

Schelling e Hegel: a relação entre arte e natureza

Fernando R. de Moraes Barros*

Resumo: A partir das hipóteses globais de interpretação criadas por Schelling e Hegel, trata-se de mostrar como ambos concebem a relação entre arte e natureza. Detendo-se no exame das semelhanças e dessemelhanças de suas diretrizes teórico-especulativas, torna-se então possível apreciar o estatuto inovador concedido à estética no horizonte hermenêutico descerrado por suas filosofias. Sem insinuar qualquer identidade estrutural entre as respectivas visões de conjunto, conta-se apenas diagnosticar a afinidade entre algumas perspectivas, trazendo à luz orientações que, muitas vezes, passam despercebidas em função das diferenças subjacentes a tais autores.

Palavras-chave: Natureza, Espírito, Arte, Símbolo, Universal concreto

Abstract: In line with the hypothesis of interpretation put forward by Schelling and Hegel, this article aims at showing how both philosophers conceive the relationship between art and nature. By focusing on the similarities and dissimilarities of their theoretical approaches, it becomes possible to appreciate the new status given to aesthetics within the hermeneutic horizon explored by their philosophies. Far from suggesting any structural identity between these two world views, it just intends to diagnose the affinity between several perspectives, bringing to light some orientations, which are often forgotten due to the differences that underline these authors.

Key-words: Nature, Spirit, Art, Symbol, Concrete universal

I. Natureza e arte em

Schelling

No que concerne à investigação da natureza, pode-se dizer que Schelling sempre procurou empreender uma luta sem trégua contra o olhar microscópico do cientista que a tudo disseca, abrindo mão da visão de conjunto em prol da observação exclusivamente analítica do âmbito que designa o orgânico. Tanto é assim que, em carta de janeiro de 1805, desabafa a Alexander von Humboldt: “Até agora faltou, na Alemanha, por parte dos pesquisadores empíricos, quem tivesse compreendido e ajuizado segundo uma visão do todo e em larga escala”.¹ O filósofo alemão não passa ao largo, por certo, da

* Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de São Paulo; Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará. Email: frbarros76@gmail.com.

¹ Cf. Boenke, Michaela. *Schelling* (“*Philosophie jetzt!*”). Munique: dtv, 2001, p. 85.

importância do método científico e tampouco subestima o registro emancipatório das ditas ciências da natureza. É, aliás, com afimco que se ocupa de seu estudo qualificado.² O problema estaria na desenfreada e imprudente presunção de transformá-las em chaves para uma compreensão definitiva dos acontecimentos, tomando-as como talismãs capazes de acessar a “verdadeira” estrutura objetiva da efetividade. Porque pretende dissipar os prejuízos contidos na definição de mundo-máquina e opor-se ao rígido código que institui a unidade da experiência a partir de leis mecânicas imutáveis, Schelling dirá que a física mecânica “se dirige apenas à superfície da natureza, bem como àquilo que nela há de objetivo e, ao mesmo tempo, exterior.”³ Porque se interessa pela auto-atividade produtiva que vigora na natureza, tratará de conceber o mundo como um múltiplo vivo e organizado. Pleno, ele albergaria todas as coisas possíveis, não havendo outras instâncias que poderiam ter existido, mas que não vieram a ser; deste princípio decorreria ainda um outro, que diz respeito à continuidade entre as coisas; o universo constituiria um ajustamento contínuo e integrado de forças em constante relação, não havendo espaço para saltos ou vazios na natureza; a estes dois princípios sucederia então um terceiro, que pressupõe um ordenamento hierarquicamente organizado entre as forças que compõem o mundo.⁴ Panteísta em seu fundamento, tal concepção espera atribuir à efetividade um princípio estruturante que não venha a ser senão em se efetuando: a fim de “estabelecer a inteira natureza, não só como um simples produto, mas necessariamente enquanto força produtiva.”⁵

Assim, longe de figurar como um mero entrave à atividade de um Eu que desconhece limitações, a natureza formaria, não ao lado, mas junto com o homem, uma unidade infinitamente produtiva. Para aquilo que nos importa, isso significa que a disjunção entre os produtos naturais e as belas obras de arte reside no fato de que, nos

² Além de outras, duas referências seminais para a filosofia schellinguiana da natureza foram as descobertas de Galvani acerca da eletricidade animal - que tornou possível pensar a transformação da energia química em energia elétrica -, assim como a doutrina do “desenvolvimento” formulada pelo biólogo alemão Karl Friedrich Kiehlmeier - autor de *Sobre a relação das forças orgânicas*. Um estudo pormenorizado de tais referências teóricas, bem como da “atmosfera intelectual” na qual a ponderação de Schelling se achava inserida, ultrapassaria em grande medida os limites desta pequena introdução. Cf., a esse respeito, M. C. F. Gonçalves, “Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência?”. In: F. R. Puente, L. A. Vieira (Org.), *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 70-90.

³ F. W. J. v. Schelling, *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K. F. A. Schelling. Stuttgart, Cotta, 1856-61, Vol. III, p. 275.

⁴ Seguimos, aqui, a caracterização feita por Franz Wetz em sua rica introdução à filosofia de Schelling (Cf. Wetz, Franz. *Friedrich W. J. Schelling: zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1996, pp. 41-51).

⁵ F. W. J. v. Schelling, *Schellings sämtliche Werke*, Op. cit., p. 284.

primeiros, a atividade produtora acha-se velada em termos finalísticos, ao passo que, nas obras de arte, a atividade que responde pela produção seria consciente. Daí, a precedência da arte frente à especulação. A arte torna-se preferível a outras instâncias, porque é a síntese daquilo que, para a reflexão, permanece separado, de sorte que adotá-la como operador teórico equivale a colocar-se na contracorrente da vertente especulativa que concebe homem e mundo como duas instâncias distintas e impermeáveis entre si.⁶ Afinal, para lembrar as palavras lapidárias do autor de *Ideias para uma filosofia da natureza*: “Mal o homem se pôs em contradição com o mundo exterior (...) dá-se o primeiro passo em direção à filosofia. É em primeiro lugar com esta separação que começa a *especulação*; de agora em diante ele separa aquilo que a natureza desde sempre uniu, separa o objeto e a intuição.”⁷

Ora, se o moderno ideal de conhecimento tem como preço a dissipação predatória da força espiritual humana, a saída envisada por Schelling para escapar a tal disrupção consistirá, de início, em adotar um outro repertório de palavras para descrever, a um só tempo, o que ocorre na arte e no fluxo polimorfo da natureza. Polissêmicos, termos tais como “indiferença” e “formação-em-um” surgem então para indicar a identidade entre real e ideal, sujeito e objeto, não como partes isoladas, mas como modos de apresentação de uma continuidade infinita que vai de um pólo ao outro. Condicionado por essa mútua acessibilidade, o objeto se constitui em relação ao sujeito e vice versa, de sorte que o saber que deles decorre não advém de nenhum dos dois em particular; mas tampouco de um terceiro elemento em que ambos se reuniriam na forma de uma somatória. Nesse sentido, lê-se: “Entendeu-se (e, em parte, ainda se entende) a identidade absoluta do subjetivo e do objetivo como princípio da filosofia, em parte de forma meramente negativa (como mera indistinção), em parte como mera ligação de duas coisas-em-si mesmas opostas numa terceira.”⁸ Não se trata de maldizer o retorno à tese a partir da negação da antítese. É claro que esta última não pode faltar. E é certo ainda que o retorno à primeira é condição necessária para que haja qualquer síntese. A própria superação supõe, afinal de contas, conflito e unidade. Isso não nos obriga, porém, a dar todo o crédito à negatividade. Se o momento da negação tornou-se

⁶ Cf., a esse respeito: L. Arturo. “Schelling y la música”. In: *Anuário Filosófico* 29, 1996, p. 107.

⁷ F. W. J. v. Schelling, *Ideias para uma filosofia da natureza*. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: INCM, 2001, p. 39.

⁸ Id. *ibid.*, p. 127.

imaneente, foi porque, segundo Schelling, uma visão de conjunto mais ampla relativizou as dicotomias. E como Bruno, personagem de seu diálogo homônimo, ele almeja uma totalidade capaz de vincular “a unidade e a própria oposição.”⁹

O autor da *Filosofia da arte* opera como se, da máxima afirmação da identidade dos contrários, a sua dialética devesse superar positivamente as diversas modalidades do dualismo, não rumo a novas sínteses, mas em direção a uma síntese originária, cuja máxima expressão se resume na indiferença do infinito no finito. Além de outras, uma consequência curiosa disso é a escolha da música para ocupar o primeiro lugar no interior da série que designa a chamada unidade real - “física” por excelência -, ao lado da pintura e da plástica. Mais do que uma simples extravagância, a escolha reflete uma opção metodológica. Poder-se-ia ter irmanado a música às suas potencialidades paralelas no interior da série ideal, como, por exemplo, ao lado da poesia lírica – já que, liberta das dimensões espaciais que caracterizam a pintura e escultura, à música, como matéria vibrante, conviria o mínimo de suporte material. Mas, é justamente isso que Schelling quer evitar. Em vez de reduzi-la a uma arte dos sentimentos ou validar o triunfo da subjetividade, ele espera pôr em evidência que a música nada mais é que o “ritmo prototípico da própria natureza.” E não é acidental o fato de ele iniciar seu discurso sobre a música, no § 76 da mencionada obra, estabelecendo um paralelismo entre a sonoridade e o magnetismo - categoria física que, no contexto da filosofia da natureza, define o primeiro momento da construção da matéria. Não há, afinal, como isolar os pólos magnéticos de um ímã. Este, vindo a se romper, converte-se num novo magneto, reproduzindo as extremidades opostas. Sendo que o mais relevante – para aquilo que nos importa – é o fato de que, por ser nula, a divergência do campo magnético não permite o monopólio de nenhum dos lados. E essa indiferença, dirá Schelling, “só ocorre na sonoridade, pois esta = magnetismo.”¹⁰

Mas, essa ligação da música com as dimensões da matéria só deixa-se apreender, com efeito, quando exposta à luz de uma combinatória tripartite de definições. Acerca desta última, Schelling resume: “ritmo = primeira dimensão, modulação = segunda dimensão, melodia = terceira.”¹¹ Com tal escalonamento, o autor da *Filosofia da arte*

⁹ F. W. J. v. Schelling, *Bruno ou do princípio divino e natural das coisas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 89.

¹⁰ F. W. J. v. Schelling, *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 148.

¹¹ Id. *ibid.*, p. 154.

espera retomar, noutra chave, o esquema geral dado pela síntese entre sujeito e objeto, mas de sorte a revelar, pela estrutura interna da música, a indiferença que vigora à base de ambos. O argumento considera que, pelo ritmo, a música estaria “determinada para a reflexão e para a consciência-de-si.”¹² Com o propósito de justificar tal caracterização, Schelling vale-se da noção de tempo: “A forma necessária da música é a *sucessão*. – Pois o tempo é a forma universal da formação-em-um do infinito no finito.”¹³ Fadado a organizar a percepção sob a forma humana de intuição, ao ouvinte não seria dado apreender os sons fora da sucessão temporal, restando-lhe intuir o tempo, de maneira indireta, por uma linha imaginária ao longo da qual o múltiplo perfaz sucessivamente uma série de uma única dimensão. Daí, a música só ter “uma única dimensão.”¹⁴ O próprio magnetismo atuaria longitudinalmente, já que a força magnética é, em rigor, tangencial à linha de seu próprio campo – isto é, seu sentido acompanha a direção de seu comprimento. Se se tratasse de expor tal categoria na intuição, ter-se-ia que imaginar um esquema dado também pela linha reta, de sorte que o magnetismo seria, analogicamente, a expressão do tempo nas coisas. Mas, se o tempo é o princípio da consciência-de-si, cumpre não perder de vista que uma das funções desta última é precisamente o contar: “A música é uma enumeração-de-si real da alma.”¹⁵ Assim, além do caráter sucessivo e longitudinal, ao ritmo seria atribuído ainda um aspecto marcadamente aritmético, sendo que é justamente isso que fará da música, “no todo, uma arte quantitativa.”¹⁶

Diferentes serão, porém, as consequências a que seremos levados no âmbito da pintura. Imóvel, esta última precisaria, por assim dizer, criar seu próprio movimento. Ilusão que lhe renderá, não por acaso, a alcunha de mais “ideal” dentre todas as artes reais. Mas, esse epíteto só deixa-se apreender, com efeito, quando exposto à luz de uma outra combinatória de noções. A esse respeito, Schelling esclarece:

“As formas particulares da unidade, se retornam na pintura, são: desenho, claro-escuro e colorido. – Essas três formas são portanto, como que as categorias universais da pintura. Indicarei a significação de cada uma dessas formas particulares por si, e a unificação e

¹² Id. *ibid.*, p. 154.

¹³ Id. *ibid.*, p. 150.

¹⁴ Id. *ibid.*, p. 150.

¹⁵ Id. *ibid.*, p. 150.

¹⁶ Id. *ibid.*, p. 173.

cooperação delas para o todo. – Também lembro aqui que não trato delas no aspecto técnico, mas indicarei a significação absoluta de cada uma delas.”

O autor da *Filosofia da arte* não se pretende teórico e muito menos instrutor de pintura. Com tais noções, espera somente retomar, noutra chave, o esquema geral dado pela síntese entre sujeito e objeto, mas de sorte a revelar, pela estrutura interna da pintura, a indiferença que vigora à base de ambos. Donde a importante ressalva: “Todas as regras que os teóricos dão em relação às formas têm valor meramente se essas formas são pensadas no aspecto absoluto, vale dizer, em sua qualidade simbólica.”¹⁷ De saída, o argumento schellinguiano considera que, como uma espécie de exigência mínima feita à pintura, o desenho é a primeira dimensão pela qual a unidade é apreendida em formas particulares, ou, como dirá o filósofo, “a primeira apreensão-em-um da identidade na particularidade.”¹⁸ Na gratuidade de sua presença, o traço destaca-se da superfície em que foi delineado. Instituinto forma, diferencia-se e delimita-se daquilo que o cerca, de modo que, como qualquer objeto, a pintura só se tornaria possível pela limitação de um espaço dado, o mesmo é dizer, pelo contorno ou circunscrição de sua própria identidade. Como uma espécie de virtualidade do visível, o desenho indica simplesmente que a espacialidade é a condição para haver espaço. Daí, ele figurar como a condição de possibilidade da própria pintura: “A forma é, portanto, o que há de primeiro nas coisas (...) Mas todas as formas dependem do desenho. Portanto, somente pelo desenho a pintura é, em geral, arte.”¹⁹ Não se limitando a significar o espaço, mas sendo um com ele, o desenho toma sobre si a tarefa de constituir sua própria forma e, pelo mesmo movimento, o espaço pictórico enquanto tal.

Mas considerada em sua primeira dimensão, em uma unidade puramente quantitativa, a pintura não passa de uma unidade incompleta, carente, como o ritmo na música, de unidades ulteriores. Donde o papel exercido pela segunda categoria, que lhe permitirá, por assim dizer, “transcender” sua própria limitação: “Fundir novamente essa particularidade, como diferença, na identidade e suprimi-la como diferença é a arte propriamente dita do claro-escuro, que, por isso, é a pintura na pintura.”²⁰ É o claro-escuro que torna possível a aparência do corpóreo, já que é mediante luz e sombra que

¹⁷ Id. *ibid.*, p. 177.

¹⁸ Id. *ibid.*, p. 173.

¹⁹ Id. *ibid.*, p. 174.

²⁰ Id. *ibid.*, p. 173.

descobrimos a espessura dos corpos. Sendo a parte “mágica” da pintura, o claro-escuro dá ocasião para que a ilusão acabe por adquirir o ápice de sua intensidade, ensejando figuras não apenas sob uma perspectiva linear, senão que, mediante os efeitos da luz, sob uma ótica aérea, única capaz de salientar a distância e profundidade em que os objetos são representados. Por meio do claro-escuro, é possível conceder às imagens uma autonomia espacial que apenas uma física especulativa estaria disposta a aceitar, porquanto a visão da coisa exibida não está ligada à presença da própria coisa, de sorte que, aqui, o ausente se faz fisicamente presente. O fascínio da pintura, diz Schelling, “consiste em fazer a negação aparecer como realidade”.²¹

Insinuando-se numa unidade qualitativamente mais substancial, o claro-escuro não determina a pintura apenas para a reflexão, mas, sobretudo, para a sensação, convertendo-a, de resto, em subjetividade. Tornando admirável aquilo que até então nos era indiferente, a pintura encanta-nos, porque faz o não-efetivo aparecer como real, exibindo o claro como escuro e vice-versa, movimentando o que é fixo e objetivando o que é fictício. A luminosidade que torna o corpo representável não é o próprio corpo, sendo que este, por sua vez, vem à tona como uma espécie de ficção perceptível, um ideal tornado real. “No claro-escuro,” - lê-se - “a luz é sempre apenas o que meramente *ilumina* o corpo e produz meramente o *efeito* do corpo, sem ser verdadeiramente ele mesmo.”²² O característico de um corpo representado não é o fato de ele não ser perceptível tal como o corpo “real”, mas ser efetivamente perceptível a despeito de sua irreabilidade.

E, desde então, contemplar um quadro é mover-se num tipo de paradoxo, pois, por maior que seja a sensação de deslumbramento que ele termine por exercer, é sempre no espaço e diante de nossos olhos que a obra se expõe. Se o efeito do claro-escuro parece destoar daquilo que, como veículo material, é portador da imagem representada, a não existência do objeto pictórico não nos dá o direito de reduzi-lo a uma mera fantasmagoria, como se a bela aparência fosse algo substancialmente diferente da aparência sensorial pura e simples. Aqui, a verdade não precisa e nem deve ser exposta como condição necessária da aparência. Como sublinha Schelling: “pintura é a arte na qual aparência e verdade são um, a aparência tem de ser verdade, a verdade,

²¹Id. *ibid.*, p. 184.

²²Id. *ibid.*, p. 188.

aparência.”²³

Mas, assim como o ouvido natural não se coloca analiticamente à escuta dos elementos quantitativos do som para, aí então, dedicar-se à sua qualidade, a visão tampouco se detém na altura dos objetos para, a partir daí, ater-se ao comprimento daquilo que contempla, como se o campo visual fosse uma mera somatória de dados isolados e separados por diferentes estímulos retínicos. Ubíqua e indivisa, a percepção apreende um todo, de modo que a diferença entre desenho e claro-escuro só tem validade como dois ângulos de visão nos quais se reflete a mesma identidade. E, caso não se deixem agrupar em torno de uma outra síntese, reflexão e sensação permanecerão formas unilaterais de compreender a indiferença entre real e ideal. Donde a importância da terceira categoria da pintura. A esse propósito, Schelling escreve ainda: “Como sempre, também aqui a *terceira* forma é aquela que determina a terceira dimensão ou corporifica a luz e expõe, portanto, luz e corpo como verdadeiramente um. Essa forma é o *colorido*. O colorido não se refere à luz universal, mais clara ou menos escura, do todo; seu fundamento são as cores locais dos objetos.”²⁴

Diante do horizonte acima descerrado, como situar a portentosa ponderação estética de Hegel - segundo a qual a música, contentando-se com o mínimo de suporte sensível, dirige-se ao diretamente espírito, ou, então a pintura, que, transfigurando a matéria espacial tridimensional, acaba por “superar” o fenômeno?

II. Natureza e arte em Hegel

Cientes de que uma análise cuidadosa das noções que governam a caracterização hegeliana de arte e natureza ultrapassaria o formato, afinal de contas introdutório, deste texto, cumpre-nos apenas assinalar que não é qualquer “aparecer” que irá atrair os holofotes da filosofia hegeliana. Pondo a própria natureza à prova de seu curso polimorfo, o espírito estaria longe de figurar de modo passivo diante de uma realidade dada e previamente constituída; afirmando uma espécie de “saber” da imanência, a razão termina por descerrar, no sensível, um conceito que nada é senão que a presença dela mesma no fluxo das forças naturais. Enganar-se-ia, porém, quem visse aqui a

²³ Id. *ibid.*, p. 186.

simples hipóstase de um isomorfismo estrutural entre homem e mundo. Que a natureza seja um primeiríssimo espelho da consciência, ou, melhor dizendo, que sua investigação nos remeta, por retroação especulativa, ao passado do conceito, eis um pressuposto que Hegel talvez reputasse indisputável. Mas, neste patamar reflexivo, encontrar o passado equivale a encontrar as marcas de um contra-movimento de diferenciação. É certo que Hegel entrevê a chance – quando não a necessidade – de reiterar a relação condicional entre sujeito e objeto, a qual, como vimos, já havia sido evocada por Schelling. Evitando reduzir a natureza a uma única oposição necessária, a filosofia hegeliana tampouco espera simplesmente livrar-se do sensível para instaurar a vida plena do espírito, como se este só pudesse adquirir auto-valorização mediante a extirpação sumária de sua alteridade. A questão, porém, é de outra ordem: trata-se de saber se a investigação da natureza, por mais legítima e imprescindível que seja, pode satisfazer a contento as credenciais especulativas depositadas no espírito. Ou, noutros termos: é imperioso conservar a natureza, não para contrapor a vida consciente unilateralmente aos processos naturais, mas a fim de descobrir até que ponto o conceito se reencontra plena e absolutamente nestes últimos. Afinal, como dirá o autor da *Fenomenologia do espírito*:

“Há que se considerar o fazer da razão observadora nos momentos de seu movimento, como ela apreende a natureza, o espírito, e, finalmente, a relação entre ambos como ser sensível, e como busca a si mesma como efetividade existente [*seiende Wirklichkeit*].”²⁵

Em linhas gerais, o espírito seria filosoficamente mais promissor, porque, ao refletir a si mesmo na natureza, tornaria o momento da negatividade atuante e efetivo. E o âmbito natural, deixando de ser pensado apenas como espírito desgarrado fora de si, passa a indicar uma inteligibilidade que lhe é própria; se lhe falta a palavra, pode ao menos indicar-nos algo, posto que “visível” e, portanto, “observável”. Adaptando-se ao meio em que vive, o ser vivo reflete a exterioridade em seu mundo interior. Algo, aliás, que não escapava à própria embriologia oitocentista – e tampouco a Hegel. Para formular uma nova mecânica do vivente, não basta constatar, por exemplo, a relação de adaptação entre a girafa e a altura das folhagens de que ela se serve. Trata-se de ensaiar

²⁴ Id. *ibid.*, p. 188.

²⁵ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Köln: Könenmann 2000 (doravante: PhG), página 192

uma resposta ao enigma da transformação de seu pescoço: por que e como surgem, no interior do organismo, variações espontaneamente adaptativas, plásticas, inventivas e criativas? Um intensivo estímulo externo, ao alterar as funções reguladoras básicas, decerto pode vir a modificar a dinâmica entre elas. Esta inflexão, intensificando-se, cria e afirma uma estrutura que se relaciona condicionalmente com o estímulo externo, de sorte que, a título de uma instância de cultivo e modelagem, a natureza também concorreria, em certa medida, para promover as funções internas. Mas a questão é saber se a passagem das folhagens para o pescoço da girafa é mesmo necessária, por mais ricas e inventivas que sejam as transformações do organismo. Afinal de contas, como a "Observação do orgânico" irá indicar: “no conceito de mar não se encontra implicado o da estrutura dos peixes, no conceito de ar o da estrutura das aves”.²⁶

Tudo se passa como se a necessidade que cruza e constitui o orgânico tivesse sido, por assim dizer, contrabandeada para fora da efetividade sob a égide de uma atividade finalística que, por ser extrínseca às forças naturais que agem umas em relação às outras, é tudo menos uma regra de cunho mecanicista. A adaptação, justamente por não se tratar de uma réplica passiva do meio, implica a questão teleológica de uma causa que participa da produção de seus efeitos – explicação que Hegel encontra numa visão finalista que independe de juízos determinantes e se acha, em termos de sua efetividade especulativa, como que “acima” da natureza: “O fazer, enquanto possui o caráter de universalidade e em que o próprio agente é posto como igual àquilo que é produzido por meio dele, o fazer *conforme a fins* enquanto tal, não lhe diria respeito.”²⁷ Porque o processo orgânico é livre somente em si, e não para si mesmo, o ser-para-si de sua liberdade faz intervir uma atividade produtora que se coloca num plano que não remete diretamente à natureza, mas a um “saber”, uma “inteligibilidade” da natureza. Cumpre, pois, elevar-se para além da necessidade que condiciona convencionalmente os elementos que estão em jogo – para além da girafa e das folhagens. Como dirá Hegel:

“Porque não pode ser conceitualizada como necessidade interior da essência, a necessidade também cessa de possuir uma existência sensível (...) é o que se chama relação teleológica [*teleologische Beziehung*]; relação, que, sendo extrínseca aos termos relacionados, é

²⁶ PhG., § 255, p. 202.

²⁷ PhG., § 260, p. 205.

por isso o contrário de uma lei [*das Gegenteil eines Gesetzes*].”²⁸

Mas, até então, era justamente à noção de lei mecânica que se costumava associar o conceito genérico de natureza - cuja unidade nominal dependia, em rigor, da mecanização padronizadora da experiência, isto é, da doutrina que concebe a natureza como uma máquina invariável e repetitiva, em virtude de seus nexos causais necessários, universais e previsíveis. Entendida, porém, como um fim em si mesmo, a natureza passa a revelar uma atividade finalística que a lei mecânica não comporta; e boa parte do esforço de Hegel consistirá em mostrar que o conceito é imanente à natureza e que cabe ao orgânico realizar, por assim dizer, diante dos olhos da consciência, uma espécie de transparência conceitual de si próprio. Por isso, ainda que Hegel acompanhe Schelling em sua luta sem descanso contra uma concepção exclusivamente mecânica das forças naturais, dele se afasta ao considerá-las somente como um momento do espírito; a razão, que observa a si mesma na natureza, nela se reencontrará apenas parcialmente. E, longe de encontrar graus de individuação de um mesmo princípio por toda parte, Hegel estará mais disposto a operar distinções qualitativas no seio do próprio mundo natural, firmando pontos de apoio de uma escada que o levará, aos poucos, a abandonar o sensível enquanto tal. Em verdade, poder-se-ia dizer que sua especulação começa quando a de Schelling se encerra. É nesse sentido que ganha relevo o comentário lapidar de Jean Hyppolite:

“(...) a maior parte da *Realphilosophie* de Iena é consagrada à investigação do conceito na filosofia da natureza de Schelling. Dela, todavia, vai se desembaraçando progressivamente, e já na *Fenomenologia* vê na natureza antes uma queda da Idéia, um passado da razão, que uma manifestação absoluta da razão.”²⁹

É precisamente esta “queda” que se deixa entrever, *mutatis mutandis*, no declínio da arte, cuja figuração passa a ultrapassar, por assim dizer, sua própria presença sensível.³⁰ Nascidas do espírito, as belas obras de arte seriam elas mesmas de natureza

²⁸ PhG., § 255, p. 202.

²⁹ J. Hyppolite, *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 259.

³⁰ É nesse sentido que ganha lastro o lapidar comentário de Gérard Lebrun: “Assim, a representação artística é, à sua maneira, uma negação sorrateira do sensível: ante nossos olhos, o sensível torna-se aquilo que ele não é” (G. Lebrun, “A mutação da obra de arte”. In: *A filosofia e sua história*. São Paulo:

espiritual, ainda que sua apresentação se ache eivada de suportes materiais. Sob este ângulo, dirá Hegel, “a arte já está mais próxima do espírito e de seu pensar do que a natureza apenas exterior e destituída de espírito”.³¹ Daí, a pintura – que consiste, já de si, numa redução das dimensões tridimensionais da escultura à superfície plana - não “mais se contentar com a matéria não particularizada (...) e sim deve apenas escolher a aparência e a *aparência da cor* dela como meio de expressão sensível”.³² Devido a atávica e inafugentável interioridade de seu conteúdo, a arte segue então a direção da supressão de sua própria objetividade espacial. E, em linhas gerais, pode-se então dizer que o limite da arte se afina com os limites da natureza: ponto além do qual a objetividade requer, como condição de sua compreensibilidade, uma consciência que ela mesma não possui. O que se tornaria ainda patente, por exemplo, no caso da própria música:

“Para a expressão musical (...) é unicamente apropriado o interior inteiramente sem objeto, a subjetividade abstrata como tal. Esta é nosso eu inteiramente vazio, o si-mesmo [*Selbst*] sem conteúdo mais amplo. A tarefa principal da música consistirá, por isso, em deixar ressoar não a objetividade mesma, mas, ao contrário, o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal.”³³

Expressão dos recônditos da alma, o som assume a tarefa de ecoar o sentimento no qual ele mesmo se [encontra] abismado. E, como puro ressoar do interior, a música seria, a seu modo, uma espécie sutil de negação da aparência sensorial. Vindo a ser como matéria vibrante para, logo em seguida, negar sua aparência separada e subsistente, o som é uma “exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma [*an sich selbst*].”³⁴ No fundo, a conclusão geral a que Hegel quer nos conduzir é a de que a obra de arte não é, por função e destinação, algo unicamente sensível, senão que o espírito tal como este aparece no sensível. Por mais que este último constitua uma de suas características

Cosac Naify, 2006, p. 333).

³¹ G. W. F. Hegel, *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001, p. 37.

³² G. W. F. Hegel, *Cursos de estética III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002, p. 278.

³³ Id. *ibid.*, p. 280.

³⁴ Id. *ibid.*, p. 279.

fundamentais, nem a natureza já dada fornece a regra à arte nem a reprodução dos fenômenos como tais é o fim do fazer artístico. Razões bastantes para não confundir a arte com o princípio estrito de imitação da natureza. Tanto é assim que, logo na Introdução dos *Cursos de estética*, Hegel dirá: “A finalidade da arte deve residir ainda em algo distinto da mera imitação formal do que está diante de nós, pois esta imitação em todos os casos só traz à luz artificios [*Kunststücke*] técnicos, mas não obras de arte [*Kunstwerke*].”³⁵

A arte não pretende nem mesmo adaptar a natureza ao espírito, mas permitir que a Ideia apareça numa figuração sensível a ela adequada. Mas, por isso mesmo, a objetividade enquanto tal é um momento que a arte já deveria, ao menos em princípio, ter superado, transmutando a aparência sensorial em “bela aparência.”³⁶ O que está fundamentalmente em jogo, aqui, é uma reformulação da própria distinção tradicional entre aparência e realidade. Pensar a diversidade sensível já não implicará remetê-la a um princípio supra-sensível do qual ela é apenas uma cópia imperfeita. O que se deve pensar, doravante, é o próprio movimento de aparecer, pelo qual a efetividade (*Wirklichkeit*) é fruto de uma causa que age e atua (*wirken*) na produção do efeito (*Wirkung*). A própria palavra “obra” não faria senão que reiterar esta atividade produtora. Como dirá Gérard Bras a esse propósito: “o movimento psicológico do trabalho artístico, da produção de uma obra (*Werk*) evoca esse tornar-se efetivo (*wirklich*)”.³⁷ Mas, e Schelling? Teria ele ainda algum crédito em tal contabilidade teórica?

III. Semelhanças e dessemelhanças

Em nosso entender, mais importante do que identificar as divergências entre Hegel e Schelling é, em última análise, assinalar a comunidade de suas intenções. Como foi alusivamente indicado, a consequência a que Hegel espera nos conduzir é a de que o sensível constitui apenas um meio para que a arte apresente o espírito que a cruza e

³⁵ Id. *Cursos de estética I*. op. cit., p. 65.

³⁶ Como bem lembra Marco Aurélio Werle: “A natureza tal e qual, o campo do 'um-fora-do-outro' [*Aussereinander*], é um momento do espírito, que na arte já deve ter sido abandonado.” (M. A. Werle, *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo, Humanitas, 2005, p.53).

³⁷ G. Bras., *Hegel e a arte*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 21.

constitui. Ele mesmo, aliás, não deixa de explorar as implicações que isso traz para uso do termo “sentido” (*Sinn*): (...) “esta palavra admirável empregada com dois significados opostos. Por um lado, designa os órgãos da apreensão imediata; por outro, porém, chamamos de sentido: o significado, o pensamento, o universal da coisa.”³⁸ Também Schelling, ao tornar operatória a noção de “símbolo” (*Sinnbild*) - identificado à melodia, no caso da música, mas também ao colorido, no caso da pintura -, pretende recuperar a unidade originária entre forma e conteúdo, cuja exposição não se contenta com o mero ser sem significação, mas tampouco com a mera significação. Donde a célebre exortação:

“queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem, e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito; é por isso que a língua alemã verte com todo o acerto a palavra símbolo por *Sinnbild*.”³⁹

Aquilo que Hegel designa como “universal concreto” e Schelling como “imagem-sentido” pressupõe, no limite, a mesma inter-relação entre o particular e o universal.⁴⁰ A diferença estaria no fato de que ambos buscaram esta mesma “lógica da aparência” por caminhos distintos. A operação praticada por Hegel consistiria em suprimir a positividade da natureza – o “absoluto” de Schelling – para, aí então, reencontrá-la negativamente na exposição sensível da Ideia, ou, para parafrasear a expressão criada por Rubens Rodrigues Torres Filho, para “transferir toda a positividade ao negativo.”⁴¹ A operação levada a cabo por Schelling consistiria, em contrapartida, em relativizar o negativo – o “lógico” em Hegel - e reinserir o movimento disruptivo-negativo num plano de intensiva positividade. O desafio enfrentado pelos dois pensadores nada mais seria, em todo caso, que o desafio do qual nasce e cresce toda filosofia contemporânea: viabilizar um elo efetivo entre ciências da natureza e ciências do espírito.

³⁸ G. W. F. Hegel, *Werke* (in 20 Bänden). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, Vol. XIII, p. 173. (apud M. A. Werle, *A poesia na estética de Hegel*. op. cit.)

³⁹ F. W. J. v. Schelling, *Filosofia da arte*. op. cit., p. 74.

⁴⁰ Seguimos aqui a indicação feita por Rubens Rodrigues Torres Filho: “Aquilo que Hegel designará mais tarde pela expressão universal concreto’ – e é nessa condição que o mito e a obra de arte são simbólicos para Schelling – pressupõe, pois, a complexidade dessa operação de *Darstellung*, em que se interpenetram a pura particularidade da *imagem* (...) e a universalidade abstrata do *sentido*.” Cf. R. R. Torres Filho. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 115)

⁴¹ Id. *Ibid.*, p. 171.

É bem verdade que, ao conceber a música como efeito de uma operação sensível-afetiva, e não como “ritmo prototípico da própria natureza,”⁴² Hegel termina fatalmente por se distanciar de Schelling, haja visto que concebe a arte dos sons enquanto expressão anímica *in concreto*, definindo a interioridade subjetiva como o princípio mesmo que deve fundamentar o discurso musical. Mas, uma vez efetuados os necessários descontos e reconhecidas as incontornáveis disparidades entre ambos, pode-se dizer que, enquanto idéia reguladora, o estatuto privilegiado da arte dos sons permanece inalterado. Categoria “física” em Schelling e interioridade “absoluta” em Hegel, os dois parecem adotar a música pelos mesmos motivos que levavam a tradição filosófica a desprezá-la: por sua indeterminabilidade apofântica. Evidentemente, se concebemos o pensamento apenas como uma prática de simbolização cuja forma fundamental é sua enunciação através de palavras, o potencial da música instrumental para gerar ideias será nulo; mas tal nulidade é um tudo, se deixamos de tomar o sensível como um mero sistema significante em meio ao qual os sons, como um tipo de linguagem secundária, serviriam somente para traduzir conceitos elaborados de antemão. Eis, pois, a inestimável descoberta empreendida pelas filosofias de Schelling e Hegel: como capacidade geral de ativação da imaginação e das disposições da alma, a música tem a prerrogativa de dizer tudo antes mesmo de ter algo a dizer. E o intelecto, que até então era condicionado a verbalizar o mundo ao seu redor, foi convidado a escutar a totalidade da qual fatalmente faz parte. A estética musical pôde, por fim, engajar-se em seu próprio caminho. Mas este já constitui um outro tema...

Artigo recebido em fevereiro de 2011

Artigo aceito para publicação em maio de 2011

⁴² F. W. J. v. Schelling, *Filosofia da arte*. op. cit., p. 31.