faz uma diferenciação entre a concepção estética antiga e a moderna. Esta distinção ou oposição está diretamente ligada à exposição direta ou indireta das Ideias da natureza. Schiller é quem levanta esta disparidade da maneira de expor a Ideia na antiguidade e na modernidade. O homem moderno está imbuído do sentimento ‘nostálgico’, portanto está mais próximo do ‘sentimental’. Enquanto o homem antigo estava ‘entregue’ à natureza, isto é, era um-com-ela, portanto mais próximo do ‘ingênuo’. O adjetivo de ingênuo, atribuído ao homem antigo, se dá pelo fato de ele estar absorto na objetividade. Por outro lado, o homem moderno está mais próximo do aspecto subjetivo, da nostalgia, da reflexão, portanto, segundo Schiller, submerso pelo caráter

---

<sup>2</sup>Em nota (6) Márcio Suzuki, no livro *Poesia ingênua e sentimental* de Schiller, explica a questão da exposição da Ideia referente ao fenômeno do belo: “Ideia: no sentido kantiano de ‘conceito da razão’. Ao contrário dos conceitos ou das categorias do entendimento, os conceitos da razão ou ideias ‘não podem ser expostos, isto é, não se encontra na experiência nenhum fenômeno ou objeto que lhes corresponda. Por isso, só são passíveis de exposição indiretamente, ou seja, mediante certos objetos, que despertam em nós o sentimento do belo ou do sublime. Nesse caso, tais objetos são uma forma de expressão, são representações simbólicas de ideias morais. Em outras palavras as *formas* ou *Ideias estéticas* simbolizam ou expressam as Ideias morais da razão” (SCHILLER, 1991, p. 112).

sentimental. Desta forma, o moderno está mais distante da ideia de natureza dos gregos antigos, pois como afirma Schelling, parafraseando Schiller, “o ingênuo é natureza, o sentimental *busca* a natureza” e ainda “o ingênuo sente naturalmente, o sentimental sente o natural” (SCHELLING, 2001, p. 129).

Tal contradição exposta por Schiller não é levada em consideração por Schelling, pois o ingênuo e o sentimental não são oposições absolutas assim como o belo e o sublime não são oposições qualitativas e essenciais. Pois para Schelling a poesia, grau mais elevado da exposição da Ideia, não é nem ingênua nem sentimental. Estas oposições mostram os diferentes objetos da antiguidade e da modernidade, isto é, enquanto os primeiros apontam para a Ideia de natureza (um-com-ela), os segundos somente apontam para uma natureza ideal, possível apenas do ponto de vista da nostalgia. A oposição aqui ressalta o caráter dado por Kant de exposição da Ideia somente de modo análogo e indireto, em relação ao poeta reflexivo ou sentimental. Isso ocorre pelo distanciamento criado, pelos critérios filosóficos adotados pela modernidade, entre sujeito e objeto que tem sua causa na formulação do conceito de reflexão.

Este contexto problemático da exposição da Ideia, principalmente na forma dada por Kant na terceira crítica, influencia enormemente Schelling no que tange a representação simbólica. Tais representações possuem duas faces, por um lado são incompletas, mas, por outro, altamente potenciais. Pois as representações kantianas expressam uma infinitude de sentido que Schelling soube perceber e assim fundamentar a produção artística, unindo de modo recíproco matéria e ação. Nesta interação há espaço para o inconsciente não-intencional, totalidade natural inabarcável, em uma constante interação com o consciente. Na concepção simbólica de Schelling envolve uma harmonia constante entre idealização e materialização, realização e significação são simultâneas. Este é o projeto que Schelling desenvolve com a Filosofia da Arte, isto é, uma ‘indiferença’ absoluta ou identidade absoluta que, por sua vez, é a exposição do Absoluto.

Na filosofia kantiana encontramos, portanto, a in-demonstrabilidade ou incompletude das Ideias da razão por não serem suscetível de experiência, porém elas se encontram na esfera do possível, na esfera do ideal que por analogia se torna explícita. Tais Ideias, portanto, não se sustentam nos conceitos puros do entendimento, mas sim na exposição da imaginação meramente como um ideal, isto é, ‘como’ um ser ideal adequado à Ideia<sup>3</sup>. Pelos critérios da

---

<sup>3</sup>Disso segue-se, explicativamente, que o modelo mais elevado, o original <Urbild> do gosto é uma simples ideia que cada um tem de produzir em si próprio e segundo a qual ele tem de ajuizar tudo o que é objeto de gosto, o que é exemplo do ajuizamento pelo gosto e mesmo o gosto de qualquer um. Ideia significa propriamente um

filosofia kantiana a ideia é um conceito da razão, portanto não há imagem, visão ou intuição adequada e, desta forma, não é possível defini-la como fenômeno. Pois fenômeno é o que possui critérios empíricos, ou seja, aplicabilidade dos conceitos puros do entendimento. Na primeira bem como na terceira *Crítica* kantiana temos os limites do conhecimento que se restringem aos fenômenos e a aplicabilidade dos conceitos do entendimento e a exponibilidade parcial ou indireta das ideias da razão pela imanente insuficiência e limitação da razão humana. Porém, no âmbito prático Kant quer afirmar a suficiência da razão mesmo que de modo unilateral, ou seja, como uma perfeição para a qual nada pode ser dado de adequado na experiência. Ideias arquetípicas de perfeição prática indispensável para a nossa conduta moral. Uma vez que

[...] a razão humana contém não apenas ideias, mas também ideais que, embora sem a força criadora *platônica*, têm *força prática* (como princípios regulativos) e servem de fundamento à possibilidade da perfeição de certas *ações*. Conceitos morais não são conceitos inteiramente puros da razão, pois algo empírico (prazer ou desprazer) lhes serve de fundamento (KANT, 2013, p. 449).

Tal exposição continua muito próxima da que encontramos na *Crítica do juízo*, isto é, a Ideia é pensamento e o pensamento enquanto ideal é o objeto da ideia que, enquanto objeto, somente é adequado à Ideia, um ser singular que é a obra de arte. Do mesmo modo no campo prático há a possibilidade de fazer uso deste objeto ideal como modelo arquetípico para as boas ações, porém Kant não afirma um estatuto ontológico ou ôntico objetivo. Em relação a isto Kant afirma:

Assim como a ideia fornece a *regra*, o ideal serve, nesse caso, serve de *modelo* para a determinação completa da cópia; e nós não temos outro padrão de medida para nossas ações senão o comportamento desse ser humano divino em nós, com o qual nos comparamos, nos julgamos e assim nós melhoramos, muito embora não possamos jamais atingi-lo. Mesmo que não se possa conceder-lhes realidade objetiva (existência), esses ideais não devem ser considerados fantasias, mas antes fornecem um indispensável padrão de medida da razão, que necessita de um conceito daquilo que é inteiramente completo em sua espécie para a partir dele avaliar e medir o grau e as carências do imperfeito. Querer realizar o ideal em um exemplo. Porém, i. e., no fenômeno, como o sábio em um romance, por exemplo, é impraticável e, além disso, tem algo de absurdo e pouco edificante em si, já que os limites que continuamente prejudicam a completude na ideia impossibilitam qualquer ilusão em tal tentativa e assim, tornam o bem que repousa na ideia ele próprio suspeito e parecido com uma mera invenção (KANT, 2013, p. 449-450).

---

conceito da razão; e ideal, a representação de um ente individual como adequado a uma ideia. Por isso, aquele original do gosto que certamente repousa sobre a ideia indeterminada da razão de um máximo, e, no entanto, não pode ser representado mediante conceitos, mas somente em apresentação individual pode ser melhormente denominado o ideal do belo, de modo que, se não estamos imediatamente de posse dele, contudo aspiramos a produzi-lo em nós (KANT, 2012, p. 75).

Certamente a exposição ontológica da Ideia na filosofia transcendental é problemática. No que se refere à filosofia kantiana tal problema perpassa suas três *Críticas*. Há conciliação entre o mundo sensível e o mundo inteligível, porém, não há conhecimento positivo das ideias da razão de acordo com os critérios kantianos. Pois se torna ‘absurdo’ querer remeter a um exemplo empírico ou fenômeno o ideal da razão mesmo nos termos práticos do imperativo categórico que prescreve a boa ação. De tal forma que a lei moral também não possui imagem adequada na experiência. A dicotomia ou heterogeneidade sensível e inteligível nesta problemática se encontra:

Fora dos objetos da experiência e, também, com relação às coisas como númenos, negou-se, com todo direito, à razão especulativa qualquer conhecimento positivo [...] por outro lado, muito embora não proporcione nenhuma visão, a lei moral nos fornece, em todo caso, um fato totalmente inexplicável a partir dos dados do mundo sensível e de todo o âmbito do uso teórico da nossa razão – fato esse que anuncia um mundo puro do entendimento e o *determina* até mesmo *positivamente*, e nos permite conhecer alguma coisa dele, isto é, uma lei (KANT, 1984, p. 87).

A exposição da Ideia via razão prática se dá na forma de prescrição ou lei moral. Na *Crítica do juízo* a exposição é por aproximação via analogia uma via, encontrada por Kant, que regula as Ideias aos critérios experienciais. As representações da imaginação ganham aparência de realidade ontologicamente objetivas ao se remeterem para além das fronteiras da experiência, isto é, ao se referirem ao suprassensível. É justamente neste ponto que chagam a referência ou exposição como Ideias ou conceitos da razão. Em contrapartida às ideias condicionadas pelos critérios da experiência, as Ideias da Razão pura ganham valoração ontológica ao se esforçarem para atingir a exposição do incondicionado. Mesmo de forma aproximativa e insuficiente, uma vez que tais ideias somente se referem a um talento da imaginação produtiva, de tal forma que nenhum conceito é adequado às representações da imaginação referentes a intuições internas.

A imaginação da terceira crítica é definida como mola propulsora da criação. É adequada ao gênio que, por sua vez, tem supremacia em relação à natureza, um eleito da natureza. Eleito porque não cria a partir de imitações, mas sim a partir de si mesmo, originariamente por um dom natural, cujo, é a regra da criação artística (KANT, 2012, p. 163). Pela definição kantiana o gênio deve ser totalmente oposto ao espírito da imitação.

Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto a pensar que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja, põe a

pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido (KANT, 2012, p. 172).

A imaginação na *Crítica do juízo* possui estatuto de criação, diferentemente que no âmbito cognitivo. Na razão teórica cognitiva a imaginação é vista apenas como síntese figurativa, sem autonomia e sua função sujeita-se ao entendimento, já que é o entendimento o unificador das intuições sensíveis na unidade a apercepção.

Para o nosso trabalho, isto é, estabelecer os critérios da filosofia transcendental que expõe o absoluto incondicionado que influenciaram Schelling no desenvolvimento de sua filosofia, importa ressaltar o papel da imaginação no âmbito estético como a revitalização ou mostraçõ do incondicionado. Exposição está, segundo a perspectiva filosófica de Kant, que é aproximativa e indireta, analogamente referenciada às leis do entendimento (KANT, 2012, p. 170-171). A força da imaginação se reflete no esforço por sensibilizar as Ideias incondicionadas da razão e ao mesmo tempo remeter a exposição indireta de tais Ideias a um mundo suprassensível, infinito de sentido, de tal forma que somente a imaginação torna possível a exposição peculiar das Ideias, tanto no âmbito sensível como no âmbito do suprassensível referente aos sentidos/simbologia. A imaginação potencializa e expande o significado da criação artística. Porém é válido ressaltar somente como verossimilhança, um conceito aproximativo ao conceito puro da razão, portanto indemonstrável.

## 2 O poder da imaginação em Schelling

A força denominada de imaginação (*Einbildungskraft*), em Schelling, é o que possibilita o que o autor denomina de *formação-em-um* nas *Preleções da Filosofia da arte*. Também se pode estabelecer o critério sintético da imaginação, pois a *formação-em-um* é união das potências condicionadas e incondicionadas. Esta visão está intimamente ligada com as definições da Filosofia da Natureza (*Naturphilosophie*) de Schelling. Na Filosofia da Natureza Schelling concebe os diferentes graus da matéria, dimensões, ou potências da Natureza como postuladas por uma espécie de ‘imaginação abstrata’ ou como ele denomina imaginação ou *formação-em-um* do infinito em direção ao finito. Isto significa que o que está sendo formada nesta tensão dialética infinito/finito é a própria matéria (SCHELLING, 2004, p. 271). No entanto, nesta tensão a matéria também é fundamento de tudo, pois é a base absoluta para a Natureza que se mostra como força aos nossos sentidos.

A imaginação ou *formação-em-um* remete à dinâmica e as relações de forças. A relação com as forças dinâmicas nos remete a uma imaginação criadora e não à mera relação

abstrativa negativa relacionada à reflexão do pensamento. As forças dialéticas e dinamicamente opostas ou antitéticas, pelo mesmo critério de força, tendem a uma unidade ou síntese. O conceito de força se estabelece no lado criador da Natureza, tal força é estendida, por Schelling, na ‘criação artística’, onde a força de *formação-em-um*, assim como na Natureza, possibilita a individuação, ou objetivação arquetípica da coisa particular. No § 22 das *Preleções sobre a Filosofia da arte* afirma:

*Assim como, no antítipo, Deus, como protótipo, se torna beleza, assim também, intuídas no antítipo, as Ideias da razão se tornam beleza: e a relação da razão para com a arte é, por isso, a mesma que a de Deus para com as Ideias. Por meio da arte, a criação divina é exposta objetivamente, pois se baseia na mesma formação-em-um da identidade infinita no real, na qual também aquela se baseia. A palavra alemã *Einbildungskraft*, que é de um acerto notável, significa propriamente a força da *formação-em-um*, na qual de fato se baseia toda a criação. Ela é a força por meio da qual um ideal é ao mesmo tempo também um real, a alma é corpo, ela é a força da individuação, que é a força propriamente criadora (SCHELLING, 2001, p. 48-49).*

A imaginação é a força criadora responsável por ‘corporificar’ as intuições internas em um processo de criação que é exposição imediata da total indiferença entre condicionado e incondicionado, do Absoluto. Nesta força que ‘*forma-em-um*’ o real e o ideal se caracterizam como ‘interpenetração’. Este caráter de ‘união’ encontramos no § 16 das *Preleções* de Schelling, onde este afirma, no tocante à *formação-em-um* e à beleza, que a beleza está posta onde o ideal e o real se tocam. De tal forma que a beleza não é nem real (agir) nem ideal (verdade absoluta), mas somente na interpenetração, ou seja, na *formação-em-um* do real e do ideal. A beleza está posicionada bem onde o real (particular) é proporcionalmente idêntico ao seu conceito (universal). Assim afirma Schelling nas *Preleções* (§ 16):

*A beleza está posta ali onde particular (real) é tão proporcional a seu conceito, que este mesmo entra, como infinito, no finito e é intuído *in concreto*. Com isso, o real, no qual ele (o conceito) aparece *torna-se* verdadeiramente semelhante e igual ao protótipo, à Ideia, onde precisamente esse universal e esse particular estão em identidade absoluta. O racional torna, como racional, ao mesmo tempo algo que aparece, algo sensível (SCHELLING, 2001, p. 45).*

A interpenetração do finito e infinito traz à tona a relação de liberdade e necessidade como relação do consciente e do inconsciente, pois a arte se baseia na correlação ou identidade entre a atividade consciente e inconsciente como afirma Schelling: “a perfeição da obra de arte como tal aumenta na proporção em que contém expressa em si essa identidade, ou em que nela intenção e necessidade se interpenetraram” (SCHELLING, 2001, p. 47).

A imaginação ou *formação-em-um* (*Einbildungskraft*), desenvolvida por Schelling, como síntese entre finito e infinito ou condicionado e incondicionado fundamenta a arte em uma posição que não se reduz à mera materialidade, apesar de ser também material. Esta ‘não materialidade’ ou ‘transcendência’ se revela na beleza. Como para os Gregos Antigos a beleza traz em si a verdade: “*Beleza e verdade são, em ou segundo a Ideia, um*” (SCHELLING, 2001, p.47). A unidade entre beleza e Verdade é a pura identidade entre o subjetivo e o objetivo. Sobre a unidade ou identidade de beleza e Verdade Schelling ressalva que a verdade que não é beleza não é verdade absoluta ou inversamente:

A oposição bastante comum entre verdade e beleza na arte se baseia em que por verdade se entende a verdade enganadora, que só atinge o finito. Da imitação de tal verdade surgem aquelas obras de arte nas quais só admiramos a artificialidade com que nela se alcança o natural, sem o vincular ao divino. Mas *essa* espécie de verdade ainda não é beleza na arte, e somente beleza absoluta na arte é também verdade legítima e autêntica (SCHELLING, 2001, p. 47).

Desta forma, o caráter da interpenetração entre finito e infinito, na qual a imaginação é essencial, evidencia a dialética produtiva da qual a exposição da Arte é dependente. Unicamente através da materialização, isto é, da construção do universal na forma artística, ou seja, a exibição do arquétipo no antítipo, ou a exposição das ideias filosóficas na mitologia, com a qual se alcança a exposição do incondicionado no condicionado. O critério da *formação-em-um* (*Einbildungskraft*) reforça, enquanto força criadora, a plasticidade no moldar, no (com) formar, no dar forma ao universal interpenetrado no particular em um produto particular, isto é, por meio da obra de arte em si mesma. Como afirma Schelling no início da *Segunda seção* das *Preleções* intitulado *Construção da matéria da arte* (§25):

*As formas particulares são, como tais, sem essencialidade. Meras formas, que não podem estar no Absoluto de nenhum outro modo, a não ser que, como particulares, acolham de novo em si toda a essência do Absoluto. Isso é por si mesmo claro, já que a essência do Absoluto é indivisível. – Unicamente por isso elas existem no que diz respeito ao Absoluto, isto é, são absolutamente possíveis e, por isso mesmo, também absolutamente reais, já que no Absoluto não há diferença entre realidade e possibilidade (SCHELLING, 2001, p. 51).*

É o esforço criativo, a força de *formação-em-um*, que torna possível expor a Ideia estética, ou seja, formar uma significação ideal para o âmbito do real/material. Deste modo *formação-em-um* deve ser entendida como força, força que, semelhante à força da Natureza, cria suas próprias condições em um todo, em um organismo natural. A Arte possui a força formadora que a natureza revela em seus produtos.

### 3 Exposição das ideias: teoria das potências

A questão da exposição das Ideias, como dito acima, é uma questão que perpassa toda a História da Filosofia. Schelling estabelece três formas ou modos de exposição das ideias incondicionadas da razão ou síntese do infinito no finito, do Absoluto: o esquemático, o alegórico e o simbólico. Dentre os quais o que traz à tona e em si o caráter da genuína Verdade é o simbólico. Schelling amplia o horizonte de significação em relação à Natureza, ao Homem e ao Absoluto precisamente pela exposição artística. A retomada da visão mitológica dos Gregos Antigos é essencial para essa empreitada, pois o espírito antigo se encontrava em perfeita unidade com a Natureza e sua expressão. Os deuses eram tidos como entidades reais e não um mero produto ideal criado pelo homem, pois “a matéria da mitologia grega era a natureza, a intuição total do universo como natureza” (SCHELLING, 2001, p. 87). Porém o espírito moderno com a concepção de uma ‘idealização’ (matematização) da Natureza exige a centralidade do homem. Schelling tem em vista também a influência causada pela mitologia cristã, esta tem como matéria “a intuição total do universo como história, como um mundo da Providência” (SCHELLING, 2001, p. 87). Tendo em vista as grandes concepções dogmáticas, principalmente a de Espinosa, e também a filosofia crítica kantiana, Schelling busca uma união de sujeito e mundo, de condicionado e incondicionado, a união do real com o ideal. A pergunta é: como é possível uma exposição direta do Absoluto incondicionado no mundo condicionado? Pós Kant esta pergunta é possível ainda?

Segundo Schelling, a exposição do Absoluto segue uma escala de elevação. Tal exposição com total indiferença se dá em ‘potências’ (teoria das potências) diferentes: a exposição do particular no universal é filosofia e se dá mediante a Ideia; a exposição do Absoluto do universal no particular é Arte (Filosofia da Arte), tendo como matéria universal a mitologia. Os modos de exposição só são possíveis mediante a imaginação, são formas da imaginação, sendo que somente a terceira é a forma absoluta.

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 ambos são absolutamente um, é o *simbólico* (SCHELLING, 2001, p. 69).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Em suas *Preleções sobre a Filosofia da arte* Schelling ainda diferencia estas três formas da imagem, pois a imagem é sempre concreta, determinada por todos os lados e puramente particular, a qual para ser exatamente idêntica ao objeto só lhe falta o espaço no qual o objeto se encontra (SCHELLING, 2001, p. 70).

No esquematismo o critério determinante é o universal mesmo sendo intuído no particular (segue a definição kantiana da *Crítica da razão pura* § B 176 - 187)<sup>5</sup> e se posiciona entre o conceito e o objeto como produto da imaginação. Um artista mecânico que tem por propósito construir um utensílio qualquer, isto é, onde o objeto não existe como objeto, para tanto, faz uso de um conceito, esse conceito se esquematiza para o construtor por meio da imaginação e, por meio disto, se torna imediatamente ao mesmo tempo o particular e a intuição do particular no universal (conceito), ou seja, o esquema é o que guia o produzir até que a obra se torne acabada, portanto, é uma regra intuída internamente. O esquema ou esquematismo somente é passível de se experimentar por meio de uma intuição, pois o pensamento do particular é sempre um esquematizar do próprio particular que somente requer uma reflexão sobre o próprio esquematizar praticado constantemente. O esquema se refere sempre e necessariamente a um objeto empírico que seja real (existente) ou a produzir. No *Sistema do idealismo transcendental de 1800* Schelling dá a definição de esquema: “ele é, em efeito, a regra sensivelmente intuída da produção de um objeto empírico” (SCHELLING, 1988, p. 310).

Tendo em vista que o pensamento do particular é sempre um esquematizar dele, há a necessidade de uma reflexão sobre o esquematizar. A demonstração mais ampla do esquematismo ocorre, segundo Schelling, na linguagem. Para se assegurar a intuição do particular a linguagem faz uso de designações universais mesmo quando designa o particular, de tal forma que a linguagem não é outra coisa que um contínuo esquematizar. Há a necessidade do esquematismo na construção do objeto do conhecimento, ilustrada pela construção do artista mecânico. Tal necessidade se mostra também no mecanismo da linguagem:

O esquema se mostra, no uso mais comum do entendimento, como o membro intermediário universal de reconhecimento de todo objeto determinado. [...] Desta mesma necessidade do esquematismo pode concluir-se que todo o mecanismo da linguagem se baseia nele (SCHELLING, 1988, p. 309).

O esquematismo se apresenta também na Arte, como primeira potência, apesar de não ser capaz de expor plenamente o Absoluto no particular, pois o universal somente significa o

---

<sup>5</sup>A problemática da terceira *Crítica* é central para o desenvolvimento do projeto monista de Schelling. Na esteira do desenvolver da interpretação monista a exposição kantiana dos juízos estéticos e teleológicos são interpretados pressupondo (via Espinosa) a ideia de um princípio subjacente a toda realidade, nesta interpretação o belo e o organismo, objetos cuja estrutura particular não pode ser entendida com a aplicação das categorias, são entendidos como concretização privilegiada deste princípio. São entendidos com a estrutura do absoluto instanciada neles (KLOTZ, 2009, p. 106).

particular. Segundo Schelling, de acordo com os critérios do esquematismo seria impossível entender a mitologia em geral, e em particular a dos gregos, pois esta é simbólica. Somente elementos isolados da mitologia podem ser interpretados pelo esquematismo, porém a mitologia não pode ser vista como um esquematismo da Natureza ou do Universo. O esquematismo é entendido como a reunião de um montante de fenômenos em um indivíduo, mas não alcança a indiferença total em que universal e particular são um como no simbólico, uma vez que o indivíduo não é entendido como o universal dos fenômenos como na mitologia, que é a verdadeira simbólica, onde universal e particular são um, significado e significante são o mesmo. Portanto, não se pode entender a mitologia meramente como uma ‘linguagem mais elevada’ já que linguagem é totalmente esquematizante (SCHELLING, 2001, p. 71).

A teoria do esquematismo se refere sempre e necessariamente a um objeto empírico, à forma orgânica, por exemplo, e também se refere à linguagem. Porém para a Beleza, a Eternidade etc. somente há símbolos. O artista estético, diferentemente do artista mecânico que trabalha com reflexão sobre o esquema dado pelo conceito, trabalha segundo ideias incondicionadas e para apresentar a obra de arte, segundo condições empíricas, necessita de uma arte mecânica, de tal forma que para gradação da ideia até o objeto condicionado o exercício do artista estético é ‘duplo’ em relação ao artista mecânico.

A definição de alegoria, como segunda potência, é contrária à de esquema. Alegoria é definida por Schelling como indiferença do universal e do particular na qual o particular é intuído como universal. Na exposição (*Darstellung*) alegórica o particular apenas significa o universal. A aplicação da alegoria bem como do esquematismo, em relação à mitologia, atinge somente à ‘aparência de validade’. ‘Aparência de validade’, pois na mitologia o particular é ao mesmo tempo universal, portanto, simbólico. A significação simbólica inclui a significação alegórica, o que torna muito fácil de alegorizar o simbólico. Porém, na formação-em-um do universal e do particular, na qual está contida a unidade do particular com o universal, os mitos não podem ser entendidos alegoricamente, mas com absoluta independência poética artística, isto é, como realidade por si.

A verdadeira exposição simbólica se dá na mitologia e esta contém também a significação alegórica, mas somente como possibilidade. A mitologia grega, bem como toda verdadeira mitologia, possui infinidade de sentido, por isso, pode-se alegorizá-la facilmente. Mas o em-si da mitologia não é nem esquematismo nem alegoria e sim indiferença absoluta de ambos, ou seja, simbólico. Schelling analisa a passagem da mitologia para a alegoria como uma desvirtuação da mitologia em seu caráter em-si. Homero, por exemplo, ao estabelecer um

caráter genuinamente poético artístico, isto é, épico, não reduziu de forma alguma a mitologia em alegoria, mas realçou seu sentido puro e em-si. A mitologia é o puro em-si, o ‘primeiro’, a pura indiferença do universal e do particular. De forma que não foi Homero que tornou a mitologia poética em seu sentido simbólico independente, pois a mitologia é por si. Separar o alegórico nos mitos foi um achado posterior, segundo Schelling, depois de o espírito poético ter se extinguido. As poesias alegóricas são obras posteriores, a síntese é o primeiro como lei universal da formação grega que se mostra em sua absolutez. E como afirma Schelling: “assim, também vemos claramente que a mitologia se encerra, assim que começa a alegoria” (SCHELLING, 2001, p. 72).

A mitologia, como terceira potência, tem um total afastamento do alegórico, pois até mesmo suas personificações são tratadas inteiramente como seres reais, isto é, são ao mesmo tempo aquilo que significam e não com diferença, ou seja, seres que devem significar algo distinto. Podemos nos perguntar: por que Schelling dá tanta ênfase no resgate da mitologia antiga na elaboração de sua filosofia da arte? Esta definição do simbólico, diferenciado do esquema e da alegoria, é essencial para o projeto de um sistema universal da filosofia. A diferença gradual dos três modos de exposição é considerada como sucessão gradual das potências, isto é, como exposição por categorias universais para se chegar à exposição filosófica universal:

Pode-se dizer: a natureza apenas alegoriza na série dos corpos, uma vez que o particular somente significa o universal, sem o ser ele mesmo; daí, não haver gêneros. Na luz, em oposição aos corpos, ela é esquematizante; no orgânico, é simbólica, pois aqui o conceito infinito está vinculado ao próprio objeto, o universal é totalmente o particular, e o particular, o universal. Do mesmo modo, todo pensar é um mero esquematizar; todo agir, ao contrário, é alegórico (pois é, como particular, significante de um universal); a arte é simbólica. Essa diferença também deve ser transferida para as ciências. A aritmética é alegorizante, pois significa o universal por meio do particular. A geometria pode ser chamada de esquematizante, desde que designa o particular por meio do universal. Finalmente, a filosofia é simbólica entre essas ciências (SCHELLING, 2001, p. 73).

Na Filosofia e na Arte as formas simbólicas são entendidas como indiferença total do universal e do particular, tal definição também se encontra na obra *A construção na filosofia*. A exposição verdadeira deve ser absoluta, onde o universal é o particular e vice-versa, ou seja, não pode haver diferença entre significante e significado. Tal exigência é poeticamente satisfeita na mitologia, pois na mitologia idealidade e realidade são um, de tal forma que, segundo Schelling, a Ideia dos seres divinos, isto é, seu conceito, é destruída se não pensada como real. São absolutos em si, sem extra referência alguma.

O símbolo é a exposição direta do infinito no finito, assim como o organismo está vinculado ao todo como particular. Sem dúvida não nos contentamos com o meramente sem significação, como é dado pela mera imagem (*bild*), tampouco com a mera significação, desta forma, a exposição simbólica se caracteriza como mostraçãõ do objeto como ele deve ser, como exposiçãõ artística absoluta, tão concreto, universal e pleno de sentido, sem finalidade externa, despreocupado, não intencional, mostra a Ideia em si mesma e igual a si mesma, plena em imagem-sentido (*Sinnbild*). Para Schelling, em sua Filosofia da Arte, esta exposiçãõ se dá por meio da poesia mitológica, da música, das artes plásticas bem como na compreensãõ da Natureza entendida como todo que preserva o em si do organismo particular.

Schelling firma o conceito de indivisibilidade da filosofia, a fim de apreender toda a Ideia nesta ciência suprema. Aquilo que se chama de diferentes ciências filosóficas Schelling define como algo totalmente equivocado, ou são apenas exposições do todo, único e indivisível da filosofia em diferentes potências, ou são diferentes determinações ideais. Potência, na filosofia de Schelling, refere-se à doutrina-fundamento da filosofia acerca da identidade essencial e interna de todas as coisas, isto é, de tudo aquilo que é possível de distinguir em geral.

Há verdadeira, indubitavelmente e em si apenas uma e única essência, um único absolutamente real, essência esta que em seu caráter absoluto, é indivisível, de forma que não pode passar para essências diferentes por meio de divisãõ ou separaçãõ. Logo, se a essência é indivisível, a diferença das coisas só é em geral possível se a essência é posta como o todo e indivisível sob determinações diferentes. Schelling chama de potências tais determinações particulares que pertencem ao todo ou essência. As determinações não modificam absolutamente em nada a essência que por sua vez permanece sempre e necessariamente a mesma. Por isso se chamam determinações ideais.

A assim denominada ‘doutrina das potências’, que é uma constante no pensamento de Schelling, não são princípios de uma metafísica ôntica e objetiva. A teoria da potências é a exposiçãõ de uma estrutura constante que dá consistência a todas as coisas, que constitui a ossatura inteligível de toda a realidade. Desta forma, não se pode tomá-la separada de seus conteúdos para que ela não se dissolva em um esquema abstrato de origem psicológica. Mas deve ser considerada ao mesmo tempo como puro organismo da filosofia, como, na definiçãõ de Schelling, a chave de toda a interpretaçãõ da realidade.

Schelling entende, em seu projeto monista, a realidade como uma porçãõ ideal e uma porçãõ real. Através da teoria das potências Schelling almeja mostrar a uniãõ, no Absoluto, entre real e ideal. Para tanto, Schelling define a primeira potência da Natureza como sendo a

matéria. A segunda potência como sendo o conceito ou luz, para seguir a linguagem schellingeana. A luz transparece a primeira potência, ou seja, é a posição da realidade como idealidade. Porém, a exposição (*Darstellung*) da essência da Natureza dinâmica criadora acontece por uma terceira potência que afirma de igual maneira o real, a matéria e o ideal, conceito. Desta forma a terceira potência vincula a essência da matéria que é o Ser à luz que é atividade criadora. Desta forma, atividade e Ser se encontram vinculados e indiferentes. Tal é a afirmação de uma totalidade entendida como real particular e ideal universal em uma harmonia preestabelecida.

Seguindo o exemplo dado por Schelling nas *Preleções*, aquilo que conhecemos na história ou na Arte é essencialmente o mesmo que existe na Natureza. Uma absolutez conatural que se encontra em potências diferentes na Natureza, na história e na Arte. Se pudéssemos pôr de lado essas potências particulares restaria a essência pura e indivisível, o verdadeiramente Um. De tal forma que a filosofia, enquanto ciência suprema, se apresenta na plena manifestação, na totalidade de todas as potências. Uma vez que a filosofia deve ser uma imagem perfeita e fiel do universo, ou seja, filosofia = ao Absoluto, exposto na totalidade de todas as determinações ideais. Nas potências de criação, isto é, na Arte se constrói o universo na figura da Arte, portanto Filosofia da arte é a ciência do todo na forma ou potência da Arte. Seu produto, ou objeto de construção, acolhe em si, como particular, o infinito. Desta forma, a Arte, como exposição perfeita do Absoluto incondicionado, equipara-se a filosofia por expor em seu produto objetivamente o princípio uno das formas reais e ideais, como protótipo da Verdade Absoluta, da intuição intelectual que revela no particular o Absoluto.

## Conclusão

Com nosso trabalho queremos mostrar o trato e a importância fundamental que tem a imaginação tanto na filosofia de Kant quanto na filosofia de Schelling. No decorrer da filosofia idealista podemos perceber a mudança de perspectivas, pois enquanto Kant é bastante cauteloso ao tratar da exposição da Ideias e desenvolver um conceito de imaginação autônomo, Schelling, de forma típica idealista, trabalha e desenvolve sua filosofia a partir de Ideias, e não mais de princípio.

A compreensão da Arte bem como da criação e seu modo de mostraçãõ é um marco extremamente frutífero para a filosofia. Tal compreensão enaltece o sentido do espírito livre criador e estabelece novos horizontes para a compreensão das culturas em geral. A Arte é essencial para o homem em seu processo de autoformação, um aspecto peculiar humano que é

o formar-se a partir de si, criar um produto que é infinitamente coberto de sentidos e que tem por traço característico se elevar acima das determinações temporais e condicionamentos típicos dos objetos comuns. A obra artística tem sua finalidade em si mesma, não em uma representação aquém de seu sentido próprio, é criação e expressão em si do incondicionado Absoluto. Com isso transparece a consciência e o sentido próprio do ser-livre-humano.

## Referências

BECKENKAMP, Joãozinho. **Entre Kant e Hegel**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. ISBN: 85-7430-448-4.

PEREIRA, Caio Heleno da Costa. **A forma e o princípio da filosofia**: Tradução e comentário de dois escritos do jovem Schelling. Versão digital in: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/35086/R%20-%20D%20-%20CAIO%20HELENO%20DA%20COSTA%20PEREIRA.pdf?sequence=1>>. Curitiba, 2013.

COLOMER, Eusebi. **El pensamiento alemán de Kant a Heidegger**: la filosofía transcendental: Kant. Barcelona: Editorial Herder, 1986. v. 1.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_.: el idealismo: Fichte, Schelling y Hegel. Barcelona: Editorial Herder, 1986. v. 2.

DUDLEY, Will. **Idealismo alemão**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. A relação dialética entre consciente e inconsciente na filosofia da natureza do jovem Schelling. **Síntese**. Belo Horizonte, v. 42, n. 133, p. 263-278. 2015.

HARTMANN, Nicolai. **La filosofía del idealismo alemán**: Fichte, Schelling y los románticos. Buenos Aires: Sudamericana, 1960. v.1.

IBER, Christian. **O perfil filosófico de Schelling**. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução e notas de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora São Francisco, 2013. 2. ed.

\_\_\_\_\_. **Crítica da razão prática**. Lisboa: edições 70, 1984, (textos filosóficos;1).

\_\_\_\_\_. **Crítica da faculdade do juízo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forence universitária, 2012.

KLOTZ, Christian. Monismo e Filosofia da Arte em Schelling. In: **Arte e filosofia no idealismo alemão**.(Org.) Marco Aurélio Werle; Pedro Fernandes Galé. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009. ISBN: 978-85-98233-35-2.

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

OCHOA, Hugo Renato. El alma del mundo en Schelling. **Hypnos**. São Paulo, v. 11, n. 16, p. 17-31, 1º semestre. 2006.

ROVIGHI, Sofia Vanni. **História da filosofia moderna**: da revolução científica a Hegel. Edições Loyola. São Paulo, Brasil, 1999.

SCHELLING, F. W. **A essência da liberdade humana**: investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana e das questões conexas. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores).

\_\_\_\_\_. **Escritos Filosóficos**. Fichte/Schelling. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 344 p. (Os pensadores; 26).

\_\_\_\_\_. **Filosofia da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sistema del idealismo transcendental**. Barcelona: Editora: Editorial Anthropos, 1988. ISBN: 84-7658-069-X.

\_\_\_\_\_. **La relación de las artes figurativas con la naturaleza**. 3ª ed. Buenos Aires: Aguilar, 1963.

\_\_\_\_\_. **Filosofía de la revelación**. Edición Castellana: Pamplona, 1998.

\_\_\_\_\_. Sobre a construção na filosofia. Tradução de Luciano Codato. **Cadernos de Filosofia Alemã**. São Paulo, V. 7, n. 1, p. 84-111, 2001a.

\_\_\_\_\_. Primeiro Projeto de um Sistema da Filosofia da Natureza: Esboço do Todo. In: **Entre Kant e Hegel**. (Org.) Joãozinho Beckenkamp. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. ISBN: 85-7430-448-4.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **O espírito e a letra**: a crítica da imaginação pura em Fichte. São Paulo: Ática, 1975.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de filosofia ilustrada**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

WERLE, Marco Aurélio; GALÉ, Pedro Fernandes (Organizadores). **Arte e filosofia no idealismo Alemão**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009. ISBN: 978-85-98233-35-2.