

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ-UNIOESTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**SUELLEN DANTAS GODOI**

**MITOLOGIA COMO EXPOSIÇÃO DO ABSOLUTO NA ARTE  
EM SCHELLING**

TOLEDO  
2021

SUELLEN DANTAS GODOI

MITOLOGIA COMO EXPOSIÇÃO DO ABSOLUTO NA ARTE  
EM SCHELLING

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Metafísica e Conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Luciano Carlos Utteich

TOLEDO  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste

Dantas Godoi, Suellen

Mitologia como exposição do Absoluto na Arte em Schelling  
/ Suellen Dantas Godoi; orientador Luciano Carlos Utteich. -- Toledo, 2021.  
118 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Toledo) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2021.

1. Schelling. 2. Mitologia. 3. Arte. 4. Filosofia. I. Utteich, Luciano Carlos, orient. II. Título.

**SUELLEN DANTAS GODOI**

Mitologia como exposição do Absoluto na Arte em Schelling

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Filosofia, área de concentração Filosofia Moderna e Contemporânea, linha de pesquisa Metafísica e Conhecimento, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Luciano Carlos Utteich

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Toledo (UNIOESTE)

Giorgia Cecchinato



Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)



Stefano Busellato

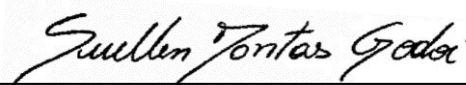
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)

Toledo, 17 de novembro de 2021

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, SUELLEN DANTAS GODOI, pós-graduanda do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que este texto final de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de texto elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual sem as devidas referências constituem prática ilegal de apropriação intelectual e, como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 17 de outubro de 2021.



---

Assinatura

*Aos meus pais.*

## AGRADECIMENTOS

A mim custa um pouco demarcar agradecimentos em discurso. Pois àqueles a quem sou grata, sou antes vivamente agradecida na melodia do sentimento, possivelmente exprimível em atos, mas totalmente inexpressável em palavras. Algo sempre se perde na confissão pública, que é epílogo, mera consequência. Quisera eu que este encabulado louvor tomasse a forma simples de um sorriso, grato e alegre, acompanhado de um olhar calmo e amável, seguido pelo erguer respeitoso e brando de uma taça bem servida. Essa liberdade, infelizmente, os deuses não me concederam.

Mas nem por isso deixarei de grafar aqui alguns nomes, na esperança e no compromisso de honrar a cada um no tempo devido. Nisto incluo primeiro o professor e orientador Luciano Carlos Utteich, por todo o acompanhamento, auxílio e assessoria técnica; seguido pelos professores Stefano Busellato e Giorgia Cecchinato, cujas observações na banca de qualificação inspiraram a disposição atual da pesquisa. Enriqueço a lista ao inserir minha família, que me apoia incondicionalmente em todos os meus projetos – saibam, é com grande satisfação que compartilho o resultado desse período com vocês.

Encerro as menções, não com menor consideração e relevância, agradecendo às instituições que fomentaram essa pesquisa e tornaram sua realização possível, sobretudo durante um período de doença, pandemia e sofrimento como o atual: à Fundação Araucária e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bem como ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unioeste.

A todos vocês, ergo minha taça.

*Mas sempre terei de ter em meu  
redor algo que considere santo e belo,  
música de órgão e mistério, símbolo e  
mito.*

Hermann Hesse



## RESUMO

GODOI, Suellen Dantas. *Mitologia como exposição do absoluto na arte em Schelling*. 2021. 118 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2021.

Dois desígnios decisivos servem de guia a esta pesquisa: compreender (i) como e (ii) por que Friedrich W. J. Schelling defende ser a mitologia a exposição (*Darstellung*) simbólica absoluta, isto é, a maneira própria pela qual o absoluto ou Deus se apresenta à consciência humana, finita. Como se verá, os dois objetivos por vezes se confundem, mas ainda assim são duas ações distintas, o esforço consiste justamente em fazê-los coincidir – em identidade – no pensamento. Ao mesmo tempo, se quer salientar com isso o que talvez seja a maior peculiaridade do pensamento schellinguiano, vital à sua compreensão, a saber, a constante recorrência da forma da dualidade, tanto como forma de apresentação de seu sistema, quanto modo próprio de operar da estrutura racional-reflexiva da consciência, que só pode ser superada numa unidade e identidade absolutas por meio de um esforço estético, e não teórico-científico, de conhecimento. Esse cuidado se converterá em recurso para a defesa da tão controversa unidade do pensamento de Schelling, à qual o presente escrito se mostra favorável desde o primeiro capítulo. Como recurso didático, também aqui se buscou reproduzir a forma da dualidade na metodologia, estrutura e formatação geral de organização dos capítulos. Dado que o objetivo é explicitar, como o próprio título já indica, a definição de mitologia como exposição do absoluto na arte, procurou-se delinear, inversamente, em primeiro lugar o âmbito e o papel da arte, seguido pelo desenvolvimento da noção de exposição ou hipotipose para, por fim, visualizar o conceito de mitologia enquanto exposição simbólica absoluta já em pleno funcionamento. Muito embora a atenção e o foco do discurso estejam voltados completamente à temática da arte e da mitologia, nem por isso conceitos caros ao Idealismo Objetivo de Schelling deixaram de ser abordados. Ao contrário, noções tais como o de natureza, identidade, história, consciência, foram incluídos na construção argumentativa do lugar da arte e da mitologia no sistema. A transformação da figura da dualidade em método de organização da dissertação concedeu a oportunidade e o privilégio de incluir um terceiro e último capítulo, dedicado à união dos dois antecedentes, isto é, exclusivamente à mitologia. Como não poderia ser de outra maneira, sua redação não segue a via do conhecimento determinado, mas da liberdade da imaginação que nutre a via estética. Nele está contida a análise schellinguiana do mito de Deméter e Perséfone, cuja figuração divina em si mesma se apresenta como símbolo absoluto (*Sinnbild*) da dissolução da dualidade em unidade e indiferença dos opostos.

**Palavras-Chave:** Símbolo; Idealismo Objetivo; Estética.

## ABSTRACT

GODOI, Suellen Dantas. *Mythology as an exposition of the absolute in art in Schelling*. 2021. 118 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2021.

Two decisive purposes guide this research: understanding (i) how and (ii) why Friedrich W. J. Schelling defends mythology as the absolute symbolic exposition (*Darstellung*), that is, the proper way in which the absolute or God presents itself to the finite human consciousness. Such as stated, the two goals are sometimes get mixed together, but still they are two distinct actions, the effort consists precisely in making them coincide – in identity – in thought. At the same time, we want to emphasize what perhaps is the greatest peculiarity of Schelling's thought, vital to its understanding, which is the constant recurrence of the duality form, both as a form of presentation of his system and as the proper mode of operation of the rational-reflexive structure of consciousness, which can only be overcome in absolute unity and identity through an aesthetic, and not theoretical-scientific, effort of knowledge. This care will become a resource for the defense of the so controversial unity of Schelling's thought, to which the present writing shows itself in favor since the first chapter. As a didactic resource, we have also tried to reproduce the form of duality in the methodology, structure, and general organization of the chapters. Since the goal is to make explicit, as the title itself indicates, the definition of mythology as an exposition of the absolute in art, we sought to delineate, inversely, first the scope and role of art, followed by the development of the notion of exposition or hypotyposis to, finally, visualize the concept of mythology as a symbolic absolute exposition already in full operation. Although the attention and focus of the discourse are completely turned to the theme of art and mythology, notwithstanding important concepts to Schelling's Objective Idealism have not been neglected. On the contrary, notions such as nature, identity, history, consciousness, were included in the argumentative construction of the place of art and mythology in the system. The transformation of the duality figure into a method of organizing the dissertation granted the opportunity and privilege of including a third and final chapter, dedicated to the union of the two antecedents, that is, exclusively to mythology. As it could not be otherwise, its writing does not follow the path of determined knowledge, but of the freedom of imagination that nurtures the aesthetic path. It contains the Schelling's analysis of the myth of Demeter and Persephone whose divine figure presents itself as an absolute symbol (*Sinnbild*) of the dissolution of duality into unity and indifference of the opposites.

**Keywords:** Symbol; Objective Idealism; Aesthetics.

## LISTA DE ABREVIATURAS

Obras de Kant:

- AA *Akademie-Ausgabe*  
Edição da Academia
- AA VIII *Das Ende aller Dinge*  
O fim de todas as coisas
- AA XX *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*  
Primeira introdução à crítica da faculdade do juízo
- KrV: *Kritik der reinen Vernunft*  
Crítica da razão pura
- KU: *Kritik der reinen Vernunft*  
Crítica da faculdade de julgar

Obras de Schelling:

- SW *Sämmtliche Werke*  
Obras Completas
- SW I (41-83) *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt*  
Sobre mitos, lendas históricas e filosofemas do mundo mais antigo
- SW I (149-244) *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*  
Do Eu como princípio da Filosofia
- SW I (281-342) *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus*  
Cartas Filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo
- SW I (343-452) *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftstehre*  
Panorama geral da literatura filosófica mais recente ou Tratados para o esclarecimento do idealismo da Doutrina da Ciência

- SW I (461-473) *Ist eine Philosophie der Geschichte möglich?  
É possível uma Filosofia da História?*
- SW II *Ideen zu einer Philosophie der Natur  
Ideias para uma Filosofia da Natureza*
- SW III (267-326) *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der  
Naturphilosophie*  
Introdução ao Projeto de um Sistema da Filosofia da Natureza ou Sobre o conceito da Física Especulativa e a Organização interna de um Sistema desta Ciência
- SW III (327-634) *System des transscendentalen Idealismus  
Sistema do Idealismo Transcendental*
- SW IV (105-212) *Darstellung meines Systems der Philosophie  
Exposição do meu Sistema da Filosofia*
- SW IV (213-332) *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der  
Dinge*  
Bruno ou do princípio divino e natural das coisas
- SW V (125-151) *Über die Konstruktion in der Philosophie  
Sobre a construção na Filosofia*
- SW V (344-352) *Vorlesung. Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das  
akademische Studium*  
Lições sobre o método dos estudos acadêmicos
- SW V (353-736) *Philosophie der Kunst  
Filosofia da Arte*
- SW VI (1-10) *Immanuel Kant  
Kant*
- SW VI (131-576) *System der gesamten Philosophie und der  
Naturphilosophie insbesondere*  
Sistema da filosofia em geral e da filosofia da natureza em particular
- SW VII *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur  
Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*
- SW VIII *Über die Gotheiten von Samothrake  
Sobre as divindades da Samotrácia*

BuD

*Briefe und Documente*  
Correspondência

*Rariora*

*Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus*  
O Programa Sistemático

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>16</b>  |
| <b>1 FILOSOFIA DA ARTE: UMA ARTE IDEALISTA .....</b>   | <b>18</b>  |
| <b>1.1 As filosofias de Schelling e a questão da unidade de seu pensamento.....</b>  | <b>19</b>  |
| 1.1.1 A noção de sistema e o princípio de construção da filosofia.....   | 25         |
| <b>1.2 O projeto da arte: uma mitologia da razão.....</b>  | <b>32</b>  |
| 1.2.1 A arte como organon da filosofia e a teoria das potências.....   | 39         |
| <b>2 O PROBLEMA DO SIMBÓLICO: A CONSTRUÇÃO DA MITOLOGIA.....</b>   | <b>49</b>  |
| <b>2.1 A filosofia da arte não é uma crítica do gosto: caracterização das sínteses esquemática e simbólica da imaginação na razão pura de Kant .....</b> | <b>50</b>  |
| <b>2.2 Esquema, alegoria e símbolo: o antigo e o moderno na arte.....</b>  | <b>57</b>  |
| <b>2.3 A mitologia como matéria de construção da arte: três consequências da concepção religiosa da arte.....</b>  | <b>68</b>  |
| <b>3 DEMÉTER E PERSÉFONE: A DUAS DEUSAS DO PRINCÍPIO .....</b>   | <b>79</b>  |
| <b>3.1 Mito, rito e religião: a nova mitologia como um sensus communis. .</b>  | <b>81</b>  |
| <b>3.2 Os Mistérios Eleusinos.....</b>   | <b>91</b>  |
| 3.2.1 O mito de Deméter e Perséfone .....  | 94         |
| <b>3.3 As divindades da Samotrácia: interpretação schellinguiana do mito de Deméter e Perséfone .....</b>  | <b>99</b>  |
| <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>  | <b>109</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>   | <b>113</b> |

## INTRODUÇÃO

Na medida em que a arte pode ser considerada um discurso sem conceitos, mas que proporciona mesmo assim a ligação entre um real, como totalidade inabarcável, e sua representação sensível, para tanto é preciso especificar em que modelo filosófico, se há algum, uma tal pretensão pode ser melhor e de modo mais próximo e verdadeiro alcançada. A partir disso constata-se que a “linguagem” da arte não pode ser nem conduzida, nem reduzida à uma mera “leitura” cartesiana. Visto que possui uma riqueza de sentidos a zelar, já que ela, ao mesmo tempo, denota e conota, demonstra e acoberta, expressa e insinua, parodia e parafraseia, aparenta e dissimula, diz e sugere, “esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta”, como disse o poeta<sup>1</sup>, tudo isso de forma bastante livre – fica evidente por si que “o que ela quer da gente é coragem”, esforço, bom ânimo. De que e para que? De ousar, de atrever-se ao desplante e ao desaforo de buscar a unidade onde só parece haver cisão para aí assentar o trono e o domínio da beleza, do sentimento, do divino e do sagrado, do absoluto reino de Deus.

A presente pesquisa propõe uma análise da expressão schellinguiana do “simbólico” em sua relação com o absoluto, a mitologia e a arte, buscando seu sentido profundo na própria estrutura literária das obras de Friedrich W. J. Schelling (1775-1854). Essa expressão, como se verá, enquanto palavra-mestra do pensamento schellinguiano como um todo, retoma o eixo temático central do absoluto: natureza-arte-mitologia. Uma vez que toda escolha temática envolve, naturalmente, exclusões, para nossa meta tornou-se importante levar em conta conceitos caros ao Idealismo Objetivo de Schelling, muito embora a atenção e o foco estejam voltados à temática da arte e da mitologia. É que, conjuntamente, as noções de natureza, identidade, história e consciência compõem considerável parte do corpo argumentativo do texto.

Assim, visando expor e desenvolver o tema da mitologia como exposição do absoluto na arte em Schelling trataremos, no primeiro capítulo, da questão da unidade do pensamento de Schelling, questão que tem permanecido ainda controversa e tem dividido a literatura interpretativa do tema. Em seguida, no

---

<sup>1</sup> Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*.

segundo capítulo, desenvolvemos o tratamento dos principais objetivos da pesquisa, a saber, tornar compreensível como (i) e por que (ii) Schelling defende ser a mitologia a exposição (*Darstellung*) simbólica absoluta. Ou, noutras palavras, de que modo o absoluto ou Deus se apresenta à consciência humana, finita. Nosso esforço consistirá aqui em exprimir de que modo esses dois objetivos se aproximam e relacionam em identidade, num movimento que, apesar de surgir na forma da duplicidade, permite elucidar em que sentido a mitologia fornece o substrato da unidade enquanto é a exposição do absoluto, da indiferença indivisa, na arte. No debate sobre a noção de exposição ou hipotipose pretende-se conduzir aí ao conceito de mitologia, enquanto exposição simbólica absoluta já em pleno funcionamento.

Em nosso terceiro e conclusivo capítulo ilustraremos o absoluto na arte pela apresentação de figuras míticas particulares do panteão mítico grego, visando mostrar o desenvolvimento dos contrastes ínsitos na adoção dos personagens e seus nomes míticos em relação ao pretense papel social e gregário (*sensus communis* estético) que representaram em solo helênico, preferentemente em Atenas, visto sua ligação com o ritual mítico da cidade de Elêusis. A partir disso poder-se-á constatar, no acréscimo ao debate da interpretação mítica de Schelling trazida em *As Divindades da Samotrácia*, até que ponto a transtrocação de personagens e nomes tornou possível conceber realmente o Absoluto na arte pela figuração dos deuses mediante um símbolo, à base de uma aparente dualidade. Na análise schellinguiana do mito de Deméter e Perséfone a figuração divina se apresenta em si mesma como símbolo absoluto (*Sinnbild*) da dissolução da dualidade em unidade e indiferença dos opostos. Uma tal operação torna visível, por isso, que essa exposição deve seguir a via da liberdade da imaginação, e não a via do conhecimento determinado, pois somente a imaginação tem condições de nutrir a via estética.



## CAP.1 – FILOSOFIA DA ARTE: UMA ARTE IDEALISTA

Os principais objetivos deste trabalho são compreender como e por que Friedrich W. J. Schelling<sup>2</sup> defendeu ser a mitologia a exposição (*Darstellung*) simbólica absoluta, isto é, a maneira própria pela qual o Absoluto ou Deus se apresenta. Sobretudo após a publicação da *Crítica da faculdade do juízo* (1790), de Immanuel Kant, prevaleceu o sentido meramente negativo de exposição simbólica: todo objeto que não podia ser representado esquematicamente (diretamente/por conceitos) devia ser exposto apenas simbolicamente (indiretamente/por analogia aos conceitos). Contrapondo, assim, o símbolo (*Sinnbild*) a outros dois modos de representação, a saber, a analogia e a alegoria – tidos até então pela tradição filosófica alemã dos séculos XVIII e XIX como igualmente simbólicos (*Symbol*) –, Schelling almeja fundamentar um novo modo de representação. Ao levar em conta, portanto, os modos de representação esquemático (por conceitos) (I), analógico (II) e/ou alegórico (III), o simbólico seria um quarto modo de representação, ao mesmo tempo, porém, a síntese de todos os demais.

Alguns questionamentos podem irromper naturalmente no leitor nesse momento, tais como: (i) por que é necessário ou mesmo o que se ganha com um quarto modo de representação? (ii) que espécie de objeto escapa aos conceitos, às analogias e às alegorias? (iii) e, como a razão se porta frente a esse objeto, que não pode nem ser conhecido nem tampouco associado a algo diferente dele mesmo? Apenas o Absoluto, dirá Schelling (SW II, p. 62 / 2001, p. 127), que não é nem objeto nem sujeito, mas a pura e simples identidade/indiferença e unidade dos opostos, pode resistir, em sua absolutez indivisa, ao (e ao mesmo tempo conciliar) esquematismo, à analogia e à alegoria. Com isso, antecipa-se, o que se ganha com o simbólico é a dissolução das

---

<sup>2</sup> As citações das obras de Schelling mencionadas neste escrito seguem a divisão proposta e organizada em catorze volumes por Karl Friedrich August, filho do autor: *Friedrich W. J. Schelling's sämtliche Werke* (SW), de 1856-1861. Os números romanos correspondem ao número do volume que contém a obra citada, seguidos da paginação da mesma edição alemã.

dicotomias, a união em identidade total daquilo que na natureza e na história, no agir e no pensar, se encontra separado, a saber, o inconsciente-irracional e o consciente-racional, o objetivo e o subjetivo.

‘Ganhar’, porém, não seria aqui o termo mais adequado, uma vez que a principalidade do símbolo não é inserida gratuitamente no pensamento de Schelling, como doutrina. Ao contrário, a temática do simbólico surge no Idealismo Objetivo schellinguiano como problema ou tarefa (*Aufgabe*), cuja solução é justamente a mitologia (TORRES-FILHO, 1987, p. 133). A fim de melhor delimitar o problema ou a tarefa do simbólico faz-se necessário antes compreender o papel e o projeto da arte no pensamento de Schelling, bem como a natureza de sua ligação com a filosofia. Ademais, igualmente delinear de que modo o simbólico se insere no período da Filosofia da Identidade e por que sua tematização se sucede à elaboração da Filosofia da Natureza, são outros pontos importantes que precisam ser abordados. O propósito deste primeiro capítulo é estruturar, brevemente, o caminho de resposta a essas questões.

### **1.1 As filosofias de Schelling e a questão da unidade de seu pensamento**

Há muitas formas de ler ou abordar o pensamento de Schelling, que é rico e extenso em suas variadas formas de apresentação: “Filosofia do Eu”, “Filosofia da Natureza”, “Filosofia da Identidade”, “Filosofia da Arte”, “Filosofia da Liberdade”, “Filosofia da História”, “Filosofia da Mitologia”, “Filosofia da Revelação”. Essa sucessão de etapas, nomeadas pelo próprio pensador, não deixa de guardar correspondência cronológica com sua biografia filosófica. Não à toa, autores como Tilliette (1970), Vetö (1998), Berlanga (2001), Morujão (2004), Ochoa (2005) e Marin (2019) interpretam cada fase como uma espécie de interlocução direta ou resposta a seus contemporâneos: a Immanuel Kant (1724-1804), a Baruch Espinosa (1632-1677), a Johann G. Fichte (1762-1814), a Carl Gustav Jacobi (1804-1851), a Karl Leonhard Reinhold (1757-1823) e mesmo a Georg W. F. Hegel (1770-1831), entre outros.

Tampouco se pode ignorar, como recorda Coelho (2018, p.14), que o período histórico em que Schelling viveu e criou “foi marcado pela dialética fina

entre a filosofia transcendental de Kant e o sentimentalismo romântico”. Isso quer dizer que nomes de peso como Johann W. Goethe (1749-1832), Johann G. Herder (1744-1803), Gottlob E. Schulze (1761-1833), Novalis (1772-1801), os irmãos August W. Schlegel (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich Schiller (1759-1805) participavam ativamente das leituras e discussões, de tal modo que “a recepção dos grandes clássicos da filosofia alemã do final do século XVIII e primeira metade do século XIX era sempre muito mediada por discussões levantadas por um amplo e diversificado debate coletivo” (COELHO, 2008, p. 15).

À primeira vista, a impressão que se poderia ter é a de ser inviável uma leitura e interpretação de Schelling a partir dele mesmo. As idas e vindas de suas ‘filosofias’ conferiram ao seu sistema uma aparência de pouca sistematicidade. Isso serviu de base para interpretações como a de Carpeaux (1964), que o considerava mais um pensador romântico e místico que um filósofo idealista. Também Hartmann (1960, p.135), ao se referir ao filósofo de Leonberg, afirmou que Schelling “tem muito mais de teólogo especulativo do que de investigador científico”. Curiosamente, Maurice Merleau-Ponty<sup>3</sup> (1908-1961), em suas preleções sobre o conceito de natureza no *Collège de France*, apresenta a concepção schellinguiana de natureza como uma concepção romântica e não idealista.

Em contrapartida, segundo Amora (2010, p. 237) tais críticas se baseiam no fato de que a exposição dos conceitos não ocorre “[...] com ‘pureza’ lógica, mas permeada por considerações metodológicas, metafísicas e até mesmo empíricas. Isso dá à apresentação um aspecto de desordem, improvisado e imprecisão argumentativa”. Apontando, assim, para um horizonte onde a unidade do pensamento de Schelling se vislumbra, Amora defende que comentários de que, em função de tal “desordem” expositiva, não haveria uma linha argumentativa amparada por uma visão sistemática da natureza, esmorecem mediante uma investigação cuidadosa das obras. Sobre isso complementa, dizendo:

---

<sup>3</sup> *A natureza*: notas. Cursos no Collège de France. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Se não há um “antes” e um “depois” precisos na argumentação de Schelling, é porque seu método é marcado tanto pela preocupação em determinar os conteúdos fornecidos pelas ciências, quanto por estabelecer as suas posições no interior do todo, o que envolve, certamente, certa *pluralidade de objetos e temas*; este procedimento não significa, entretanto, que não haja aí unidade, ou seja, coerência metodológica, bem como um objetivo bem definido em traçar um plano ou uma *ideia* sistemática da natureza (AMORA, 2010, p. 238, destaque nosso).

Tal como Amora, também Leyte (1998; 2004; 2005) defende uma unidade sistemática no pensamento de Schelling. O diferencial de sua interpretação em relação à de Amora incide justamente sobre a pluralidade de objetos e de temas, recém mencionados acima, pois, para Leyte esse é o melhor modo de se perder na filosofia de Schelling, já que ela em nenhum caso se ocupa com objetos (LEYTE, 2004 p. 15).

Relativamente a isso vale lembrar que o próprio Schelling (SW V, p. 365 / 2010, p. 28, destaque nosso) se pronunciou a respeito da fragmentação do conceito de filosofia em suas preleções sobre arte (1804-1805). Disse: “[...] Já tivemos uma filosofia e mesmo uma doutrina-da-ciência da agricultura, e é de esperar que [...] no fim haja tantas filosofias quantos são em geral os *objetos* e que, de tanta filosofia, se perca totalmente a própria filosofia”. O fato é que, diz ele, a filosofia “tem que ser absoluta e essencialmente uma, não pode ser dividida”, porque “aquilo que é filosofia, o é inteira e indivisivelmente”.

Por isso, pode soar de novo contraditório ouvir de Schelling, em suas preleções, uma defesa da unidade da filosofia quando ele próprio havia dividido seu pensamento em “várias filosofias” (da Natureza, da Identidade, da Arte, etc.). Se o autor, na passagem citada, parece não encarar da mesma maneira a divisão de seu pensamento, a saber, como filosofias deste ou daquele objeto, isso seria, talvez, porque ele está convidando o leitor a entender melhor o seu modo de considerá-la. Na seguinte passagem das mesmas preleções ele continua nessa direção, dizendo:

Para aqueles que conhecem meu sistema da filosofia, a filosofia da arte será apenas a repetição dele na potência mais alta; àqueles que ainda não o conhecem, talvez o seu método se torne apenas tanto mais patente e claro nesta aplicação (SW V, p. 363 / 2010, p. 26).

Assim, se a filosofia não pode ser dividida nem condicionada por objetos, as filosofias de Schelling são aplicações ou formas de apresentação (formas de sensificação) do princípio de sua construção, que por isso tampouco pode ser reduzido a nenhum objeto. Essa é, também, a interpretação de Leyte (2004, p. 13), a cujas aplicações ele se refere denominando-as de “figuras”: [...] “a fórmula ‘filosofia da arte’ não pressupõe a arte como uma realidade ou assunto a ser tratado filosoficamente, mas sim como uma ‘figura’ sob a qual se pode compreender adequadamente o que é a filosofia”. Essa interpretação implica, assim, que há (ou pode haver) não apenas uma, mas, sim, várias vias introdutórias à unidade do pensamento de Schelling, pois o que foi afirmado acima sobre a arte poderia também ser dito a respeito da natureza, da identidade, da liberdade ou da mitologia.

É preciso ressaltar, porém, que cada uma dessas figuras tem seu estatuto e deve desempenhar um papel diferente no sistema. Por exemplo, a questão da identidade entre os opostos é uma preocupação filosófica constante durante todo o desenvolvimento do pensamento de Schelling, assim como as outras questões listadas (da arte, da natureza, da liberdade). Porém, o papel que a identidade desempenha nisso não só difere do papel desempenhado pelas outras questões, como pode variar ainda em relação a si mesma a partir de um dado momento. Isto é, a identidade pode estar presente tanto na filosofia da natureza quanto na filosofia da mitologia: na primeira, desde a perspectiva da ciência e do conhecimento, na segunda, desde o campo da personalidade e do espírito. O mesmo raciocínio se mostra válido para a arte, para a liberdade, etc. Assim, a “identidade” não se reduz apenas à fórmula expressa: “filosofia da identidade”, geralmente classificada como as obras produzidas no período de 1800-1807. Por sua vez, a mitologia não cumpre, formalmente, o mesmo papel que a identidade ou mesmo a arte: cada uma tem o seu estatuto especial e, apesar disso, todas elas mantêm uma relação interna e muitas vezes constitutiva.

Portanto, para Leyte (1998, p. 13), todos os títulos das filosofias de Schelling apontam, na verdade, para a estrutura de um mesmo problema, a saber, a fundamentação da dualidade, dentro da qual será desenvolvida a relação de identidade que rege ambos os polos dela, resultando no Absoluto. Deste modo, como filosofia que toma o Absoluto como ponto de partida e, ao

mesmo tempo, de chegada, a ambivalência em Schelling não é despropositada, mas fundamental e necessária.

Assim, quando Schelling divide seu pensamento em “Filosofia Negativa” e “Filosofia Positiva”, não são mais dois ladrilhos coloridos que estão sendo acrescentados em seu mosaico filosófico. Filosofia Negativa é a forma como ele designa e recolhe todas as múltiplas formas tradicionais sob as quais a dualidade aparece – coisa-ideia, matéria-forma, mundo-Deus, real-ideal, objeto-sujeito (a suprema oposição sob a qual a modernidade compreende a dualidade). No outro polo está a Filosofia Positiva, que nada mais é do que um sistema de filosofia que possibilita explorar o lado negado pela Filosofia Negativa, porque se mostrou inabarcável por ela, ou seja, da indiferença, identidade e unidade entre as dualidades. Assim sendo, a dualidade é aqui novamente afirmada como fundamental e necessária ao pensamento de Schelling, tanto como motivo principal quanto como questão formal de sua divisão.

Schütz (2014, p. 96-97) parece concordar com a interpretação de Leyte quando afirma que Schelling sugere a Filosofia positiva como um “novo horizonte filosófico”, baseado no que considerou ser “um problema fundamental de todos os sistemas filosóficos modernos até então” a ser superado, qual seja, o da radical dualidade. Ademais, defende ele, haveria em Schelling “uma preocupação básica que perpassa todas as suas obras”, no sentido de que “os diferentes momentos de sua filosofia seriam apenas formas diferenciadas de abordar e de superar” essa mesma problemática, cuja expressão originária seria a distinção kantiana entre fenômeno e *númeno*: o ser humano como cidadão de dois mundos, um da causalidade e da ciência, outro da liberdade e da possibilidade da moral. Na sequência, complementa Schütz (2014, p. 97-98):

Da superação desse dualismo entre liberdade e determinismo, entre espírito e natureza, entre ser e pensar, dessa temática Schelling fez a centralidade de sua atividade filosófica. Este nos parece ser o fio condutor de todas as fases de sua filosofia. A filosofia de Schelling é toda ela engajada na busca da superação do distanciamento entre ser humano e natureza, distanciamento por vezes expresso também na forma de dualismos como espírito e matéria, necessidade e liberdade, natureza e sociedade.

Mais recentemente Oliveira (2020a, p. 205, destaque nosso) saiu em defesa da unidade entre os textos da Filosofia Negativa e da Filosofia Positiva, tomando como ponto de convergência justamente o caráter fundamental da dualidade no pensamento de Schelling. O autor defende que a designação Negativa-Positiva não confere ao sistema “duas opções isoladas como alternativas, mas dois caminhos que coincidem”. Essa coincidência, continua Oliveira, “não se dá precedida de uma necessidade”, isto é, “não deve ser concebida como uma *substância morta*”. A parte negativa do sistema, destaca ainda, da qual surgiram as principais críticas ao sistema schellinguiano, foi necessária para a complementação da parte positiva, “de modo que o que está contido em ambas coincide com aquela ‘*vida dupla*’ sobre a qual o ser humano está fundamentalmente assentado, sendo essa sua verdadeira efetividade” (OLIVEIRA, 2020a, p. 207, destaque nosso).

Sendo assim, no presente trabalho, a mitologia como exposição simbólica absoluta será vista apenas como uma das vias introdutórias possíveis ao problema fundamental da filosofia de Schelling, a questão da dualidade. Isso implica dizer que a Filosofia da Mitologia, mesmo localizada na fase tardia da produção de Schelling, não substitui ou supera o protagonismo da natureza, da identidade ou muito menos da arte. Ao contrário: a ênfase dada à mitologia agrega sentido à compreensão sobre a importância das anteriores.

Falou-se até agora sobre algumas chaves de leitura utilizadas na interpretação das obras de Schelling e se apontou à dissolução ou fundamentação da dualidade como problema fundamental que poderia unificar as fases do pensamento do autor. Antes, porém, de analisar a relação da arte com a filosofia, é necessário compreender primeiramente a noção de sistema. Tal compreensão auxiliará também a conceber melhor desde onde surge a mitologia no projeto do Programa Sistemático, texto de tripla autoria (Hölderlin/Schelling/Hegel), conhecido como marco inicial do pensamento idealista alemão. Na sequência, portanto, tematizamos a questão da dualidade, para além de problema fundamental, como princípio de construção do sistema schellinguiano.

### 1.1.1 A noção de sistema e o princípio de construção da filosofia

O que faz com que o Idealismo Objetivo de Schelling seja um sistema? Ao encontro do já exposto, segundo Leyte (1998, p. 6), é necessário reforçar que “[...] o elemento mesmo que marca o que pode ser chamado ‘sistema’ na obra de [...] Schelling nada tem a ver com sistematização e nem sequer com a unidade que uma ‘enciclopédia das ciências filosóficas’ poderia evocar”. É que, segundo ele, há uma distinção na compreensão de sistematicidade e de sistematização, do mesmo modo como se diferenciam organicidade e organização: uma é sinônima de conjunto de estruturas necessárias e inerentes à vida, enquanto a outra diz da armação estrutural, do esqueleto ou carcaça. Para além do problema fundamental da dualidade como critério de organização para pensar a estrutura, o esqueleto, da filosofia de Schelling, é preciso ver como essa questão “cria vida” e se transforma em sistema, em conjunto de condições necessárias e imprescindíveis para conceber (conhecer) o mundo e a realidade.

O que é, pois, um sistema filosófico ou uma filosofia sistemática? Uma primeira resposta poderia ser: um sistema categorial de princípios fundamentais para a organização do conhecimento. A filosofia de Aristóteles (384-322 a. C.), por exemplo, estabeleceu princípios e/ou categorias para expressar os modos do ser. Kant, por sua vez, propôs categorias que fundamentam e regulam os modos de conhecer. A razão humana cria sistemas como instrumentais que lhe auxiliam a processar, interpretar, articular e organizar a multiplicidade de suas experiências a fim de sintetizá-las e universalizá-las em conhecimento.

Parte da tarefa de gestão dessas informações é justamente o problema da classificação e organização do saber registrado. Sendo assim, pode-se dizer, de modo simplificado, que classificar significa agrupar, reunir as semelhanças e separar as dessemelhanças. Desse processo surgem as categorias como conceitos elementares, isto é, como princípios que permitem identificar as notas essenciais que caracterizam determinado modo de representar um objeto do conhecimento. Disso resulta a formulação dos conceitos empíricos, a busca pela equivalência entre o modo como o objeto se apresenta à consciência e a representação que esta faz dele. As categorias são, assim, elementos



intermediários entre os conceitos empíricos e os fenômenos e se constituem como condição de possibilidade dos juízos.

No sistema aristotélico, as categorias significam o fundamento do conhecimento das coisas. Ao conceber o mundo como um todo ordenado e integrado de causas e efeitos, as coisas e suas propriedades essenciais são acessíveis à razão. A categoria aristotélica primordial é a da substância (*ousía*), segundo a qual todas as demais (qualidade, quantidade, relação, agir, sofrer, lugar e tempo) fazem referência. A substância diz do “quê” das coisas, o sentido primeiro e mais elementar do ser e inaugura, por esse motivo, a lista das categorias. Disso resulta a divisão aristotélica dos saberes em ciências poiéticas, práticas e teóricas, bem como da filosofia em “filosofia ou ontologia primeira” e “filosofias ou ontologias especiais/particulares”.

Sobre a perspectiva adotada por Kant poder-se-ia dizer, por sua vez, que está posicionada ao lado da do filósofo grego no sentido de que estabelece um conjunto de princípios capazes de promover o conhecimento partindo da multiplicidade apresentada pela natureza. Analisando os modelos de empirismo, de realismo, de racionalismo e de idealismo, ele propôs seu idealismo transcendental, cujo foco incide na estrutura racional humana e nas formas dela representar os objetos, acessíveis ao entendimento puro na perspectiva de meros fenômenos, e não de uma substância acessível como coisa-em-si. Assim, as categorias do conhecimento em Kant não se constituem, como em Aristóteles, a partir do contato direto com os objetos, mas, ao contrário, pela representação do objeto ao qual se visa determinar de acordo com as categorias *a priori*. Disso resulta a “divisão kantiana dos saberes”: conhecimento teórico-determinado, conhecimento prático e juízos estético-teleológicos reflexionantes.

Se, por um lado, como pondera Leyte (1998, p. 6), as “filosofias de Schelling” são a repetição dos temas da metafísica desde a divisão proposta por Aristóteles, por outro, pode-se dizer que o objetivo dessa retomada é recuar até o princípio da divisão para depois reconstituir os seus passos a partir da identidade. Continua ele, dizendo:

Se a distinção que resulta da obra escrita de Aristóteles opera decisivamente como história da filosofia, o faz definindo a necessidade de um inevitável regresso que concluirá no

idealismo de Schelling, ou, o que é o mesmo, na dissolução daquela distinção por meio de sua repetição como “identidade” ou “lógica”, “filosofia da natureza” e “filosofia do espírito”. O nome conjunto para essa dissolução que precisa repetir pela última vez os temas da filosofia é “o absoluto”, mas também pode ser “sistema”. Nomear e realizar essa dissolução é a tarefa inicial do idealismo de Schelling (LEYTE, 1998, p. 6).

Deste modo, se se falava de “princípios” na metafísica tradicional e no criticismo kantiano, no sistema de Schelling só se poderá falar em “princípio”, no singular. E esse princípio não poderá ser nomeado ou determinado, nem de modo prévio nem posteriormente como um resultado. *Sistema* em Schelling quer dizer sobretudo unidade e, por esse motivo, não pode ser um tema, um conceito ou a resposta para um problema, pois esse princípio também deve ser ponto de partida. O princípio de construção do sistema de Schelling é, por isso, único, absoluto e incondicionado (*un-bedingt*). Esse tratar de algo que não é passível de ser nomeado/determinado, que sequer é algum algo, senão síntese absoluta, e que por isso não pode ser exposto de uma só vez, é o que conduziu a filosofia de Schelling por uma via especulativa. Neste momento é útil recordar a noção de “figuras”, mencionada por Leyte (2004, p. 17), a fim de se referir às aplicações do absoluto: “[...] O princípio ou o incondicionado ou o sistema, é especulativo em um duplo sentido, de que não se pode conhecer mediante conceitos e de que em si mesmo não é nada à exceção de sua própria imagem refletida”.<sup>4</sup>

A natureza seria, assim, a imagem refletida ou figura do Absoluto/incondicionado, bem como a história ou a arte, também imagens refletidas. Porém, a natureza, como exposição absoluta, não pode ser tomada como um mero conceito determinado, mas tem de ser tomada em sua

---

<sup>4</sup> A escolha de Leyte pelo termo encontra respaldo no texto *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere*, de 1804, em que Schelling (SW VI, p. 197-198) também utiliza a metáfora do espelho. Em comentário a essa passagem, Eidam (2005, p. 198-199, destaques do autor) afirma: Schelling “procura ilustrar sua explicação daquilo que, a seus olhos, é o ‘segredo supremo da filosofia’, através da metáfora do espelho. O olho que vê somente pode ver a si mesmo no espelho se ele espelha o olho como um olho que vê. [...] Um espelho, no entanto, cumpre sua função, se e somente se ele mesmo *não* é visível *enquanto* espelho, se ele mostra apenas e exatamente aquilo que ele mesmo não é. [...] O espelho somente espelha o olho que vê, se ele não mostra ou representa outra coisa a não ser o próprio olho que vê. Por isso, para poder ver a si mesmo no espelho, o olho não pode ver o espelho *como espelho*. [...] o que importa para Schelling é o olhar que não reduz aquilo que é visto a um mero objeto, mas que reconhece o visto como algo que vê, ou seja, como algo que é o próprio olhar”. Seguindo esse raciocínio, o Absoluto pode ser intuído diretamente na natureza ou na arte enquanto absoluto porque elas são seu reflexo, sua imagem refletida, e não sua mera analogia. Ao se mostrar como um não-ente, a natureza não se mostra como natureza dada e morta, mas espelha o universo, a unidade total, o Absoluto.

incondicionalidade. Isso quer dizer que nada nela pode ser conhecido por conceitos do entendimento. Pois, aqui a filosofia deixa o âmbito do conhecimento da razão teórica (*Verstand*), onde os juízos são determinante-necessários; agora ela (filosofia) passa para um campo onde a razão (*Vernunft*) exige a condição de realização de seus produtos. Na edição de 1803 das *Ideias para uma Filosofia da Natureza*, no aditamento à introdução, Schelling (SW II, p. 58-59 / 2001, p. 121) afirmara:

[...] A filosofia é uma ciência absoluta; [...] ela, longe de retirar de uma outra ciência os princípios do seu saber, tem antes, pelo menos entre outros objetos, também por objeto o saber, portanto, não pode ser ela própria, novamente, um saber subordinado. Desta determinação formal da filosofia [...] segue-se imediatamente [...] que ela só poderá saber dos seus objetos, sejam eles quais forem, não de modo condicionado, mas sim de modo incondicionado e absoluto, portanto, só poderá saber também o absoluto destes mesmos objetos.

A distinção entre entendimento (*Verstand*) e razão (*Vernunft*) abre a diferença entre o que Schelling chama de domínio da reflexão (entendimento) e domínio da especulação (saber). Assim, da natureza, da arte ou de qualquer outra figuração do Absoluto só se pode saber especulativamente.

Como assinalam Gonçalves (2014) e Oliveira (2020), o termo *reflexão* (*Reflexion*), do qual se serve Schelling para se referir ao entendimento, é resultado do contato com Hegel durante o período em que ambos lecionaram em Jena (1801-1803)<sup>5</sup>. O filósofo de Stuttgart nomeia *reflexão* a todo modo de saber incapaz de superar as cisões com as quais o entendimento opera – a não ser ao propor uma identidade que é, ela própria, produto do entendimento, como é o caso da identidade proposta na filosofia do primeiro Fichte, o da *Doutrina da Ciência* de 1794.<sup>6</sup> Por isso, esse saber reflexivo tem, assim, que ser superado

<sup>5</sup> Frank (2014, p. 120-121) afirma, por sua vez, que tanto a definição de reflexão em Hegel quanto em Schelling foram inspiradas na formulação de Christian Wolff (1679-1754).

<sup>6</sup> Nas palavras de Hegel (2003, p. 30-31): “O puro pensar de si mesmo, a identidade do sujeito e do objeto na forma  $Eu=Eu$ , é o princípio do sistema de Fichte, e quando nos detemos imediatamente neste único princípio (tal como, na filosofia de Kant, no princípio transcendental que subjaz à dedução das categorias), obtemos o ousadamente expresso e autêntico princípio da especulação. Mas, mal a especulação sai do conceito de si mesma que apresentou por si mesma e se configura como sistema, abandona-se a si mesma e ao seu princípio e não regressa a ele. Ela abandona a razão ao entendimento e transfere-se para a cadeia das finitudes da consciência, cadeia essa a partir da qual não se reconstrói novamente a si mesma como identidade e verdadeira infinitude”. Assim, tal filosofia reflexiva fixa o absoluto como algo superior e diferente dos contrários cindidos, o que degradaria sua absolutidade em absolutez relativa.

por um saber especulativo, “cuja tarefa suprema é suprimir a separação na identidade do sujeito e do objeto” (HEGEL, 2003, p.113)<sup>7</sup>.

Segundo Frank (2014, p. 120), o conceito de reflexão em Hegel e em Schelling é oriundo da definição de reflexão de Christian Wolff (1679-1754) e de Kant. Em sua obra, *Metafísica Alemã (Deutsche Metaphysik)*, de 1720 (*Pensamentos racionais sobre Deus, o mundo e a alma do homem, bem como sobre todas as coisas em geral*), Wolff (2000, p. 241) afirma: “[...] quando comparamos o múltiplo e o distinguimos entre si, chamamos isso de *refletir*”. Por sua vez, pela distinção entre sensibilidade e entendimento, Kant (*KrV*, B 317 / 2001, p. 274-5)<sup>8</sup> definiu a reflexão transcendental como sendo um “[...] ato pelo qual confronto a comparação das representações em geral com a faculdade do conhecimento [...] e pelo qual distingo se são comparadas entre si como pertença do entendimento puro ou da intuição sensível [...]”.

Pois bem, foi dito até aqui que o problema da dualidade é a questão fundamental que permitirá conferir unidade à – ao que parece ser uma – série de “filosofias” de Schelling. Ademais, que seu sistema prescreve a unidade e a identidade dos contrários, e que este é justamente o princípio de sua filosofia, o qual também pode ser chamado de *Absoluto*. Esse princípio é incondicionado, único e universal, e só pode ser conhecido especulativamente. O propósito do afirmado aqui é indicar de que modo é movido o desenvolvimento do pensamento de Schelling, desde o começo, em atenção à questão da possibilidade de conhecer um mundo efetivamente real. E que, a partir disso, a proposta de solução da questão passa pela construção da unidade entre o mundo ideal do pensamento humano e o mundo real da natureza. Isso quer dizer: Schelling começou a desenvolver a tese da identidade/indiferença entre subjetivo e objetivo ainda a partir de 1797, no período classificado como Filosofia da Natureza. Isso teria permitido a Hegel (2003, p. 93, destaques do autor) afirmar sobre a unidade do sistema schellinguiano, em 1801:

---

<sup>7</sup> A respeito da distinção entre reflexão e especulação, cf. também Düsing, Klaus, *Spekulation and Reflexion. Zur Zusammenarbeit Schelling und Hegel in Jena*. In: Hegel-Studien. 5 (1969), p. 95-128.

<sup>8</sup> Abreviatura de *Kritik der reinen Vernunft*. Doravante, usar-se-á a sigla *KrV* para fazer referência à *Crítica da Razão Pura*. A letra B indica a segunda edição da publicação original em alemão e a paginação corresponde à Edição Acadêmica (*Akademie-Ausgabe* = AA) da obra completa de Kant.

O princípio de identidade é o princípio absoluto da *totalidade* do sistema schellinguiano; filosofia e sistema coincidem; a identidade não se perde nas partes, muito menos ainda nos resultados. Para que a identidade absoluta seja o princípio de todo um sistema é necessário que o sujeito e objeto sejam *ambos* postos como sujeito-objeto.

Assim, o sistema de Schelling não é uma mera alternativa ou mesmo uma opção pelo idealismo transcendental ou pelo realismo, pelo racionalismo ou pelo empirismo<sup>9</sup>. Ao invés disso, ele é a construção de um novo modelo de sistema filosófico, denominado de Idealismo Objetivo, cujo fim é não somente atestar a efetividade de um mundo real e/ou a possibilidade do conhecimento verdadeiro, mas também reconhecer e admitir, na natureza, capacidades tidas como exclusivamente humanas, a saber, inteligência, idealidade e racionalidade<sup>10</sup>. Em outras palavras, a matéria tem, para Schelling, um princípio de autoconstrução e auto-organização idêntico ao do espírito (GONÇALVES, 2014, p. 318).

A tese schellinguiana da construção da matéria na filosofia da natureza tem relação direta com a tese kantiana da construção de conceitos na matemática, mais especificamente na geometria. Kant não admitia a construção de conceitos na filosofia<sup>11</sup>; segundo ele, há dois tipos de conhecimento racional, o filosófico que se dá a partir de conceitos, e o matemático, pela construção dos conceitos (*KrV*, B 741 / 2001, p. 579-80). No entanto, para Schelling o princípio de construção deve valer tanto para a matemática como para a filosofia. Em

---

<sup>9</sup> No texto *Exposição do meu sistema da filosofia*, publicado em 1801 no segundo volume da *Revista de física especulativa (Zeitschrift für spekulative Physik)* para abordar as principais teses de sua filosofia da natureza, Schelling (SW IV p. 109 / 20201 p. 49, destaque nosso) afirma: “[...] Se eu dissesse contudo: este sistema é idealismo ou realismo, ou também um terceiro composto dos dois, então em cada um dos casos, eu diria algo que não é incorreto, pois este sistema poderia certamente ser tudo isso, dependendo do modo como ele é visto (o que ele é em si, abstração feita de todo ‘ver’ [*Ansehen*] particular, restaria ainda assim sempre inconcluso [*unausgemacht*]); mas eu certamente não conduziria dessa maneira ninguém ao conhecimento deste sistema, pois o que o realismo ou idealismo ou mesmo um possível terceiro de ambos seja é justamente aquilo que não está de modo algum claro (*im Reinen ist*), mas que deve primeiro ser resolvido”.

<sup>10</sup> “[...] É de natureza da filosofia ver nas coisas apenas aquilo pelo qual elas exprimem a razão absoluta, e não na medida em que elas são objetos para a reflexão, a qual transcorre no tempo e segundo as meras leis do mecanismo” (SW IV, p. 115 / 2020, p. 62-3).

<sup>11</sup> Sobre a tese kantiana Schelling (SW V, p. 133 / 2001, p. 93-4, destaques do autor) afirma em *Sobre a construção na Filosofia*, de 1802-1803: para Kant, “todo múltiplo *a priori* já está reservado à Matemática, portanto à Filosofia nada mais resta que o *entendimento puro*, de um lado, e o *múltiplo empírico*, de outro, o qual, como empírico, porém, está excluído da Filosofia. Portanto, ela parte de mãos inteiramente vazias, a saber, de entendimento vazio. – Com um múltiplo indeterminado, como o estofa material de alguns outros, ela novamente construiria, todavia, *sem objeto*. Portanto, ela não constrói de maneira nenhuma”.

*Sobre a construção na Filosofia*, de 1802-1803, o autor (SW V, p. 133 / 2010, p. 88, destaques do autor) afirma:

Alguns esforços filosóficos restringem-se a uma certa aparência de conexão unicamente por não seguirem aquela via e resistirem ao exame da construção filosófica; e, no entanto, matéria e forma, precisamente na Filosofia, têm de ser as mais inseparáveis, de maneira que um sistema negligente em relação à forma tem de sê-lo no mesmo grau em relação ao conteúdo.

Deste modo, na visão de Schelling a cisão entre matéria e forma do conhecimento resulta de um modo de filosofia denominado por ele, pejorativamente, de *reflexiva*, compartilhando a nomenclatura do jovem Hegel. Esse modo de saber reflexivo, que fundamenta todos os sistemas filosóficos desde a antiguidade, concebe matéria e forma como dois extremos opostos do saber, sob a justificativa de esclarecer a própria unidade. Como se, para falar da maneira mais clara da união entre matéria e forma, fosse preciso concebê-las como polos separados (GONÇALVES, 2014, p. 320). A noção de construção é fundamental, assim, não só para amparar a possibilidade de uma filosofia da natureza, mas para conceber o saber especulativo acerca do Absoluto como um desenvolvimento. Quer dizer, construção aqui será construção do Absoluto, da identidade, da unidade indivisa e indiferença total entre os opostos.

Por esse motivo Schelling (SW V, p. 134-135 / 2010, p. 95, destaques do autor) afirma haver apenas um único princípio da construção – que coincide com o de seu sistema –, com o e pelo qual se constrói tanto na matemática quanto na filosofia: “Há somente *um* princípio da construção, *uno*, *com o qual* se constrói, na Matemática como na Filosofia. Para o geômetra é a unidade do espaço, absoluta e igual em todas as construções, para o filósofo, a unidade do Absoluto”. Toda construção parte, portanto, de uma identidade relativa (da interdependência e ligação entre sujeito e objeto) e almeja expor a identidade absoluta, onde sujeito é igual ao objeto, e vice-versa. Não se pode falar de construção na identidade absoluta, porque isso pressuporia uma divisão no Absoluto, e isso seria cair novamente no território da reflexão. Na letra de Schelling (SW IV, p. 130 e 132 / 2020, p. 91 e 96): “o ser da identidade absoluta é indivisível”; “a identidade absoluta é no singular sob a mesma forma sob a qual ela é no todo, e inversamente no todo sob nenhuma outra forma do que aquela sob a qual ela é no singular”.

A identidade absoluta não pode, portanto, ser construída, ela apenas é. Nesse horizonte da “construção” tem lugar a emergência da arte como constitutiva do Idealismo Objetivo, entendida como filosofia do Absoluto. Tal como a natureza, a arte deverá ser exposta enquanto figura do Absoluto ou aplicação do princípio de unidade e indiferença, e tomada em sua incondicionalidade. Ou seja, a arte deverá ser entendida como exposição (*Darstellung*) simbólica absoluta e a mitologia justamente como matéria de construção dessa exposição. E esses são os principais objetivos da presente pesquisa. Antes, porém, de tematizá-los mais explicitamente, abordar-se-á no item a seguir o tema do projeto da arte e da mitologia em face do programa sistemático do idealismo alemão.

## 1.2 O projeto da arte: uma mitologia da razão

O mais antigo *Programa Sistemático* do Idealismo Alemão é um breve texto de data incerta (1796/97) e de autoria discutível, atribuído igualmente a Hegel, a Schelling e a Hölderlin.<sup>12</sup> Nesse manuscrito o autor – seja ele qual for – defende a criação de um “sistema completo de todas as ideias”, no qual a primeira ideia da construção do sistema seria a representação da consciência como um Eu absolutamente livre. Que significa, porém, ser absolutamente livre? Schelling (SW I, p. 166 / 2004, p. 75) esclarece em *Do Eu como princípio da Filosofia*, de 1795, que significa ser “algo que de nenhum modo pode ser pensado como coisa”. Isto é, que “deve situar-se fora de toda esfera daquilo que é demonstrável objetivamente”. Aquilo, portanto, que só pode ser determinado a partir de si mesmo pertence ao âmbito da liberdade. Continua Schelling (SW I, p. 179 / 2004, p. 85): “[...] a essência do Eu é a liberdade, quer dizer, que não é concebível de qualquer outra forma, na medida em que se põe a si mesmo desde seu próprio poder absoluto, não como uma coisa, mas como um simples Eu”.

Se a liberdade absoluta da consciência é a primeira ideia do programa sistemático de todas as ideias, isso quer dizer que todas as outras derivam e se

---

<sup>12</sup> Doravante, para se referir a essa obra, usar-se-á a abreviatura *Rariora*, que indica a obra *Schellingiana Rariora*, organizada por L. Pareyson, em 1977, que contém o texto original em alemão. A paginação corresponde à edição de Pareyson.

relacionam a esta primeira, que se transforma, por sua vez, em princípio absoluto de liberdade. Tudo o que for objeto aparecerá, assim, sob a oposição Não-Eu. A partir da ideia de um Eu livre emerge, portanto, todo o mundo físico determinado. E mais: se Deus e imortalidade são ideias incondicionadas em si mesmas, conseqüentemente não podem ser buscadas fora da liberdade absoluta, isto é, fora do espírito ou da consciência, mas devem ser-lhe internas.

Contudo, no texto do *Programa* é avançada ainda a seguinte ideia, que diz: “o ato supremo da razão, o qual ela engloba todas as ideias, é um *ato estético*” (*Rariora*, p. 53 / 1979, p. 42, destaque nosso). Qual terá sido o motivo de haver esse deslocamento para o domínio estético? – Pois, a liberdade não pertence à esfera de conceitos determinados, mas à esfera da sensibilidade, dos sentimentos, das afecções. No *Aditamento à Introdução* de 1803, das *Ideias para uma Filosofia da Natureza*, Schelling (SW II, p. 59 / 2001, p. 123) delinea o ato supremo da razão como saber absoluto, dizendo:

Se, portanto, a filosofia, para saber de modo absoluto, só pode saber do absoluto e se este absoluto só pode abrir-se para ela através do próprio saber, torna-se claro que já a primeira ideia de filosofia assenta no pressuposto tácito da possibilidade da indiferença entre o saber absoluto e o próprio absoluto e, por conseguinte, no pressuposto de que o absolutamente ideal é o absolutamente real.

Se o saber absoluto e o próprio absoluto são o mesmo, e se o Eu livre é o ato supremo da razão, nada pode existir fora do Eu. No texto *Do Eu como princípio da Filosofia*, Schelling (SW I, p. 195, / 2004, p. 97) havia já afirmado: “[...] o Eu não somente é causa do ser, senão também a essência de tudo aquilo que é. Porque tudo o que é, é apenas devido [...] à sua essência, à sua realidade, e não há realidade fora do Eu”.

Posteriormente, em *Exposição do meu sistema da Filosofia*, de 1801, essa ideia é reafirmada nos quatro primeiros parágrafos, onde Schelling (SW IV, p. 117 / 2020, p. 66-7, destaques do autor) finalmente iguala a razão absoluta ao próprio princípio de identidade. Disse ele: “a *lei suprema do ser da razão e, como nada é fora da razão, de todo ser* (na medida em que ele é concebido na razão), é a *lei da identidade*, a qual é exprimida em relação a todo ser por  $A=A$ ”. Alguns anos mais tarde, em 1805, em carta a Carl August Eschenmayer (1768-1852), Schelling (*Briefe* III, p. 222) afirma que a filosofia é um processo segundo o qual



a objetividade se estabelece a partir da apreensão dos modos de posição do sujeito enquanto modos de posição da razão, a qual, em si mesma enquanto tal, não é nem objetiva nem subjetiva. Aqui é possível notar, novamente, como tudo converge para o princípio único de construção da filosofia, já mencionado acima, a saber, a unidade e identidade entre os opostos.

Afirmou-se que a matéria tem um princípio de autoconstrução idêntico ao do espírito e agora se compreende o porquê: identidade absoluta é uma e a mesma com a razão absoluta (SW IV, p. 118 / 2020, p. 70). A natureza em sua incondicionalidade não pode ser tomada como mero objeto, pois ela é figura da liberdade criadora da própria consciência. De um lado, desde a construção da matéria e, de outro, desde a história da consciência, tudo começa e resulta no Absoluto. Nesse sentido, Schuback (1998, p. 94) propõe uma interpretação hermenêutica sobre a circularidade do pensamento de Schelling a respeito da noção de princípio ou começo. Diz ela:

[...] O passado do eu é, [...] em si mesmo, gênese de natureza e matéria. Assim pré-apreendida, a natureza não apenas é, fundamentalmente, história como, em sendo história, é idêntica à história da consciência. A sua identidade é uma identidade dinâmica onde o ser de uma “é” o não-ser da outra.

Deste modo, a pergunta pelo princípio único da consciência e da natureza reflete ou figura a questão fundamental da filosofia mesma.

Segundo López-Domínguez (2015, p. 86), pode-se adotar um posicionamento semelhante ao se afirmar que as intuições filosófica e estética são ambas apresentações de um mesmo processo: na primeira, o processo “permanece interiorizado na subjetividade da consciência, limitando-se ao campo da pura ideia” e, na segunda, o mesmo processo “se torna objetivo ao se plasmar em uma obra real que existe como objeto no mundo sensível”. O que vai ao encontro da célebre frase das *Ideias para uma filosofia da natureza*, de 1797, em que Schelling (SW II, p. 107 / 2001, p. 115) afirma: “a natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível”. O Eu e o Não-Eu são afirmados, assim, em absoluta indiferença.

Retomando o escrito do *Programa Sistemático*, nele é trazida uma referência cruzada entre espírito e estética, no qual diz: “a filosofia do espírito é uma filosofia estética” (*Rariora*, p. 53 / 1979, p. 42). Isto porque o objetivo da

filosofia especulativa deve ser *tornar sensíveis* as ideias ou, o que é dizer o mesmo, torná-las *mitológicas*. Desde aqui ganhará início, portanto, a configuração do papel da mitologia no projeto da arte. Num texto da juventude, de 1793, o *Sobre mitos, lendas históricas e filosofias do mundo mais antigo*, Schelling havia estudado e exposta a diferença entre mito histórico e mito filosófico. A nota fundamental que distingue este daquele é que a finalidade do mito histórico é a própria história, enquanto o fim do mito filosófico é a exposição de uma verdade ou, em outras palavras, a *sensibilização de uma ideia* (SW I, p. 57 / 1990, p. 14). Por isso é fácil encontrar o motivo, no projeto do *Programa sistemático*, do desenvolvimento de uma nova mitologia, a qual esteja à serviço das ideias e que deva se tornar, por isso, uma “mitologia da razão”: “a filosofia deve tornar-se mitológica para que os filósofos se tornem sensíveis” (*Rariora*, p. 54 / 1979, p. 43).

Importa ressaltar aqui o que Schelling quer acentuar com o dizer de uma mitologia “nova”. Para esse propósito, o texto de 1793 (*Sobre mitos e lendas*) serve muito bem; nele Schelling (SW I, p. 45 / 1990, p. 5) realça a importância e o valor do mito ser uma narração não-escrita (não esquematizável ou determinável por conceitos). Diz ele:

Quando o pai conta ao filho com entusiasmo uma saga do mundo antigo, o filho, uma vez que seu espírito ambicioso encontra muito pouco para assegurar-se, preserva o doce som da narrativa paterna como uma herança sagrada, repete-a para si próprio e quando adulto compete com outros homens da sua linhagem na exposição apaixonada das lendas antigas, mas apenas nos dias designados, e nos lugares sagrados dedicados à memória do pai.

Pela descrição percebe-se o quanto o fato histórico em si pouco ou quase nada importa à narração do mito, mas sim a forma e a maneira de sua exposição. É pela celebração da história, para passá-la adiante, que as “imagens da poesia se avivam e permanecem vivas até a posteridade” (SW I, p. 47 / 1990, p. 7). Tudo isso termina, porém, com o uso do registro escrito, a linguagem, pois esta, por mais que tente fixar e expressar a rica e viva narração da tradição, torna-se estagnada com o passar das gerações. Ademais, completa Schelling (SW I, p. 58 / 1990, p. 15), com frequência importam aos mitos objetos que nunca chegarão a ser, de nenhuma maneira, objetos da reflexão (no sentido hegeliano abordado acima).

Com isso, se a verdadeira filosofia deve ser mitológica, ela não pode ser outra coisa senão a narração da história do Absoluto. Ou, para usar a terminologia de Leyte (1998, p. 27 e 31), uma “teologia do tempo” ou “história interna de Deus”. Neste sentido é pertinente a pergunta retórica dele, que diz: “falar de uma diferença entre Deus e o homem, que está fora do Absoluto, ou o Absoluto, revela supremamente que a história da natureza, a história do homem e a história de Deus são a mesma?” (LEYTE, 1998, p. 36-37). Desde essa pergunta pode ser estruturada e refeita a filosofia inteira de Schelling, pois ela é o empenho schellinguiano de identificar em uma mesma história a natureza e o homem – e essa coincidência ou identidade é justamente Deus/Absoluto. É a mesma história, mas contada sob perspectivas distintas, a saber, desde a natureza ou desde o homem.

Se a história é contada, por um lado, sob o ponto de vista da natureza, o que se obtém é uma “história da natureza”, que não é outra coisa senão o que Schelling nomeia de “filosofia da natureza”. Sob essa luz, o homem reconhece a si mesmo apenas sob a forma determinada de autoconsciência. Se a história é contada, por outro lado, sob o ponto de vista do homem, obtém-se uma “história da humanidade”, que Schelling quis articular, inicialmente, como “filosofia da história” mas acabou se configurando como “filosofia da mitologia”.

Em 1798, após concluir os estudos no seminário de Tübingen e iniciar sua promissora carreira como professor em Jena, Schelling redigiu um artigo intitulado: *É possível uma filosofia da história?*, publicado no *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*, organizado por Fichte e Friedrich Immanuel Niethammer (1766-1848). Ao final do artigo, Schelling (SW I, p. 473 / 2004, p. 211) mostra se convencer, por fim, de que nenhuma filosofia da história é possível. A argumentação segue essa seguinte: para ele (i) filosofia da história quer dizer ciência da história *a priori*; mas (ii) a história da humanidade não pode ser determinada *a priori*, pois não é um mecanismo determinado; (iii) logo, uma história *a priori* é em si mesma contraditória; portanto, (iv) é impossível uma filosofia da história. Disso decorre a consequência de que “aquilo que é *a priori* calculável, que acontece segundo leis necessárias, não é objeto da história; e vice-versa: [que] aquilo que é objeto da história não pode ser *a priori* calculável” (SW I, p. 467 / 2004, p. 208).

Atentando com cuidado à composição do argumento de Schelling vê-se que ele afirma justamente o que parece negar, a saber, ele fundamenta a possibilidade de uma filosofia da história ao negar uma filosofia da história: se o homem possui história (*a posteriori*) é somente porque ele não a possui (*a priori*). Quer dizer, a história do homem é fruto de sua limitação de não ter uma história dada (de modo *a priori*); em vista disso ele tem de construí-la, o que ocorre só na medida em que constrói primeiro a si mesmo – eis a sutileza central da tese. Se o Absoluto é ponto de partida e de chegada, a filosofia da história é a narração do modo como a consciência deixa a unidade originária e, por liberdade, constrói sua individualidade humana para engendrar, também livremente, sua jornada de volta à unidade originária (LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, 2015, p. 97).

A base dessa ideia já havia ganhado corpo em textos anteriores, como o das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795) e o das *Ideias para uma filosofia da Natureza* (1797). Na terceira das *Cartas filosóficas*, a ideia do “exílio do Absoluto” é o modo como Schelling se refere ao problema originário da filosofia ou, mais propriamente, do espírito humano, a saber, de que modo é que a consciência deixa o Absoluto a ponto de concebê-lo como externo a si mesma. No texto das *Ideias*, por sua vez, Schelling (SW II, p. 70 / 2001, p. 37, destaque do autor) afirma, dizendo que:

[...] Não se compreenderia como é que o homem abandonou aquele estado se não soubéssemos que o seu espírito, cujo elemento é a *liberdade*, se esforça por se tornar *a si mesmo* livre, e que tem de se arrancar às cadeias da natureza e às suas precauções e entregar-se ao destino incerto das suas próprias forças, para, um dia, como vencedor por mérito próprio, poder regressar àquele estado em que, sem saber de si mesmo, passou a infância da sua razão.

Posteriormente, essa mesma ideia reaparece mais amadurecida em 1800, na parte final do *Sistema do idealismo transcendental*. Cito novamente a letra do texto (SW III, p. 589 / 2005, p. 388); diz Schelling: “[...] a história termina [...] quando todo o arbítrio desaparece [...] e o homem retorna por liberdade ao mesmo ponto de onde a natureza o havia colocado originariamente e que abandonou quando começou a história”. Partindo dessa argumentação, Schelling define o conceito de Filosofia da História como identidade da liberdade com a legalidade, como Absoluto ou Deus e, por fim, como religião ou revelação

divina (SW III, p. 601-603 / 2005, p. 399-401). Nesse sentido é que a filosofia da história se configura primeiro como mitologia.

Mas, o espírito de infância da razão, mencionado acima nas *Ideias*, havia aparecido já no texto *Sobre mitos e lendas*, como a “ingenuidade profunda”, necessária ao surgimento das narrações mitológicas: “o caráter das sagas mais antigas de um povo é o da infância” (SW I, p. 53 / 1990, p. 11). Isso porque, para o povo que está no estágio da infância da razão, a imaginação é a capacidade mais ativa da alma e, por esse motivo, suas sagas aparecem sob formas ricas e diversificadas, cheias de imagens vivas e coloridas, caracterizações sensíveis e metafóricas. Nada disso, porém, pode ser qualificado ainda como arte – enquanto Filosofia da Arte. As sagas históricas mais antigas de um povo surgem primeiro como tradição educativa e formativa (SW I, p. 63 / 1990, p. 19).

Mas, se o projeto do *Programa sistemático* indica a tarefa de desenvolver uma nova mitologia, como mencionado antes, como é tirada de suspensão o significado desta “nova mitologia”? Inicialmente, pela referência dela, da mitologia, à sua origem na história, como história da construção da consciência livre, portanto, como filosofia da história. Nesse sentido, a forma de narração mitológica precede a forma de narração escrita nas sagas históricas do mundo mais antigo, ainda no estágio da infância da razão, como tradição educativa e formativa. Sendo assim, o objeto da nova mitologia, proposta pelo Idealismo Objetivo de Schelling (*Rariora*, p. 54 / 1979, p. 43, destaque nosso), como consta no *Programa sistemático*, é fazer com que “a poesia adquira uma dignidade superior por se tornar, *de novo, no fim o que era no começo – mestra da humanidade*”.

Essa nova mitologia, o que ela almeja é, no fundo, a sensificação de ideias: uma tal sensificação deve permitir a configuração do todo como configuração da história do Absoluto e/ou da consciência; o desafio dela (nova mitologia) é se construir numa configuração histórica de mundo que não é mais a mesma do estágio da infância da razão. Quer dizer, é uma mitologia que precisa (ainda) legitimar o seu lugar numa área cultivada pela ciência, pelo conhecimento, pelo entendimento, pelo saber reflexivo, pela cristalizada dicotomia entre sujeito e objeto. Nesse sentido, o projeto de uma nova mitologia se configura também como princípio de construção da filosofia da identidade, da união e indiferença absoluta entre os opostos.

A partir disso se torna-se mais claro o papel propedêutico da arte na construção dessa nova mitologia. “Filosofia da arte” deve ser sinônima de “filosofia como arte” ou ainda de “arte da filosofia”, assinalando que o mais importante é o processo de construção da filosofia por ela mesma, seu princípio de autoconstrução. A arte, no idealismo de Schelling, não é um tema ou um objeto a ser tratado filosoficamente (LEYTE, 2004, p. 13), mas serve de apontamento sobre o lugar da Mitologia e a legitimação deste lugar.

Como clama Schelling no *Programa sistemático*: “Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, eis do que precisamos” (*Rariora*, p. 54 / 1979, p. 43). Isto é, há um único Absoluto, que reúne em si – em identidade e indiferença – filosofia teórica (razão) e filosofia prática (coração), mas cuja ideia pode ser exposta sob uma multiplicidade de símbolos mitológicos, como é o caso, por exemplo, da Teogonia grega.

Delineamos até aqui as referências à arte e ao seu papel nos escritos de Schelling ao longo da década de 1790. Contudo, com a publicação do *Sistema do idealismo transcendental*, em 1800, a arte ganhará um papel de destaque ainda maior no seu sistema: ela é classificada como o *organon* da filosofia. Compreender o que isso significa importa a fim de assimilar o que Schelling denomina como as “épocas da autoconsciência”. Estas, por sua vez, aparecerão novamente nas lições sobre a filosofia da arte (1802-1803 e 1804-1805), porém com uma nova roupagem. Por isso, explicitamos no próximo capítulo essa divisão de Schelling das épocas da consciência, de vital importância para nos conduzir à exposição posterior da questão do simbólico.

### 1.2.1 A arte como *organon* da filosofia e a teoria das potências

O *Sistema do Idealismo Transcendental* é um marco na produção de Schelling. Publicado em 1800, a função desse projeto sistemático foi a de reunir os textos menores, publicados na década de 1790, e conferir-lhes unidade. Também é a primeira grande tentativa de Schelling de expor o seu sistema completo da filosofia. A organização da obra é inspirada na metodologia crítica kantiana e divide-se, por isso, em três partes: (i) filosofia teórica ou filosofia

transcendental, que investiga a possibilidade da experiência enquanto estrutura do mundo objetivo; (ii) filosofia prática ou filosofia da natureza, que analisa a possibilidade da liberdade; e (iii) teleologia ou arte, que resulta na união entre o mundo objetivo e o da liberdade (LÓPEZ-DOMÍNGUEZ; ROSALES, 2005, p. 93). O *Sistema* é, assim, o ponto oficial de encontro entre a filosofia transcendental kantiana com a filosofia da natureza schellinguiana. Quer dizer, do idealismo com o realismo, da inteligência com a natureza e, por esse motivo se considera essa obra como inauguradora do período da filosofia de Schelling chamado “Filosofia da Identidade”.

Retrocedendo alguns anos, em 1795, Schelling (SW I, p. 293 / 1979, p. 10) se referia já à *Crítica da razão pura*, nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, como um tratado acerca do método universal, portanto, um cânon para o estabelecimento de todas as ciências.<sup>13</sup> Por isso, ela seria apenas o esboço arquitetônico do edifício do conhecimento a partir de princípios, que não devia ser confundido, ele mesmo, com o sistema completo da filosofia a ser construído. Na base desse método para o conhecimento em geral, segundo Schelling, há um fundamento absoluto, comum a todos os saberes, cujas condições de possibilidade são idênticas às de sua efetividade ou produção.

Assim, o autor defende que, do ponto de vista de seu início, o criticismo kantiano podia até ser tomado como equivalente a seu Idealismo Objetivo, pelo fato de ambos os sistemas compartilharem do mesmo problema originário: como o espírito humano chega a se dissociar do princípio absoluto do saber a ponto de concebê-lo como seu oposto, exterior a si mesmo? Nas palavras de Schelling (SW I, p. 294 / 1979, p. 10, destaque do autor):

Também a *Crítica da Razão Pura* só começou efetivamente sua luta a partir daquele ponto. *Como chegamos, em geral, a julgar sinteticamente?* – pergunta Kant logo no início de sua obra, e essa pergunta está no fundamento de toda a sua filosofia, como um problema que diz respeito propriamente ao ponto comum de toda filosofia. Pois, expressa de outro modo, a pergunta diz: *Como chego, em geral, a sair do Absoluto e a ir a um oposto?*

---

<sup>13</sup> Na *Crítica da Razão Pura* a interpretação de Schelling encontra respaldo, sobretudo, no prefácio da segunda edição (*KrV*, B XXII / 2001, p. 23) e no item sétimo da introdução da segunda edição (*KrV*, B 24-27 / 2001, p. 52-4).

Já no texto do *Sistema* Schelling partiu da argumentação transcendental para efetivamente construir o projeto arquitetado pelo método crítico, acrescentando, porém, o incondicionado como alicerce do edifício da razão sistemática. No prólogo, ele afirma que o objetivo principal da obra é “a ampliação do idealismo transcendental àquilo que deveria ser em realidade, ou seja, um sistema de todo o saber” (SW III, p. 330 / 2005, p. 138) – fazendo ecoar, novamente, o que havia sido levantado pelo projeto do *Programa Sistemático*.

Como que desvelando estruturas subjacentes no modelo racional kantiano, para ele é clara a presença, na base de toda síntese ou juízo sintético, de uma unidade absoluta, como o que precede e possibilita os processos sintéticos. Como visto até aqui, o conflito entre Absoluto e consciência foi tematizado como sendo a raiz da separação entre sujeito e objeto, espírito e mundo, filosofia teórica e filosofia prática. Com vistas a dissolver essa heterogeneidade, a noção de incondicionado, como princípio da unidade presente nos juízos sintéticos, fundamento de todo o saber, tem de ser concebido como causalidade de si mesma e de seus produtos – o princípio de construção da filosofia, mencionado acima.

No parágrafo quarto da introdução do *Sistema*, Schelling (SW III, p. 351 / 2005, p. 160) desenvolveu a ideia de que a identidade entre produzir e intuir se dá como “ato estético da imaginação” (*ästhetischen Akt der Einbildungskraft*). Assim, filosofia e arte se encontram, ambas, na faculdade produtiva, sendo que o que as diferencia é apenas a direção da força produtiva: a arte expõe o inconsciente externamente em produtos, a filosofia expõe o inconsciente internamente como ideias. O sentido verdadeiro para compreender esse modo de filosofia é, por isso, o estético. E na sequência ele afirma: “[...] precisamente por isso a filosofia da arte é o verdadeiro *organon* da filosofia” (SW III, p. 351 / 2005, p. 160).

Essa relação entre o livre agir e a arte, delineada ainda no prólogo, volta a ser abordada na última parte do *Sistema*. Nela o autor explicita que o ato estético é justamente o que promove a unificação entre dois outros tipos de ação: a inconsciente (do mundo real e da natureza) e a consciente (ideal e racional). Importa lembrar que, na divindade, essas duas atividades são uma e a mesma, como bem expressiu no seguinte trecho do *Aditamento à “Introdução”*, de 1803, dizendo:



O absoluto é um ato de conhecimento eterno [...]. No ato absoluto do conhecimento distinguimos provisoriamente duas ações, aquela na qual ele gera totalmente a sua subjetividade e infinitude na objetividade e na finitude, até à unidade essencial destas duas com as duas primeiras, e aquela na qual ele próprio, na sua objetivação ou forma, se dissolve novamente na essência (SW II, p. 62-63 / 2001, p. 129).

Deste modo, como ato absoluto, Deus não pode ser nem objeto puro nem sujeito puro, mas apenas a essência idêntica de ambos. Por isso ele se divide, momentaneamente, em ação inconsciente objetiva e ação consciente subjetiva. Enquanto atos provisórios do ato absoluto, sujeito e objeto são “momentos” formais, embora não se possa falar, neste caso, nem de um antes nem de um depois, pois ocorrem num mesmo tempo, são faces de uma ideia una – a ideia do absoluto. A esse processo Schelling chama “necessária sujeito-objetivação da absolutez indivisa”.

Assim, a sujeito-objetivação do Absoluto é o modo pelo qual o absoluto gera a si mesmo, sua idealidade, infinitude e subjetividade, na realidade, na objetividade e na finitude. Ele realiza isso de um tal modo a alcançar a unidade “novamente”, a síntese pura. A partir disso se evidencia que o primeiro ato (a subjetivação) é construtivo: é o processo no qual o Absoluto figura a si mesmo, gera o infinito no finito, o universal no particular. O segundo ato, por sua vez, será destrutivo: nele o Absoluto dissolve a forma figurada no primeiro ato e volta a ser essência pura novamente. Todavia, como o Absoluto é idêntico em ambos e toda diferença interna é relativa, a inversão também é possível: a subjetivação enquanto *dissolução* da essência pura na forma e a objetivação como *construção* da essência numa forma. Seja qual for o ponto de partida, a unidade será sempre o ponto de chegada.

A atividade inconsciente é, portanto, a objetivação da pura idealidade ou da atividade consciente e se expressa sob a forma da natureza. Em contrapartida, a atividade consciente é a subjetivação da realidade ou inconsciente expressa na e pela arte. Essa dialética proposta por Schelling entre razão e natureza, liberdade e necessidade, consciente e inconsciente, (re)inaugura, como afirma Gonçalves (2010, p. 31),

[...] um pensamento dialético em que tanto a arte quanto a natureza ocupam não duas, mas a mesma e única esfera capaz de possibilitar o conhecimento daquilo que ele considera a

verdade primeira ou a revelação última da filosofia, qual seja: conhecer o absoluto não de modo parcial ou gradativo, mas de modo intuitivo e revelado.

O que se quer efetivamente destacar no projeto do *Sistema do Idealismo Transcendental*, de fundamental relevância para o capítulo seguinte desta nossa pesquisa, é a compreensão, para além da compreensão da arte como *organon* da filosofia, do que Schelling nomeia de “história progressiva da consciência”. Essa ideia, a qual será analisada a partir de agora, consiste em compreender as etapas do processo de sujeito-objetivação da absolutez indivisa como diferentes níveis ou “épocas” da autoconsciência, pela qual deve a humanidade também passar para que a consciência retorne à unidade originária com o absoluto.

Como um estudo sobre esse amplo espectro, o *Sistema* se dedica a apontar cada uma dessas épocas da consciência como um desenvolvimento continuado, histórico, progressivo e de aperfeiçoamento dos homens. A transição da Filosofia da Identidade para a estética se dá, assim, por uma ética. Mas, isso também havia sido previsto pelo texto do *Programa sistemático* – e aqui se pede a anuência do leitor para retomar excepcionalmente uma citação já mencionada anteriormente, porém, agora em sua versão completa:

[...] Visto que a metafísica inteira incide, *futuramente, na moral* – de que Kant [...] forneceu apenas um exemplo, sem nada esgotar –, *esta ética será tão-só um sistema integral de todas as ideias ou – o que é a mesma coisa – de todos os postulados práticos*. A primeira ideia é, naturalmente, a representação de mim mesmo como de um ser absolutamente livre. Com o ser livre, consciente de si, irrompe de imediato – a partir do nada – um mundo pleno [...]. Como é que um mundo, para ser moral, deve ser constituído? (*Rariora*, p. 52 / 1979, p. 42, destaque nosso)

História, arte e natureza se convertem, assim, no que Schelling chama de “potências” do absoluto, isto é, formas sob as quais o absoluto se mostra ou apresenta. Neste sentido, a arte ocupa uma posição privilegiada, pois sob a potência da beleza é que natureza e história/espírito se reconciliam (LEYTE, 2005, p. 28). Para cada potência do absoluto há um ato da consciência correspondente. Vimos que a autoconsciência, razão absoluta ou o Eu-livre são um e o mesmo com o ato absoluto e, nestes, ato e potência coincidem, ou melhor, indiferenciam-se ao se identificarem. No texto do *Sistema*, essa questão é abordada do seguinte modo:

A autoconsciência é o único ato absoluto. [...] Porém, para encontrar todo o conteúdo desse ato, estamos obrigados a decompô-lo e, por assim dizer, desmembrá-lo em vários atos singulares. Estes atos singulares serão membros mediadores daquela única síntese absoluta. A partir desses atos singulares tomados em sua totalidade fazemos, por assim dizer, surgir *sucessivamente* ante nossos olhos o que está posto ao mesmo tempo e de uma vez pela síntese absoluta, na qual todos eles estão compreendidos. (SW III, p. 388 / 2005, p. 195)

O *Sistema do Idealismo Transcendental* está constituído, ao todo, de seis partes. O que Schelling propriamente denomina de “épocas” da consciência começa a se desenvolver a partir da terceira parte. A primeira e a segunda parte da obra se ocupam, respectivamente, de duas deduções: (i) do Eu como primeiro princípio da filosofia transcendental e (ii) de todo o sistema de conhecimento a partir do princípio do Eu. Dessa dupla dedução resultam três atos singulares da consciência que se mostram como limitações do Eu a serem superadas com o objetivo de alcançar o ato supremo de liberdade, a autoconsciência. A resolução dessas limitações é dividida por Schelling em três etapas ou épocas, as quais são desenvolvidas ao longo das partes restantes. Assim, cada época é caracterizada por um ato e uma limitação.

A primeira época se caracteriza pelo “ato originário da autoconsciência”. É o que se referiu anteriormente como sendo o “exílio do absoluto”, no qual a consciência sai da unidade originária e percebe a si mesma como um ser racional, uma inteligência singular. O que resulta desse ato é o mundo externo e os objetos percebidos como não-Eu, sendo instaurada, com isso, a limitação da dualidade. O segundo ato, por sua vez, ele denomina de “sensação originária”, que nada mais é do que a intuição da limitação do primeiro ato. Aqui a consciência intui a si mesma como um ser limitado e finito. O que difere o primeiro ato do segundo é que neste a consciência não mais intui a dualidade como instaurada por ela mesma no primeiro ato. Isto é, o que no primeiro ato é atividade livre, no segundo já é mera reflexão. Esse ato de sensação originária da consciência corresponde à primeira potência da sujeito-objetivação do Absoluto, mencionada acima.

O terceiro ato do Eu é semelhante ao segundo, porém, aquilo que no segundo era sensação (atividade objetiva), no terceiro será “intuição produtiva”. Nessa etapa a consciência percebe em si mesma uma faculdade superior que não corresponde a modelos externos e que tem, por isso, a capacidade produtiva

de criar a partir de si mesma, por sua própria força originária, os seus próprios modelos. O ato originário da autoconsciência diz apenas de como o Eu está limitado em relação à sua atividade objetiva, na sensação originária, e não em sua atividade subjetiva ou no saber. Apenas a intuição produtiva permite ao sujeito intuir a si mesmo como objeto e explicar como o próprio saber ou atividade ideal podem ser também limitados. Esse terceiro ato de intuição produtiva corresponde à segunda potência do absoluto. Em suas palavras:

Esta terceira atividade é um intuir em geral, pois o Eu *ideal* é o que aqui se pensa como sendo limitado. Mas esse intuir é um intuir do intuir, pois é um intuir do sentir. O sentir já é ele mesmo um intuir, ainda que um intuir na *primeira* potência [...]. O intuir agora deduzido é, portanto, um intuir na *segunda* potência ou, o que é o mesmo, um *intuir produtivo*. (SW III, p. 426 / 2005, p. 230, destaques do autor)

O terceiro ato é a transição da primeira época à segunda época da consciência. É, pois, como afirma Schelling (SW III, p. 427 / 2005, p. 231), “o primeiro passo do Eu em direção à inteligência”. A segunda época é, propriamente, o período da reflexão, no qual a consciência se entende como produtora da lógica que rege e organiza o múltiplo de leis empíricas da natureza em um todo organizado, um organismo, no qual ela, como consciência, também está inserida. Essa organização do sentido interno e externo em harmonia é a terceira potência do absoluto, mas ainda apresenta a limitação de ser organizada a partir de um Eu ideal, em si mesmo limitado e determinado. Daí a necessidade da passagem para uma filosofia prática, na qual a consciência voltará a ser o que era no início, ato livre, porém, agora consciente de si mesma como absoluto. Nessa parte final do *Sistema* é que Schelling elabora o conceito de arte, como sendo a “realização visível da harmonia entre subjetividade objetividade e a identidade de ambos” (DUDLEY, 2013, p. 154).

Deste modo, as épocas da consciência podem ser compreendidas tanto como (i) estágios essenciais de uma jornada que parte da simples consciência de um indivíduo, na distinção do mundo, até à ideia de um Eu-livre; quanto como (ii) potências do absoluto no processo de sujeito-objetivação enquanto história da consciência. Para cada época da consciência ou de potenciação do absoluto há uma época histórica da humanidade correspondente, a saber, a antiguidade, a modernidade e uma época, prevista pelo texto do *Programa sistemático*, como

a da “mitologia da razão”, na qual as duas anteriores se encontrariam em unidade e indiferença. Na parte final do texto do *Sistema*, Schelling (SW III, p. 603 / 2005, p. 401) direciona a questão para esse caminho. Disse ele:

[...] Através de sua história o homem realiza uma prova progressiva (*fortgehendem*) da existência de Deus, uma prova que, no entanto, somente pode completar-se com a história inteira. [...] Mas, se o fenômeno da liberdade é necessariamente infinito, o desenvolvimento inteiro da síntese absoluta também é infinito e a história mesma uma revelação nunca ocorrida completamente [...]. Podemos admitir três períodos dessa revelação, portanto, também três períodos da história.

Assim, as épocas da história têm de ser consideradas como revelações divinas. O terceiro e último período será aquele que, unificando os dois anteriores, revelar-se-á como providência divina. Quer dizer, tudo o que até então pareceu surgir como um mero joguete do destino cego ou da natureza, como caos ou sequência interminável de destruições e sofrimentos, revelar-se-á como um plano perfeito e harmônico da divindade. Assim, a nova mitologia, a ser instaurada, terá de ser a narrativa do modo como a humanidade foi preparada, por meio da arte e da beleza, para a revelação divina da verdade. Que verdade seria essa? – A de que a consciência se afastou do absoluto para, por liberdade, poder retornar a ele em plena consciência de si, para tornar-se novamente um e o mesmo com ele. Dessa forma, o homem retorna ao estágio de inocência natural, no qual está em harmonia com a natureza dentro e fora de si mesmo.

Nesse sentido, estamos de acordo com a professora López-Domínguez (2015, p. 85) quando afirma que, com a separação originária entre homem e mundo, “[...] a naturalidade do absoluto no homem, a co-naturalidade entre ambos, fica destruída, perdendo-se a inocência da identidade originária, como se fosse um pecado original, que [...] se descreve como desequilíbrio com a natureza [...]”. Não é possível determinar quando é que começará esse período ou quando a nova mitologia será instaurada (SW III, p. 402 / 2005, p. 208), mas a Filosofia da Arte é o empenho de Schelling para traçar as suas características básicas, a fim de que seja possível reconhecê-la quando o seu tempo finalmente chegar.

A filosofia da arte contém, portanto, toda a filosofia: a da natureza e a da história, e essa totalidade é exposta desde uma perspectiva estética. Nas

preleções sobre a arte, reaparece a divisão das épocas, elaborada no texto do *Sistema*, porém, com uma nova roupagem. Dado que a tarefa principal da arte é expor (construir) no real o ideal, cada época foi apresentada nas preleções sobre a *Filosofia da arte* como uma figura refletida (*Gegenbild*) do absoluto. Quer dizer, em cada época da consciência ou, o que é o mesmo, em cada potência do absoluto, há um modo de representação predominante, pelo qual o absoluto se mostra. Esses modos de representação são, respectivamente: o esquema transcendental, a alegoria (analogia) e o símbolo.

Para a nova mitologia se mostra necessário, portanto, o advento de uma nova forma de representação, que Schelling nomeia de simbólico (*Sinnbild*). Esse modo de representação simbólico é a síntese dos outros dois anteriores, o esquemático e o alegórico, assim como a terceira época da consciência é a síntese das anteriores. No texto da *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 407 / 2010, p. 69, destaques do autor) afirma:

Aquela exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é *esquematismo*. Aquela exposição, porém, na qual o particular significa o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é *alegórica*. A síntese de ambas, onde nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas onde ambos são absolutamente um é o *simbólico*.

Esses três modos de representação correspondem, nessa mesma ordem, à antiguidade, à modernidade e ao período que ainda está por vir, o da mitologia da razão. O modo de exposição simbólico (*Sinnbild*), o que abordaremos no próximo capítulo, é o jogo de imagem e sentido que expressa, no real, a infinita idealidade do Absoluto. Esse conceito pode ser tomado como uma reformulação da noção kantiana de exposição simbólica dos juízos reflexivos, presente na primeira e terceira críticas. Para Kant, o símbolo (*Symbol*) devia ser entendido apenas como um modo indireto – por analogia – de expor um conceito da razão para o qual não uma intuição da sensibilidade diretamente correspondente. Em relação a essa concepção de Kant, a inovação de Schelling consiste em se opor justamente a esse entendimento do símbolo: segundo ele é possível expor diretamente, isto é, sensificar realmente, os conceitos inexponíveis da razão. De que modo? – Unicamente pela arte ou, mais especificamente, na mitologia.

Apenas a mitologia, em seu movimento próprio, expõe absolutamente o universal como contido nas coisas particulares. E isso quer dizer, por sua vez, que apenas no mito o absoluto se deixa conhecer, ou melhor, é revelado à consciência finita, falível, humana. Desde essa perspectiva, Schelling dá continuidade ao seu projeto de dissolução da oposição entre as dualidades (natureza-espírito, sujeito-objetivo, sensibilidade-entendimento, ciência-moral, filosofia teórica-filosofia prática) com vistas a propor um princípio unificador, o princípio apresentado na mitologia, que, reunindo em identidade todos os dualismos, fundamenta a realidade de modo absoluto.

Vimos, assim, de que modo o projeto da arte surgiu no pensamento schellinguiano a partir do profundo interligamento dele com a filosofia, com a natureza e com a história. E, também de que modo a questão do simbólico, inserida ainda no período da chamada Filosofia da Identidade, diz da unidade do pensamento schellinguiano ao indicar a mitologia e a arte como princípio unificador de todo seu sistema. Tendo isso em vista, delimitamos no capítulo a seguir de onde a questão do surgimento do problema ou da tarefa do simbólico, visando responder à questão de porque o simbólico é uma tarefa a ser construída ou um problema a ser solucionado. Mediante a tese, explicitada acima, da síntese absoluta entre ideal e real, temos já o subsídio para explicitar o motivo de o sistema da arte ter sido assentado por Schelling, de preferência a todos os tipos de exposição, na exposição simbólica.

## CAP.2 – O PROBLEMA DO SIMBÓLICO: A CONSTRUÇÃO DA MITOLOGIA

O conceito de simbólico (*Sinnbild*) aparece pela primeira vez na obra *Filosofia da Arte*, publicada postumamente em 1859. Porém, essa obra reúne as preleções de um curso sobre arte ministrado por Schelling na Universidade de Jena nos semestres de inverno de 1802-1803. Devido à boa receptividade em meio à comunidade acadêmica, esse curso foi repetido nos anos seguintes, 1804-1805, em Würzburg, com poucas alterações em relação à primeira versão. A apresentação dos conteúdos ao longo da obra é feita a partir de uma estrutura triádica: há primeiro uma tese, seguida por um (i) desenvolvimento (escólio), (ii) um suplemento (nota) e (iii) uma conclusão (corolário). O terceiro elemento, a conclusão, é sempre a síntese dos dois anteriores e o pressuposto para o estabelecimento da tese seguinte, que é, por sua vez, desenvolvida em três momentos e assim sucessivamente. Essa organização, como se verá, não é arbitrária, pois reproduz exatamente o movimento interno de síntese que ocorre na arte.

A introdução do texto inicia abruptamente com reticências. Esse foi um detalhe acrescentado pelo organizador e editor da edição, o filho de Schelling, Karl Friedrich August, para indicar claramente que as preleções sobre a arte são, na verdade, uma continuação. No semestre de verão de 1802, isto é, no semestre letivo que antecede o curso da filosofia da arte, Schelling ministra – também em Jena – um curso intitulado *Preleções sobre o método do estudo acadêmico*, que só viria a ser publicado em 1803. A última lição desse curso, intitulada “sobre a ciência da arte em relação com os estudos acadêmicos” é tida, por isso, como a primeira parte da introdução do curso de estética de Schelling.

Durante o período em que esteve em Würzburg, Schelling ministrou um outro curso intitulado *Sistema da filosofia em geral e da filosofia da natureza em particular* (1804), que ficou conhecido simplesmente como “Sistema de Würzburg” e foi publicado só em 1860. Nessas preleções Schelling se dedica ainda à temática da arte e da identidade, porém suas páginas finais são dedicadas à função política e formativa da arte junto à comunidade. Essa tese



será de grande utilidade ao presente estudo, sobretudo na transição deste segundo capítulo para o terceiro, onde a nova mitologia, proposta por Schelling, será aproximada ao que Kant (*KU*, p. 157 / 2002, p. 139)<sup>14</sup> denomina no quarto momento da “Analítica do Belo” como *sensus communis*.

Antes disso, porém, é preciso entender como a estética schellingiana se insere, dá continuidade, mas acaba por se distinguir e afastar da crítica do gosto kantiana. No final do *Sistema do Idealismo Transcendental*, Schelling (SW III, p. 628 / 2005, p. 425) afirma que a sua intuição estética nada mais é do que a intuição transcendental objetivada. No fundo, o que está em jogo aqui é a teoria das “hipotiposes” ou exposições (*Darstellungen*) explicitadas, parcialmente<sup>15</sup>, na teoria estética kantiana ou na teoria dos modos possíveis de figuração/sensificação de conteúdos conceituais. As inovações propostas por Schelling, sobretudo acerca do simbólico, partem da definição de símbolo dada por Kant na dialética da faculdade de juízo estética. Nessa parte se verá como Schelling propõe um novo modo de apresentação dos objetos.

## **2.1 A filosofia da arte não é uma crítica do gosto: caracterização das sínteses esquemática e simbólica da imaginação na razão pura de Kant**

Para Kant, “todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são ou *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito” (*KU*, p. 256 / 2002, 196, destaques do autor). Nessa passagem, localizada na Dialética da

---

<sup>14</sup> Abreviatura de *Kritik der Urteilskraft und Schriften*. Doravante, a sigla *KU* será utilizada para se referir à *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790. A paginação corresponde à Edição Acadêmica (*Akademie-Ausgabe* = AA) da obra completa de Kant.

<sup>15</sup> A terceira crítica de Kant é dividida em duas partes principais: a primeira trata do juízo estético e a segunda do juízo teleológico. Cada uma das partes se divide em duas seções: uma analítica e outra dialética. A discussão acerca das *hipotiposes* está situada no §59 da segunda seção da primeira parte, isto é, na dialética do juízo estético. Nesse parágrafo, intitulado “Da beleza como símbolo da moralidade”, encontra-se a seguinte passagem: “Este assunto [*hipotipose* simbólica] até agora ainda foi pouco analisado, embora ele mereça uma investigação mais profunda; só que este não é o lugar para ater-se a ele” (*Ku*, p. 257 / 2002, p. 197). Até então, no texto, Kant recuperara a discussão presente na analítica dos princípios da primeira crítica acerca do esquema transcendental e avançara um pouco, apontando uma outra forma de *hipotipose*, indireta e por analogia, a simbólica, mas se detém nisso e não aprofunda maiores elucidacões acerca do símbolo analógico.

Faculdade de Juízo Estética, da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant introduz as duas formas de “hipotiposes”: a esquemática e a simbólica.

“Hipotipose” pode ser entendida como sinônima de apresentação, exposição ou sensificação, no sentido de sujeitar-se a uma forma, figuração. Trata-se de unir um conteúdo sensível a um conteúdo conceitual, e vice-versa – este é o sentido do termo alemão *Darstellung*. Nesse seguimento, toda hipotipose é sintética<sup>16</sup>, uma vez que reúne em si mesma (é o termo homogêneo entre) conteúdos heterogêneos.

A hipotipose esquemática ocorre por meio do esquema transcendental, que nada mais é do que o termo médio, a representação intermediária, entre categoria e fenômeno. Kant, ao estabelecer conceito e intuição como elementos heterogêneos de faculdades distintas (entendimento e sensibilidade), indicou a necessidade da ação de um terceiro elemento (o esquema) mediado pela faculdade de julgar determinante, para o estabelecimento de toda experiência possível. Isto é, para que fosse possível às categorias se referirem aos fenômenos.

Dessa forma, o esquema é o responsável pela aplicação das categorias aos objetos. Isso ocorre porque o esquema representa uma regra para pensar a homogeneidade simultânea – a união – do conceito com a representação sensível do objeto. Com isso, o esquematismo garante a comunicabilidade entre entendimento e sensibilidade, assegurando a possibilidade da ligação universal necessária em uma experiência afirmando a realidade objetiva dos conceitos aplicados aos fenômenos (*KrV*, B 185 e 195 / 2001, p. 186 e 193).

A definição kantiana de esquematismo, tal como consta no primeiro capítulo da *Analítica dos princípios*, no item intitulado *Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento*, que trata do modo como se dá a subsunção das intuições em conceitos, é a seguinte:

Daremos o nome de *esquema* a esta condição formal e pura da sensibilidade a que o conceito do entendimento está restringido no seu uso e o de *esquematismo* do entendimento puro ao

---

<sup>16</sup> Para Kant, síntese, na acepção mais geral, é “o ato de juntar, umas às outras, diversas representações e conceber a sua diversidade num conhecimento” (*KrV*, B 103 / 2001, p. 109).

processo pelo qual o entendimento opera com esses esquemas (KrV, B 179 / 2001, p. 183, destaque do autor).

O esquema transcendental é, portanto, um modo de exposição (*Darstellung*) direto do conceito e nisso garante sua função determinante na esfera do conhecimento. Todavia, nem todos os conceitos da razão são esquematizáveis, tais como os conceitos transcendentais de Deus, liberdade e alma. Nesses casos, a faculdade de julgar não pode atuar de forma determinante. E aqui entra em cena uma outra aplicação possível da faculdade de julgar: a reflexiva ou reflexionante, para a qual Kant dedica sua terceira crítica e na qual o sentido de simbólico é desenvolvido.

A crítica do Juízo é o âmbito dos juízos reflexionantes (estéticos e teleológicos). Estes, por sua vez, como o nome já o indica, estão ligados à atividade reflexiva da faculdade do juízo. Há uma passagem na primeira crítica<sup>17</sup>, no início do apêndice à Anfibologia dos Conceitos da Reflexão, em que Kant (KrV, B 316-317 / 2001, p. 274, destaque nosso) esclarece que:

A reflexão não tem que ver com os próprios objetos, para deles receber *diretamente* conceitos; é o *estado de espírito* em que, antes de mais, nos dispomos a descobrir as *condições subjetivas* pelas quais podemos chegar a conceitos. É a *consciência da relação das representações dadas às nossas diferentes fontes do conhecimento* [...]. O ato pelo qual confronto a *comparação das representações em geral* com a faculdade do conhecimento, onde aquela se realiza, e pelo qual *distingo* se são comparadas entre si como *pertença* do entendimento puro ou da intuição sensível, é o que denomino reflexão transcendental.

Pela ligação com a noção de reflexão transcendental, os juízos reflexionantes concernem, desse modo, às faculdades do sujeito e não ao conhecimento de objetos por meio de conceitos. Por esse motivo eles não são tidos como juízos teóricos, lógicos e objetivos, mas estéticos (ou teleológicos se considerada a técnica da natureza), porque ligados à origem daquilo que na representação de um objeto são condições unicamente subjetivas.

---

<sup>17</sup> Figueiredo (2004, p. 75) destaca que, embora a terceira crítica seja o âmbito dos juízos reflexionantes (estéticos e teleológicos), não se encontra ali nenhuma definição explícita da noção de reflexão, razão pela qual frequentemente se recorre à definição de reflexão transcendental da primeira crítica.

A faculdade do juízo em geral, afirma-nos Kant (*KU*, p. XXVI / 2002, p. 23) “é a faculdade de pensar o particular como contido no universal”. Quando se tem o universal (a regra ou a lei), a faculdade do juízo determinante subsume nele o particular. Isto é, determina o objeto sob seu conceito. Como mencionado, nesse processo a imaginação, sob o comando do entendimento, tem a função de esquematizar as categorias. Mas quando apenas o particular está dado e a razão deve encontrar para si mesma um universal, a faculdade do juízo opera em modo reflexivo. Aqui é a imaginação que, por meio de elementos “emprestados” do entendimento (regras de reflexão), procura generalizar, unificar, sistematizar para si um universal. Desse modo, concorda-se aqui com a interpretação de Figueiredo (2004, p. 75, destaque nosso):

[...] se nos juízos determinantes a imaginação estava submissa ao entendimento, nos juízos reflexionantes é ela que passa ao comando, exercita a sua *capacidade de abertura para o mundo, para o outro*, para a diferença, para o que ainda não tem conceito. A princípio, despojada de qualquer pré-conceito, ou seja, livre de todo conceito, a imaginação estaria apta para a recepção do inédito, do inusitado, que o *contingente* e o *singular* podem ser.

Já foi mencionado que a experiência em geral é aquela que possibilita o conhecimento, é determinada pelas categorias do entendimento e se expressa em leis mecânicas. Todavia, há na natureza uma infinidade de leis empíricas que regem a experiência do particular empírico. Para esse tipo de experiência de nada adiantam conceitos puros e, no entanto, exige-se uma certa unidade e sistematicidade para que ela se torne experienciável às nossas faculdades de representação. Faz-se necessário, assim, um princípio que fundamente a multiplicidade das leis empíricas numa unidade para que nossas faculdades consigam percebê-las.

A natureza, no entanto, pura gratuidade, não carece de tal ordenação de unidade para atuar; antes é a consciência que necessita de princípios transcendentais para reger seu modo inaugural de vivenciar o mundo. Por essa razão, o princípio *a priori* que se encontra no fundamento da faculdade de juízo reflexiva não pode ser objetivo (para conhecer), mas meramente subjetivo (para refletir) e seu uso apenas regulativo para o sujeito. Para dizer de outro modo, a faculdade da imaginação, empregando as regras de reflexão emprestadas do

entendimento, cria apenas para si própria a conexão ou finalidade das leis empíricas da natureza, para que esta esteja conforme a sua subjetividade. A essa noção Kant dá o nome de conceito de finalidade da natureza e, ao transformá-la em princípio transcendental da faculdade do juízo, chama de princípio de conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*).

O princípio de conformidade a fins, afirma Kant (*KU*, p. XXVIII / 2002, p. 25), diz respeito apenas “à forma das coisas da natureza sob leis empíricas em geral”. Podemos entender isso pela via da primeira crítica, com a noção de síntese apresentada na terceira seção do primeiro capítulo da *Analítica dos Conceitos*. Nessa passagem, Kant (*KrV*, B 102-104 / 2001, p. 108-9) esclarece que quando uma intuição se forma na sensibilidade, composta de matéria (conteúdo empírico) e forma (conteúdo puro), a imaginação, num ato espontâneo de síntese, recebe, percorre e liga os múltiplos aspectos do objeto numa unidade formal (a forma de um objeto dado na sensibilidade já é, em si mesma, um ato sintético). A matéria dada como conteúdo material da representação também é, desse modo, unificada nessa forma. Apenas depois dessa síntese do diverso pela imaginação o entendimento, pela faculdade de julgar, pode subsumir essa representação intuitiva a uma regra, um conceito. Há, casos, porém, como se viu, em que a faculdade de julgar não possui um universal (regra ou conceito) para aplicar à forma da representação do objeto. Nesses casos, diz-se que a faculdade do juízo apenas reflete sobre a forma do objeto, sem pretensão de conhecê-lo (determiná-lo).

Retornando agora à crítica do Juízo, Kant diz que a conexão das leis empíricas numa unidade fornecida pelo princípio de conformidade a fins ligada à mera reflexão da forma dos objetos proporciona prazer. Veja-se o trecho em questão:

[...] a descoberta da possibilidade de união de duas ou de várias leis da natureza empíricas, sob um princípio que integre ambas, é razão para um prazer digno de nota, muitas vezes até de uma admiração sem fim, ainda que o objeto deste nos seja bastante familiar. [...] ser-nos-ia completamente desprazível uma representação da natureza, na qual antecipadamente nos dissessem que na mínima das investigações da natureza, para lá da experiência mais comum, nós haveríamos de deparar com uma heterogeneidade das suas leis, que tornaria impossível

para o nosso entendimento a união das suas leis específicas sob leis empíricas universais (KANT, *KU*, XL / 2002, p. 31).

O prazer ou desprazer ligados a uma representação expressam a simples concordância ou adequação da forma do objeto com as faculdades de conhecimento em jogo na atividade reflexiva (unidade da faculdade da imaginação com o entendimento). Tal espécie de satisfação ou prazer, atento apenas à reflexão sobre a forma objeto, tem necessariamente que estar ligado à representação e, por conseguinte, tem de ser válido não apenas para o sujeito que apreende esta forma, mas para todo aquele que julga em geral.

Assim, o juízo ligado à mera reflexão da forma de um objeto, cujo fundamento não é um conceito determinado, mas um sentimento (de prazer ou desprazer) é chamado de juízo estético sobre a conformidade a fins do objeto ou juízo de gosto. Nesse caso, o objeto pode ser ajuizado como belo ou feio, e a faculdade de julgar mediante um prazer pode ser chamada simplesmente de gosto.

É nesse horizonte que surge a hipotipose simbólica como forma de apresentação do objeto artístico e da arte. A hipotipose simbólica é um juízo reflexivo ou mais especificamente, um juízo estético. Eis o motivo de o símbolo ser um modo de apresentação indireta do conceito, que ocorre quando a imaginação fornece as regras apenas para reflexão aplicáveis a casos semelhantes, nos quais esquemas não poderiam ser utilizados. A hipotipose simbólica se aplica, pois, às ideias da razão. A faculdade de julgar em seu uso reflexionante precisa, então, operar de outro modo, porém com a mesma intenção, a saber, significar um conteúdo conceitual. Borges (2001, p. 126-127), tematizando o §59 da *Crítica da faculdade do juízo*, Da Beleza como Símbolo da Moralidade, diz:

Os esquemas são relacionados a categorias do entendimento puro; visto que não podemos ter intuições adequadas aos conceitos da razão, a realidade desses conceitos requer um símbolo, ou seja, uma apresentação indireta do conceito. [...] Provar a realidade objetiva das ideias da razão é uma tarefa impossível, visto que não há nenhuma intuição que lhe corresponda; todavia, é admitida a possibilidade de exibição desses, ainda que indireta. O esquema é uma exibição direta, o símbolo é uma exibição indireta, enquanto o primeiro procede demonstrativamente, o segundo procede por meio de uma analogia.

Na hipotipose simbólica a imaginação se utiliza apenas das regras de reflexão que emprega para unir na ideia um objeto da intuição por meio da analogia com regras de reflexão semelhantes entre objetos distintos. Nisto a função da faculdade do juízo em geral é dupla: “primeiro aplica o conceito ao objeto de uma intuição sensível [esquema] e então, segundo, aplica a simples regra da reflexão sobre aquela intuição a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é somente o símbolo” (KU, p. 256 / 2002, p. 196).

Nessa perspectiva, a raiz de uma planta, por exemplo, pode representar a ideia de fundamento, mas apenas simbolicamente. A ideia de raiz pressupõe certas regras de reflexão: algo que sustente, apoie, seja a base, nutra e mantenha a planta viva e forte. A imaginação, por sua vez, transpõe essas regras para pensar a ideia de fundamento, como algo imaterial sobre o qual se podem construir, com segurança, argumentações concatenadas.

O símbolo analógico é, dessa forma, uma operação sintética da faculdade reflexionante por unir, assim como o esquema, elementos heterogêneos. Todavia, enquanto que o esquema transcende o conceito puro e intuição, o símbolo une conceito e intuição a uma ideia. Disso provém a característica de exposição indireta do símbolo, porque é necessário que a imaginação, sem fazer apelo cognitivo-determinante, visa fornecer uma exposição do objeto através de puras relações comparativas. Isso é uma mediação indireta, porque apoiada em puras regras de pensamento. Ademais, nenhuma exposição simbólica expressará totalmente um conceito da razão, pois para ela nenhuma intuição jamais será plenamente adequada ao conceito da razão (*Vernunft*).

Pelo esquema, conceito puro e intuição se unem, embora heterogêneos, em completa identidade (segundo a forma da reflexão e no conteúdo). No símbolo, no entanto, não há identidade de conteúdo entre os elementos, apenas identidade nas regras de reflexão. O procedimento da faculdade de julgar é, desse modo, meramente analógico: ela “concorda com ele [o esquema] simplesmente segundo a regra deste procedimento e não da própria intuição, por conseguinte simplesmente segundo a forma da reflexão, não do conteúdo” (KU, p. 255 / 2002, p. 196).

A forma de representação simbólica não pertence, portanto, à faculdade do juízo determinante, mas apenas à reflexionante. E disso já se pode inferir que, para Kant, o que pertence à esfera da moralidade e da arte, isto é, todo juízo moral e todo juízo de gosto (sobre o belo), somente poderá ser expresso – representado, sensificado, figurado – simbolicamente. Eis porque uma analogia entre o belo e o moralmente-bom é possível.

A seguir, ver-se-á como Schelling (re)interpreta o conceito de símbolo (*Symbol*) kantiano e desenvolve a sua própria concepção de simbólico (*Sinnbild*), afastando-o de qualquer alusão à analogia. A hipotipose simbólica kantiana é referenciada nas preleções sobre a Filosofia da Arte não mais como simbólica, mas como alegórica.

## **2.2 Esquema, alegoria e símbolo: o antigo e o moderno na arte**

Viu-se anteriormente que a tarefa da filosofia de Schelling, enquanto ciência absoluta, é expor o Absoluto enquanto síntese entre universal e particular. Isto é, absoluta indiferença e identidade total do subjetivo com o objetivo, do ideal com o real. O que se quer desenvolver, a partir de agora, é como as exposições esquemática e analógica definidas no item anterior são incorporadas, em Schelling, ao processo de sujeito-objetivação da Absolutez Indivisa, abordada no primeiro capítulo. Quer dizer, na filosofia da arte, o esquema e o símbolo-analógico (*Symbol*) corresponderão, respectivamente, às épocas da consciência estabelecidas no texto do *Sistema do Idealismo Transcendental* de 1800. A exposição é esquemática quando o Absoluto subordina sua essência universal e infinita na figuração de um particular finito e o conceito significa o objeto. Cada vez, porém, que a figuração do objeto se dissolve na essência absoluta, a exposição é analógica/alegórica. Por outro lado, na exposição simbólica (*Sinnbild*) nem o universal significa ou se refere ao particular, nem o particular significa ou se refere ao universal, mas ambos se encontram, tal como no próprio Absoluto, em completa união, eles são a mesma unidade.



Desse modo, na primeira época da história da consciência, caracterizada pelo ato originário da autoconsciência, o Absoluto se revela esquematicamente – diretamente – por meio da natureza mecânica (filosofia transcendental). A segunda época, o período da reflexão, em que a consciência se compreende como produtora da lógica que rege e organiza o múltiplo de leis empíricas da natureza em um todo orgânico, é o período em que o Absoluto se revela indiretamente, por analogias, alegoricamente, como filosofia da natureza. A terceira e última época, por sua vez, o período da nova mitologia, será o período em que os dois anteriores se unirão em identidade, no qual o Absoluto se revelará como é em si mesmo (possibilidade absoluta = realidade absoluta), a saber, como símbolo (*Sinnbild*).

Para Schelling, portanto, a exposição simbólica é a exposição própria do modo de ser do Absoluto. Em suas palavras (SW V, p. 407 / 2010, p. 69, destaques do autor):

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

O simbólico e o esquemático, referidos por Schelling na citação acima, tocam diretamente o exposto por Kant na primeira e terceira críticas. Como visto, o conceito de belo, para a filosofia transcendental, não pode ser exposto esquematicamente, uma vez que não correspondem a esse conceito da razão (ideia), na sensibilidade, quaisquer intuições; e, em vista disso, o belo tem de ser produzido reflexivamente como ideal.

No pensamento de Schelling, por sua vez, como ligação entre ideal e real, o símbolo (*Sinnbild*)<sup>18</sup> é união entre sentido (*Sinn*) e imagem (*Bild*), é a figuração

---

<sup>18</sup> O termo *Sinnbild* exprime mais acertadamente, segundo Schelling, o conceito de símbolo por ele visado (vinculado à revelação, exposição, aparecimento, figuração), e se contrapõe aos já existentes termos no alemão: *Symbol* (ícone) e *Gleichnis* (parábola, simulacro), que eram vertidos para “símbolo” em português. O motivo disso é um acréscimo de nuance: em Schelling o símbolo, enquanto *Sinnbild*, é ao mesmo tempo em que representa/significa. Isto é, nele ser e

da idealidade infinita do Absoluto. Diferentemente de Kant, que estabelece a representação simbólica como sucedânea da exposição esquemática, Schelling a desloca até um nível mais elevado, primordial, para que seja demonstrada como trazendo já internamente a síntese das outras duas formas de exposição, a esquemática e a analógica. Todavia, o autor ainda mantém a posição kantiana relativamente às três exibições como operações da imaginação<sup>19</sup>.

Torres-Filho (1987, p. 133, destaque do autor), em seu célebre estudo acerca do simbólico em Schelling, afirma que “essa primazia do símbolo não é apresentada como doutrina, mas como tarefa ou *problema*, cuja solução é justamente a mitologia”. Quer dizer, trata-se de dispor as três formas de exibição sob a estrutura da triplicidade e entender as características próprias de cada uma a partir dessa trífida construção universal.

Há, pois, uma lógica interna que se estabelece pela constante interação entre as três formas de exposição. O esquema e a alegoria são, por assim dizer, momentos estruturais, graus ou fases da operação simbólica, como confirma Schelling (SW V, p. 410 / 2010, p. 73) na passagem: “[...] Pode-se considerar a sucessão gradual dos três modos de exposição novamente como uma sucessão gradual das potências”. Logo, não se trata de afastar ou cortar totalmente o esquema e a alegoria do contexto simbólico, porque o símbolo é justamente o resultado da síntese entre ser (esquematizar) e significar (alegorizar). Nesse sentido, conclui Torres-Filho (1987, p. 135, destaque do autor), “[...] ser e

---

saber (sentido, significado) são um e o mesmo. E *Symbol* e *Gleichnis* remetem, em sua significação, a um outro, a algo externo à própria representação: *Symbol* reduz o símbolo à mera imagem de algo; e *Gleichnis* aponta para uma ideia de metáfora que representa também outra coisa. Nas preleções sobre arte e mitologia o esforço de Schelling reside em destacar esse aspecto de união entre real e ideal, afastando-se assim do conceito de símbolo em Kant que, enquanto analogia, mantém relação com a ideia de simulacro e de alegoria. Por isso, para Schelling os deuses gregos são o símbolo (*Sinnbild*) do que se apresenta na filosofia especulativa como identidade absoluta do ser eterno. Para um debate detalhado sobre a tradução de *Sinnbild* por “símbolo”, conferir o artigo de Rubens R. Torres Filho (1987), intitulado “O simbólico em Schelling”.

<sup>19</sup> Sobre o termo alemão para “imaginação” manifesta-se Schelling (SW V, p. 386 / 2010, p. 48) da seguinte forma: “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”. Suzuki (in SCHELLING, 2010, p. 48), em nota à sua tradução do termo por “formação-em-um”, afirma: “*Einbildungskraft* é traduzida corretamente por imaginação. Schelling, apresentando os termos de que é composta, explicita-a como a força (*Kraft*) da formação (*Bildung*) em um (*Eins*)”. Suzuki segue a tradução sugerida por Torres-Filho (1987, p. 158). López-Domínguez, em sua tradução para o espanhol, referiu-se ao termo simplesmente como “unificação”.

significar *ao mesmo tempo* é a originalidade do simbólico, e somente a atenção a ambas as perspectivas evita que se desnature o mito, sacrificando o ser à significação”.

Em sua interpretação Torres-Filho corrobora o afirmado por Schelling (SW V, p. 409 / 2010, p. 71) nas preleções sobre a arte de 1802-1803:

No tocante à alegoria, [...] mais que qualquer outro, também esse modo de explicação podia ser aplicado à mitologia, e também o foi muitas vezes, com alguma aparência de validez. [...] É muito fácil de alegorizar todo simbólico, precisamente porque a significação simbólica inclui a alegórica, da mesma maneira que na formação-em-um (*Einbildungskraft*) do universal e do particular está contida tanto a unidade do particular com o universal, quanto a do universal com o particular.

Com essa tese, Schelling reage não apenas à crítica do gosto kantiana, mas à toda tradição de análise alegórica da mitologia, cujo principal porta-voz, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, era o filósofo Christian Gottlob Heyne<sup>20</sup> (1729-1812). Em *De causis fabularum seu mythorum veterum physicis*, publicado em 1764, Heyne investiga as causas do mito, interpretando-o como um primeiro ensaio do homem primitivo em explicar fenômenos naturais. Segundo Otto (1987, p. 8), Heyne “professava [...] que o mito não era nada mais que a língua original do povo pré-histórico, que só pôde exprimir pelas imagens e alegorias a perturbação que lhe causavam as violentas figuras e formações do mundo”. Em relação aos seus contemporâneos, Heyne obtém destaque por reconhecer na narrativa mítica um modo de filosofar, ainda que rudimentar, acerca da natureza e das coisas. Todavia, e aqui se encontra o foco da crítica de Schelling, Heyne apresenta uma explicação para os mitos buscando seu sentido próprio fora da narrativa, utilizando-se assim de uma significação alegórica (AZEVEDO, 2013, p. 19; DISSELKAMP, 2017, p. 60). Na *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 409 / 2010, p. 72) se refere à compreensão alegórica de Heyne como “o modo mais grosseiro de destruir o poético em Homero”.

---

<sup>20</sup> A segunda preleção da “Introdução” à *Filosofia da Mitologia* de Schelling pode ser interpretada como uma resposta direta à escola de Heyne. Publicada postumamente, em 1856, a *Introdução histórico-crítica à Filosofia da Mitologia* é um conjunto de dez cursos, provavelmente ministrados entre 1811 e 1821, que serviram de base para as preleções sobre a filosofia da mitologia de 1821.

De acordo com Hansen (2006, p. 8) há dois tipos de alegoria: a retórica (construtiva) e a hermenêutica (interpretativa). Em nossa interpretação o simbólico em Schelling é uma resposta a ambas as formas. O termo “alegoria” vem da junção dos termos gregos *allós* (outro) e *agourein* (falar) e expressa o sentido de “dizer o outro”, declarar “B” para significar “A”. A alegoria retórica é a utilizada pelos poetas da antiguidade greco-latina e cristã como “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (HENSEN, 2006, p. 7). Quer dizer, ela representa a oposição retórica sentido próprio/sentido figurado; trata-se de um recurso linguístico e poético no qual um segundo termo (metafórico) é colocado no lugar de um termo próprio ou literal. Isso confere à alegoria um sentido construtivo e mimético, da representação e do exemplo. Eis o motivo pelo qual as fábulas do poetas representavam um perigo à educação dos jovens na república ideal de Platão (*Rep.*, II, 378-d), pois “[...] quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que o não é”. Como consequência, os mitos poderiam servir de mau modelo à formação do caráter dos jovens, o que comprometeria, por sua vez, o estabelecimento de uma *pólis* justa.

A alegoria hermenêutica, por sua vez, não constrói significado como a alegoria retórica, mas revela um sentido oculto superior, transcendente, divino, sagrado. Essa alegoria pode ser chamada de “alegoria dos teólogos” ou ainda denominada como figuração ou antítipo. Não é uma técnica de narrativa retórico-poética, como a alegoria construtiva, mas de interpretação religiosa. Sobre esse tipo de alegoria, Hensen (2006, p. 91, destaques do autor) afirma que,

[...] Segundo a alegoria hermenêutica, [...] se as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza, é porque são signos na ordem da revelação. Os termos das *Escrituras* designam coisas, homens e acontecimentos e estes, por sua vez, significam verdades morais, místicas, escatológicas. Por isso, a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média lê coisas como *figuras* alegóricas – e não as palavras que as representam – para nelas pesquisar o sentido espiritual.

A rigor, as duas formas de alegoria se complementam, são proporcionalmente contrárias: enquanto expressão, a alegoria dos poetas comunica de forma indireta; como interpretação, a alegoria dos teólogos *reflete*, devaneia. Aquela restringe o significado, esta expande a interpretação. Sendo assim, diante de um texto supostamente alegórico, o leitor pode se ater à

estrutura formal da escrita para identificar o ornamento alegórico do discurso; ou refletir acerca da significação figurada, cogitando seu sentido originário preexistente nos acontecimentos do mundo e nas coisas e revelado pela alegoria.

Ao modo alegórico de interpretar os mitos, Schelling contrapôs o modo simbólico: o fascínio da poesia homérica e de toda a mitologia consiste em seu sentido primordial não se esgotar com a interpretação alegórica, nem esquemática, mas apenas vir à tona na indiferença absoluta de ambas, a saber, no simbólico. Nesse sentido, pode-se entender a seguinte afirmação de Schelling (SW V, p. 410 / 2010, p. 72) na *Filosofia da Arte*:

[...] Não foi Homero quem primeiro tornou aqueles mitos poética e simbolicamente independentes, eles já o eram no início; que se separasse o alegórico neles, foi um achado de tempos posteriores, somente possível depois da extinção de todo espírito poético. [...] As poesias e filosofemas alegóricos, como os denomina Heyne, são inteiramente a obra de épocas posteriores. [...] Assim, [...] a mitologia se encerra assim que começa a alegoria.

Dessa forma, nas figuras divinas da mitologia, a Absolutez Indivisa se figura no particular sem, todavia, perder sua essência divina. Nos deuses, ser e significado são um só, não representam nada além deles mesmos. São compreendidos, por essa razão, como Ideias, no sentido platônico mais estrito, dado que neles, forma (particularidade, limitação) é uma com a essência (universalidade, onipotência), o particular está no universal. Uma vez que as divindades gregas unificam em si mesmas elementos divinos e humanos (ira, vingança, ciúmes, volúpia, gula, etc.), elas mesmas tornam-se em figuras do Absoluto nas formas particulares, mantendo, no entanto, uma essência imortal e divina. Não há na figura de Júpiter (Zeus), por exemplo, restrições outras além daquelas que o diferenciam das demais divindades: todas as suas particularidades são as responsáveis por torná-lo único e divinal (SW V, p. 401 / 2010, p. 64). Por esse motivo os deuses são em si amorais, pois a moralidade ou imoralidade das ações dos deuses homéricos não aparecem como tais, mas somente enquanto pura limitação (SW V, p. 396 / 2010, p. 58). Os poetas são, dessa forma, chamados de volta à *pólis* ideal, perfeita e justa, e se garante o caráter formativo de suas narrativas.

Nesse seguimento, a compreensão schellinguiana da mitologia concorda com a interpretação de Karl Philipp Moritz (1756-1793) concentrada na obra *Mitologia (Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten)*, publicada em 1791. Em realidade, Schelling (SW V, p. 393 / 2010 p. 56, destaque do autor) cita quase literalmente as lições sobre mitologia de Moritz em suas preleções sobre a arte: “[...] pode-se afirmar, com Moritz, que os traços que, por assim dizer, *faltam* nas manifestações das figuras divinas são precisamente aquilo que lhes dá o supremo encanto e novamente as entrelaça umas às outras”.

De acordo com Disselkamp (2017, p. 10), Moritz, assim como Schelling, “supõe que o mundo mitológico [...] é um modo de acesso privilegiado a domínios do saber que seriam incompreensíveis sem conhecimento da mitologia, e que permaneceriam fechados aos homens, caso não se ocupassem dela”. Sabino (2009, p. 67), por sua vez, aponta que a contraposição proposta por Moritz entre belo e alegoria “[...] abre espaço para aquilo que virá a ser pensado pelos românticos: a contraposição entre símbolo e alegoria”. Tome-se como exemplo a seguinte fala de Moritz (*apud* SABINO, 2009, p. 68) no ensaio *Sobre a alegoria*:

[...] A figura, se é bela, não deve significar nem falar nada que esteja fora dela, mas deve como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna por meio da sua superfície externa, e deve significar por si mesma. Por isso, no que se refere à arte bela, meras figuras alegóricas distraem a atenção e afastam do principal. [...] O verdadeiro belo consiste, porém, em que uma coisa signifique apenas a si mesma, designe a si mesma, abarque a si mesma, seja um todo completo em si.

Na exposição alegórica há um maior espaço para a reflexão, de modo que a idealidade reflexiva se descola e se distingue do objetivo ou sensível. A síntese é o primeiro – já havia dito Kant<sup>21</sup> –, com a alegoria começa a dissolução, a reflexão, a separação entre real e ideal. O simbólico, por conseguinte, é o modo de exposição própria da arte, na qual o Absoluto é diretamente figurado com absoluta indiferença do universal e do particular no particular. Nessa resolução, o que está separado na natureza e na história, no agir e no pensar, sintetizam-

---

<sup>21</sup> “A ideia da imaginação como um movimento de síntese entre opostos aparece pela primeira vez na filosofia alemã no “Esquematismo transcendental” da *Crítica da Razão Pura* de Kant. A função conciliadora da imaginação é retomada por Fichte, que a converte em faculdade básica do homem ampliando seu campo de aplicação ao âmbito prático. Com esta mesma função, mas encontrando seu ponto culminante de execução no campo estético, passa finalmente a Schelling e aos românticos” (LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, 2015, p. 91).

se numa só e mesma exibição na intuição estética: “[...] beleza é indiferença da liberdade e da necessidade, intuída num real. [...] Arte é, por conseguinte, uma síntese ou interpenetração recíproca absoluta de liberdade e necessidade” (SW V, p. 383 / 2010, p. 46).

Recuperando a comparação com o kantismo, Torres-Filho (1987, p. 133), no estudo sobre o simbólico em Schelling, destaca esse mesmo aspecto: na arte, “a filosofia encontra a única forma de *Darstellung* em que natureza e liberdade se reúnem e fica sem efeito a dicotomia kantiana entre ‘esquematismo’ da razão teórica e o ‘simbolismo’ – ou alegoria? – da razão prática”.

Sendo assim, apenas a mitologia pode ser “condição necessária e matéria primeira de toda arte” (SW V, p. 405 / 2010, p. 68), porque os deuses gregos foram, dentre as criações artísticas, os primeiros a unificar significado/sentido (*der Sinn*) e figura/imagem (*das Bild*). Por esse motivo é que Schelling (SW V, p. 406 / 2010, p. 68) afirma: a mitologia

[...] é o verdadeiro universo em si, imagem da vida e do maravilhoso caos na imaginação divina, ela mesma já poesia e, no entanto, por si novamente matéria e elemento da poesia. [...] É o solo unicamente no qual podem medrar e subsistir as florações da arte.

A partir desse ponto, no entanto, o simbólico começa a se delinear como problema (*Aufgabe*) para Schelling, uma vez que a poesia grega – por mais que o autor a tivesse em alta conta e nutrisse por ela uma admiração profunda – corresponde à época delineada pela hipotipose esquemática.

Isto é, embora o modo de construção das figuras divinas seja simbólico, ainda assim os deuses se apresentam esquematicamente como indivíduos determinados. Essa questão, ainda que sutil, merece destaque por ser de extrema importância à nossa pesquisa. Por esse motivo, recomenda-se ao leitor que a mantenha, tanto quanto possível, preservada e ativa no pensamento, pois ela implica que a nova mitologia a ser estabelecida na terceira época da autoconsciência, a simbólica, não pode ser apenas um retorno aos mitos, como se poderia pensar e meramente dar a entender.

Para melhor esclarecer esse ponto é preciso retomar a tese apresentada ao início deste item, a saber, que cada época histórica da autoconsciência se

delineia a partir de um tipo de hipotipose. Dessa forma, o esquema corresponde à antiguidade, a alegoria à modernidade e o símbolo a uma época vindoura, ainda sem nome, mas que se poderia referir como sendo a da nova mitologia. Afirmou-se que Schelling dispôs das três formas de exibição sob a estrutura da triplicidade a fim de compreender as particularidades de cada uma a partir da tríplice construção universal.

Tendo isso em mente, à guisa de ponto de partida, leia-se os trechos da *Filosofia da Arte*: “[...] a oposição entre natureza e liberdade e a oposição entre infinito e finito também retornam novamente na própria arte – o vínculo supremo de natureza e liberdade [...]” (SW V, p. 418 / 2010, p. 79). E adiante, no mesmo parágrafo, no qual Schelling (SW V, p. 424 / 2010, p. 85) afirma ser necessária essa repetição. Diz ele:

Por mais longe que possamos recuar na história da formação humana, encontraremos já duas correntes separadas de poesia, filosofia e religião, e o espírito universal do mundo também se revela [...] sob dois atributos opostos, o ideal e o real.

Também é preciso recapitular a definição acima de esquematismo como “exposição na qual o universal significa o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal” (SW V, p. 407 / 2010, p. 69), assim como a de esquematismo enquanto subordinação da essência absoluta, universal e infinita, na figuração de um particular. Neste sentido, pondera López- Domínguez (2015, p. 92), “desde o ponto de vista formal, a poesia grega procedeu seguindo a direção própria do esquema, pois plasmou o infinito, o universal, o absoluto, o eterno, diretamente no finito [...]”.

De fato, um exame mais detalhado da mitologia grega indica justamente que os mitos são autônomos e reais, isto é, que por serem incondicionados sua realidade se segue imediatamente de sua ideia. Ou, noutras palavras, que as características (limites) particulares dos deuses gregos não significam, mas são. Minerva (Atena), por exemplo, não pode ser concebida como símbolo (*Symbol*) da sabedoria, mas a sabedoria é que deve ser símbolo (*Sinnbild*) de Minerva. Isto é, Minerva é a única figuração do Absoluto no particular em que sabedoria pode ser intuída realmente. Nela, ser e significado se identificam plenamente e o particular é o todo e não apenas uma parte.



Desse modo, a poesia antiga é a primeira classe de mitologia, na qual “o universo é intuído como natureza” (SW V, p. 453 / 2010, p. 111). Na poesia antiga o finito se converte em lugar de manifestação ou figuração do absoluto, elaborando uma síntese objetiva ou natural. Assim, como afirma López-Domínguez (1999, p. XXXII-XXXIII) na introdução à sua tradução da *Filosofia da Arte*: “[...] O realismo próprio da poesia grega reproduz a dinâmica interna do reino da natureza, onde o finito parece dominante<sup>22</sup>, mas somente o é na medida em que contém em si o Absoluto”. Eis porque a mitologia antiga corresponde à primeira época da autoconsciência, pois parte de uma síntese anterior à tomada de consciência da divisão – uma síntese originária.

Entre a mitologia antiga e a nova mitologia, todavia, há a mitologia cristã, que Schelling nomeia de *segunda classe* da mitologia. Enquanto poesia moderna, o cristianismo é simetricamente oposto ao paganismo: se a matéria da poesia antiga foi a natureza, na mitologia cristã o universo será construído como história, como mundo da providência (SW V, p. 453 / 2010, p. 111). O mundo moderno começa com a separação da unidade originária estabelecida na poesia antiga, e o estabelecimento da reflexão e da inteligência do sujeito.<sup>23</sup>

Anteriormente examinamos o modo pelo qual Schelling fundamentou a possibilidade de uma filosofia (*a posteriori*) da história ao negar uma filosofia (*a priori*) da história: a história do homem é fruto de sua limitação de não ter uma história dada; de ter de construí-la na medida em que constrói primeiro a si mesmo. Neste propósito o objetivo era retornar por liberdade à unidade originária perdida, que é a alegoria do exílio da humanidade decorrente do “pecado capital” do conhecimento – e que Schelling chamou de exílio do absoluto. Corroborando essa leitura, López-Domínguez (2015, p. 85) afirma:

---

<sup>22</sup> “Se todas as oposições em geral se baseiam apenas numa preponderância de um, jamais na exclusão total do oposto, o mesmo valerá também necessariamente para a poesia grega. Portanto, se afirmamos que finitude, limitação, é a lei fundamental de toda formação grega, com isso não se afirma que nela não é em parte alguma perceptível um sinal de vida do oposto, do infinito. Ao contrário, o ponto em que ele apareceu, de maneira decisiva, pode ser indicado com bastante precisão” (SW V, p. 420-421 / 2010, p. 82).

<sup>23</sup> “[...] O mundo moderno começa quando o homem se desprende da natureza, mas se sente abandonado, já que não conhece outra terra natal. Onde um tal sentimento se difunde por toda uma geração, esta se volta, espontaneamente ou compelida por um impulso interno, para o mundo ideal, a fim de ali se estabelecer como em sua terra natal. Esse sentimento estava difundido pelo mundo, quando o cristianismo surgiu” (SW V, p. 427 / 2010, p. 87).

A separação originária consiste na oposição entre o homem e o mundo externo, quer dizer, o que dá impulso ao filosofar é a distinção entre a representação e seu objeto, entre consciência e ser. Com esta separação a naturalidade do absoluto no homem, a conaturalidade entre ambos, fica destruída, perdendo-se a inocência da identidade originária como se se tratasse de um pecado original, [...] como uma enfermidade, isto é, como um desajuste com a natureza.

Nessa mesma linha de interpretação, Rosales (2001, p. 427) escreve: “[...] com o cristianismo começa propriamente o mundo moderno, o da divisão. Naquela época o homem se havia desprendido da natureza e se sentia abandonado, sem pátria, por isso voltou seu olhar ao mundo ideal”.

Desse modo, na poesia moderna o particular não é, ao mesmo tempo, o universal, como na poesia antiga; antes ele apenas significa o universal. No cristianismo não há símbolos acabados, como na mitologia grega, mas apenas ações simbólicas. Na mitologia grega, o universo é intuído como natureza, enquanto na mitologia cristã, como mundo moral. No paganismo há a preponderância do finito frente ao infinito, no cristianismo o finito se submete completamente ao infinito. Prova disso consiste em que na mitologia grega é possível se rebelar contra os deuses, podem se exaltar as virtudes heroicas, sua implacável valentia, etc. Em contrapartida, na mitologia cristã o homem de fé se coloca como servo incondicional da divindade, nela reinam as virtudes brandas e suaves, o amor e a caridade. À segunda classe da mitologia, também chamada de mitologia idealista ou moral, corresponde, portanto, a hipotipose alegórica – quando a figura do particular se dissolve na referência absoluta. Schelling (SW V, p. 430 / 2010, p. 90, destaque nosso) conclui seu argumento dizendo:

Se, portanto, a exigência que se cumpriu na mitologia grega era exposição do infinito, como tal, no finito, por conseguinte, *simbólica do infinito*, no fundamento do cristianismo está a exigência oposta, a de acolher o finito no infinito, isto é, torná-lo *alegoria do infinito*.

Às mitologias da primeira e da segunda espécie correspondem, respectivamente, a sublimidade e a beleza (SW V, p. 453 / 2010, p. 111). A nova mitologia, na qual a exposição simbólica será a preeminente, terá que unir em indiferença (*Absolutez Indivisa*) a necessidade e objetividade da mitologia antiga e a história e liberdade da mitologia moderna.

Por isso, pela aplicação da figura da triplicidade à própria noção de simbólico é possível distinguir, em Schelling, três sentidos ou aplicações da noção de simbólico: (i) como uma nova forma de hipotipose (sensificação de conteúdos subjetivos); (ii) como matéria de construção da arte verdadeira e bela; e (iii) em sua função educativa e formativa junto à comunidade.

Até aqui exploramos apenas a primeira aplicação do simbólico, a saber, o simbólico como nova forma de exposição (*Darstellung*). Dedicamos à parte final deste capítulo ao desenvolvimento do simbólico enquanto matéria de construção da arte. E, por fim, reservamos a terceira aplicação do simbólico ao terceiro capítulo, no qual o simbólico é aproximado da noção kantiana de *sensus communis* estético. Para coroar essa investigação faremos a análise do mito de Perséfone e de Dioniso, bem como dos mistérios Eleusinos, visando destacar o privilégio e a vantagem de pensar e de reconstruir o sentido profundo de Perséfone, como ilustração do momento no qual se unificam, na sua figura, todas as épocas da consciência e os três sentidos de simbólico acima especificados.

### **2.3 A mitologia como matéria de construção da arte: três consequências da concepção religiosa da arte**

Tratamos, anteriormente, da noção de sistema e do princípio de construção da filosofia. Viu-se que a noção de construção está ligada à construção do Absoluto, da identidade, da unidade indivisa e indiferença total entre os opostos. Ademais, que toda construção parte de uma unidade relativa e almeja expor a identidade absoluta. Nesse horizonte a arte emerge justamente como constitutiva do Idealismo Objetivo, uma vez que ela figura o infinito no particular. Se a filosofia expõe o absoluto no protótipo, a arte expõe o absoluto no antítipo. Tal como a natureza (*natura naturans*), a arte deverá ser uma figuração do absoluto. Sendo assim, o que se constrói na arte, em primeiro lugar, é o universo na figura da arte (SW V, p. 368-369 / 2010, p. 30). A tarefa desse item é, assim, validar a arte como exposição simbólica absoluta, no sentido anteriormente apresentado, a saber, como síntese máxima entre a exposição esquemática e a alegórica, tendo a mitologia como matéria de sua construção.

Enquanto síntese entre o esquematismo e a alegoria, a arte deve ser a síntese entre ciência/natureza e história/agir.

Viu-se que em Schelling a figura da triplicidade, que é a figuração da própria identidade, repete-se em todos os elementos de sua filosofia. Assim, tanto na natureza, quando na história e na arte, haverá sempre a divisão das três potências: uma unidade real (a potência afirmada), uma unidade ideal (a potência afirmante) e a formação-em-um do ideal no real (a potência produtiva). As três potências da natureza são, respectivamente, a matéria (unidade real), a luz (unidade ideal) e o organismo (síntese das unidades real e ideal). A essência da matéria, por isso, é o ser, a essência da luz é a atividade ou o agir e a do organismo é a própria natureza organizada. Sendo assim, na tripartição natureza-história-arte, a natureza indica a preponderância da potência real. A história, por sua vez, indica a preponderância da potência ideal na tripartição natureza-história-arte e pode ser distinguida em três momentos estruturais: o saber (unidade ideal), o agir (unidade real) e a arte (síntese das unidades real e ideal). Finalmente, na arte, as três potências do mundo real ou da natureza e o mundo ideal ou da história correspondem às Ideias<sup>24</sup> da verdade, do bem e da beleza (SW V, p. 378-382 / 2010, p. 41-5).

Desse modo, a união da matéria (primeira potência da natureza) e do saber (primeira potência da história) corresponde à Ideia de verdade. No mesmo sentido, a união da luz (segunda potência da natureza) com o agir (segunda potência da história) corresponde à Ideia de bem.<sup>25</sup> E, por fim, a unidade entre organismo (terceira potência da natureza) e arte (terceira potência da história) resulta na ideia de beleza. Desse raciocínio provém a definição de beleza dada por Schelling (SW V, p. 382 / 2010, p. 45, destaques do autor) na primeira seção da *Filosofia da Arte*: “a beleza não é nem meramente o universal ou ideal, nem

---

<sup>24</sup> É preciso recordar que o termo Ideia, para Schelling, como mencionado no item sobre a teoria das potências, quer dizer o incondicionado (*Un-bedingt*), isto é, aquilo que, tal como o divino, “não pertence em particular nem ao mundo real, nem ao mundo ideal” (SW V, p. 382 / 2010, p. 45). Não pode ser nem objeto puro nem sujeito puro, mas apenas a essência idêntica de ambos. Na segunda seção da *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 390 / 2010, p. 53) define as Ideias da seguinte forma: “As formas particulares, se são absolutas em sua particularidade, portanto, se, como particulares, são ao mesmo tempo universos, se chamam Ideias”.

<sup>25</sup> Percebe-se aqui uma relação com o termo esclarecimento/iluminismo (*Aufklärung*), relacionada à liberdade de pensamento, uso público e livre das faculdades da razão pelo sujeito que atingiu sua maioria racional, abordado por Kant no artigo *Resposta à pergunta: que é esclarecimento?*, de 1783.

o meramente real, portanto é somente a plena interpenetração ou formação-em-um de ambos”. Consequentemente, na beleza o particular e o real são tão proporcionais ao conceito que este conceito, tal como o ideal que o acompanha, são intuídos: *in concreto*. Em vista disso, o real, no qual é exposto o conceito, torna-se um com o protótipo, com a Ideia, e o racional, por sua vez, enquanto racional, aparece ao mesmo tempo como algo sensível.

Esse é o caminho argumentativo que Schelling percorre para defender a exposição simbólica como união e síntese absoluta entre esquematismo e alegoria, ciência e história, natureza e agir, necessidade e liberdade, verdade e beleza, subjetivo e objetivo. Tudo que aparece como feio, falso ou errado decorre, assim, de uma consideração temporal-finita – humana, portanto – das coisas, e não de uma consideração eterna-infinita, própria do entendimento divino e absoluto. O universo divino não tem morte, desgraça, doença, vilania e sordidez como o universo dos homens, mas é formado como obra de arte e em beleza eterna, pois Deus, segundo Schelling (SW V, p. 385 e 386 / 2010, p. 48-9), “[...] é a causa imediata, a possibilidade última de toda arte, ele mesmo é a fonte de toda beleza”.

Formulação semelhante se encontra no diálogo *Bruno*, de 1802. Ali Schelling (IV, p. 222 / 1979, p. 77) se exprime pelas palavras do personagem Anselmo, que, dialogando com Alexandre, discorre sobre a distinção entre o conhecimento finito e o conhecimento absoluto, na qual indaga: “[...] Julgas possível que aquilo que denominamos errôneo, defeituoso, imperfeito, e assim por diante, seja tudo isso efetivamente em si, ou que, antes, o é somente em relação ao nosso modo de consideração?” Esse raciocínio é estendido, na sequência do diálogo, para além das obras humanas, alcançando as obras da natureza e, em geral, todas as coisas, pois a natureza, enquanto criadora (*natura naturans*), prescreve a todas as suas produções um tipo, por meio do qual tanto as espécies quanto os indivíduos são organizados. A partir disto a natureza produtiva será referida como natureza arquetípica.

A passagem para a mitologia ocorre nesse momento e do mesmo modo nas duas obras, no diálogo e nas preleções: pela via do sagrado e da religião. Em *Bruno* lê-se: “[...] Aqueles arquetipos eternos das coisas são como que os filhos e descendentes imediatos de Deus” (SW IV, p. 223 / 1979, p. 78, destaques

do autor). Nas preleções sobre arte, por sua vez, encontra-se uma base semelhante: “*As mesmas formações-em-um do universal e do particular, que, consideradas em si mesmas, são Ideias, isto é, imagens do divino, são, consideradas realmente, deuses. [...] Cada Ideia é portanto = Deus, um deus particular*” (SW V, p. 390 / 2010, p. 53-54).

Ao construir a ideia absoluta conscientemente em seu interior, isto é, como conhecimento especulativo, o filósofo aproxima-se da divindade e de sua eternidade, prestando-lhe, assim, uma espécie de devoção ou culto. O mesmo ocorre com o poeta, porém, de forma inconsciente: o que no filósofo é conhecimento interno, para o poeta é revelação externa (SW IV, p. 233-234 / 1979, p. 87). Desse modo, afirma López-Domínguez (1999, p. XXVI), filosofia e poesia desempenham na modernidade função semelhante à dos mistérios e da mitologia na antiguidade, repetindo, inclusive, sua mutualidade: “[...] A filosofia constrói um conhecimento esotérico e secreto que se torna objetivo, torna-se acessível ao público em geral, em suma, torna-se exotérico, através da arte”.

Não admira, portanto, nem é motivo de censura ou descrédito que espíritos extraordinariamente cultivados da Grécia Antiga, como Sócrates, por exemplo, não só acreditassem na realidade dos deuses, mas ainda preconizavam o culto e o respeito a eles. Ironicamente, Sócrates foi condenado à morte sob a acusação de ateísmo, mas por amor a Apolo – e não por temor – aceitou serenamente a sua morte, mesmo sabendo-se inocente.

O que Schelling almeja ao aproximar a mitologia, a arte e a filosofia ao conhecimento absoluto é justamente mostrar, como o fez Sócrates, que a crença no absoluto, a contemplação da Ideia verdade, do mundo arquetípico, eleva o homem e enobrece sua alma, tornando-o sábio. No diálogo platônico *Górgias* (507a), Sócrates afirma a Cálicles que a alma sábia é boa e “[...] se comporta convenientemente tanto em relação aos deuses, como em relação aos homens [. ]”. Para Schelling a construção dos deuses permite expor, por isso, o próprio absoluto e, por esse motivo, a mitologia deve ser preservada como a mais alta expressão do pensamento, ao invés de ser vista como retrocesso da racionalidade a um estágio primitivo, de infância.

Nesse sentido, Schelling (SW V, p. 391 / 2010, p. 54, destaques do autor) adverte na *Filosofia da Arte*: “Quem ainda não se elevou ao ponto em que o

absolutamente ideal existe imediatamente para ele e, por isso mesmo, também o absolutamente real, este não é capaz nem de senso filosófico, nem de senso poético [...]”. Quer dizer, pretender que os deuses tenham a mesma realidade que, por exemplo, tem esta mesa que está nos servindo de apoio à redação deste escrito, é não ter nem senso poético, nem senso filosófico. Pois, a verdadeira realidade, para Schelling, não é a cotidiana, não é aquela na qual a consciência comum opera, em que se vai ao mercado, ao dentista ou se bebe chá. No sentido platônico, essa realidade mais próxima da consciência comum é, no sentido verdadeiro, não-realidade, um “mundo de sombras” comparado ao esplendor do mundo arquetípico dos deuses, este sim, verdadeiramente real.

Sobre o modo como os gregos interpretavam a realidade dos deuses, Schelling (SW V, 391 / 2010, p. 54) afirma:

[...] Aqueles homens de maneira alguma tomaram os deuses no sentido em que, por exemplo, um entendimento comum acredita na realidade das coisas sensíveis, nem os consideraram como reais ou não-reais nesse sentido. No sentido mais elevado, eles eram para os gregos mais reais do que qualquer outro real.

Como resultado, Schelling fornece o desenvolvimento de um conceito veemente e intenso de arte. A obra estética tem sua finalidade em si mesma, não serve ao mero entretenimento, nem depende das intenções do artista que ultrapassem ela mesma, sejam elas didáticas, políticas, morais etc.

Tal como as Ideias na filosofia, os deuses na arte têm sua realidade e existência independente por si, formando um universo de sentido autônomo, uma totalidade, o que Schelling chama de existência poética independente (SW V, p. 399 / 2010, p. 62). A única relação de dependência possível entre os deuses só pode ser, por isso, a de geração – uma teogonia. Em mais esse aspecto, os deuses são como as Ideias, como afirma Schelling (SW V, p. 405 / 2010, p. 68): “o modo como os deuses se geram uns aos outros é símbolo (*Sinnbild*) do modo como as Ideias existem umas nas outras e resultam umas das outras”. Tome-se o exemplo da Ideia absoluta (Deus): sob ela estão compreendidas todas as Ideias em si, sem que nenhuma perca seu sentido absoluto.

A vitória de Zeus sobre os Titãs (Titanomaquia) e os Gigantes (Gigantomaquia), para citar outro exemplo, que tirou seu pai Crono do poder, simboliza uma nova ordem do universo divino, conferindo a Zeus o papel de “re-

criador” do mundo. Eis o motivo pelo qual, diz Brandão (1986, p. 338), “[...] apesar de jamais ter sido um deus criador, mas conquistador, o grande deus olímpico torna-se, com suas vitórias o chefe incontestado dos deuses e homens, e o senhor absoluto do universo [...]”.

O que se gostaria de destacar aqui pelo mito de Zeus é justamente o fato de que seu triunfo não resultou na eliminação definitiva das divindades primordiais. Todas elas foram reintegradas à nova organização, isto é, geradas novamente a partir de Zeus e cada uma, a seu modo, continuou desempenhando seu papel para a manutenção da ordem no universo. Eis o motivo pelo qual é tão comum na mitologia que as figuras divinas apareçam duplamente e que o mesmo mito tenha, no mínimo, duas versões, pois, assim como as Ideias, todas as figuras divinas existem umas nas outras.

Em suma, uma vez que a obra de arte se cerra sobre si para formar um universo de sentido independente, ela simboliza – é a síntese absoluta de – liberdade e necessidade. Nela, na arte, sobressai o ser dos objetos em sua unidade simplesmente porque é revelação do Absoluto e, nesse sentido, ela se torna sagrada, divina. Disso resulta a célebre tese schellinguiana da mitologia como matéria primeira de toda arte. Desse modo ele a formula, dizendo:

*Mitologia é a condição necessária e a matéria primeira de toda arte. A demonstração [...] se encontra na Ideia da arte como exposição do absolutamente belo, do belo em si, mediante belas coisas particulares; portanto, exposição do Absoluto na limitação, sem supressão do Absoluto. Essa contradição só é solucionada nas Ideias dos deuses, que não podem eles mesmos ter novamente existência independente, verdadeiramente objetiva, senão no desenvolvimento pleno até um mundo próprio e até um todo da criação poética, que se chama mitologia (SW V, p. 405 / 2010, p. 68, destaques do autor).*

López-Domínguez (1999, p. XXVI), na introdução à *Filosofia da Arte*, aponta três importantes consequências para a teoria estética que resultam dessa tese de Schelling da arte como revelação do absoluto. São elas: (i) a obra de arte como objeto de culto; (ii) uma nova concepção de gênio; e (iii) a mitologia como obra da imaginação. A primeira consequência é propriamente, em nossa interpretação, o que possibilita associar a mitologia simbólica de Schelling ao “*sensus communis*” kantiano, que será abordado mais cuidadosamente no



próximo item. A obra de arte transformada em objeto de culto, veneração e imersão contemplativa traz consigo a preocupação de toda a comunidade com a forma e o modo de sua manutenção. Isto é, na intenção de preservá-la e fazer com que seu sentido originário enquanto exposição divina chegue viva às próximas gerações. À vista disso, a arte se transforma em herança sagrada dos povos.

Nessa direção vale trazer o exemplo dado por Schelling (SW I, p. 47 / 1990, p. 6) no texto de 1793, *Sobre mitos, lendas históricas e filosofias do mundo mais antigo*, que, embora extenso, compensa pela sua clareza e se mostra oportuno:

[...] um monumento erguido com o fim de resgatar do esquecimento um dado acontecimento proporciona com frequência a ocasião de repetir a saga referente àquele evento. Tantas vezes quantas por ele passar um transeunte, e este, ou quem estiver em sua companhia, repetirá o sucesso ali recordado; ou ainda, noutras ocasiões, uma comunidade se obriga a celebrar anualmente o dia com um grande festival, com dança, canções e discursos. É precisamente essa celebração da memória que eleva cada vez mais a força da fantasia. Nos dias assinalados, não somente há de se realizar uma rememoração, mas um ornamento, uma exaltação e glorificação do fato.

A segunda consequência da concepção religiosa da arte decorre imediatamente da primeira e recai sobre a noção de gênio, denominado na *Filosofia da Arte* como “Ideia do ser humano em Deus” (SW V, p. 459 / 2010, p. 118). Schelling se opõe à figura do gênio do *Sturm und Drang*, firmada em uma inspiração puramente inconsciente e irracional. Diversamente, o gênio schellinguiano é sempre síntese de dois aspectos, o consciente e o inconsciente. Dado que Deus é a causa formal de toda arte, só produz imediatamente a partir de si mesmo as Ideias das coisas. Uma Ideia só se torna objetiva onde a unidade do infinito no finito é produzida também no figurado, no reflexo. Em si mesmo, a Ideia do ser humano já é essa unidade do infinito no finito, como afirma Schelling (SW V, p. 459 / 2010, p. 118): “[...] A Ideia do ser humano, porém, não é nada outra que a *essência* ou o *em-si* do ser humano mesmo, que se torna objetiva na alma e no corpo e, por conseguinte, é imediatamente unida com a alma”. Assim, no ser humano a Ideia se torna objetiva como Ideia e o homem é compreendido como reflexo de Deus no mundo fenomênico. Uma vez que a essência divina é produzir, a Ideia do ser humano se torna produtiva em geral.

Essa formulação fortalece a já mencionada tese do texto *Exposição do meu sistema da filosofia*, de 1801, no qual Schelling estabelece o princípio da identidade como união e indiferença total entre a autoconsciência e a razão absoluta ou o Eu-livre. No texto em questão, o autor afirma que, para conceber a razão como absoluta, deve-se primeiro abstrair do pensante. Com isso, a razão deixa imediatamente de ser algo subjetivo. Todavia, a razão tampouco pode ser pensada como algo objetivo, porquanto um objetivo, um pensado, só é possível na relação de oposição a um pensante, que foi abstraído no início do argumento. Logo, conclui Schelling (SW IV, p. 115 / 2020, p. 62, destaques do autor), por meio dessa abstração, a razão se torna “[...] um verdadeiro em-si [*Ansich*], que incide justamente no ponto de indiferença entre o subjetivo e o objetivo”. O enfoque da filosofia e o enfoque da razão são, portanto, um e o mesmo, a saber, das coisas como elas são em si ou, que é dizer o mesmo, como elas são na razão.

Voltando o olhar novamente para o texto da *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 460 / 2010, p. 119, destaques do autor) define a noção de gênio do seguinte modo: “o *conceito eterno do ser humano em deus, como causa imediata de suas produções, é aquilo que se chama gênio [Genie], o ‘gênio’ [Genius], por assim dizer, o divino que habita o ser humano*”. Enquanto síntese do consciente com o inconsciente e ponto de indiferença entre subjetivo e objetivo, o gênio é tanto um princípio natural quanto um princípio ideal.

Por tudo isso se faz possível também aproximar, nesse ponto, a produtividade artística do gênio ao ato originário da auconsciência. Alegou-se no capítulo anterior, no item sobre a arte como *organon* da filosofia, que no terceiro ato da consciência, pelo qual se dá a transição da primeira para a segunda época, a consciência percebe em si mesma uma faculdade superior que não corresponde a modelos externos e que tem, por isso, a capacidade produtiva de criar a partir de si mesma, por sua própria força originária, os seus próprios modelos. Apoiando essa interpretação, tem-se o trecho da *Filosofia da arte*:

[...] É uma única e mesma relação aquela por meio da qual o mundo em si é produzido no ato originário de conhecimento, e aquela por meio da qual, no ato do gênio, é produzido o mundo da arte, como sendo o mesmo mundo em si, só que no fenômeno (SW V, p. 460 / 2010, p. 119-20).

Por esse motivo se afirmou que a segunda consequência se segue prontamente da primeira, pois, enquanto síntese entre subjetivo e objetivo, a mitologia, como criação poética, “[...] *não pode ser obra nem do ser humano singular, nem do gênero ou da espécie* (se estes são somente uma composição de indivíduos), *mas unicamente [obra] do gênero, se ele mesmo é indivíduo e igual a um ser humano singular*” (SW V, p. 414 / 2010, p. 76, destaques do autor). Quer dizer, a mitologia só pode ser construída a partir da e pela Ideia do ser humano em Deus, do ser humano em si, da razão absoluta.

A mitologia é construída de modo inteiramente racional, como reitera Schelling (SW V, p. 417 / 2010, p. 79) no trecho: “[...] A completa racionalidade da arte e poesia gregas se impõe [...] de modo que sempre se pode estar seguro de encontrar, na formação grega, cada gênero artístico e quase o próprio indivíduo artístico construído conforme aquela Ideia”.

A terceira consequência da concepção religiosa da arte surge, por fim, do mesmo modo como resultado das duas anteriores: a mitologia não constitui obra nem da razão (*Vernunft*), nem do entendimento (*Verstand*), mas da imaginação (*Einbildungskraft*) e da fantasia (*Phantasie*). Essa consequência pode parecer contraditória em relação à anterior, na qual se afirmou justamente que a mitologia é construída de maneira racional. No entanto, a dissimilitude é, nesse caso, de novo, mais uma sutileza que uma incoerência de Schelling. No texto da *Exposição* esse arranjo aparece para diferenciar a faculdade produtiva da reprodutiva: “[...] a imaginação está para a razão do mesmo modo que a fantasia está para o entendimento. Aquela produtiva, esta reprodutiva” (SW IV, p. 115 / 2020, p. 63).

Mencionamos que Schelling (SW III, p. 351 / 2005, p. 160) desenvolve, no quarto parágrafo da introdução do *Sistema do Idealismo Transcendental*, a ideia de que a identidade entre produzir e intuir se dá como “ato estético da imaginação” (*ästhetischen Akt der Einbildungskraft*). Em seguida, que a diferença entre arte e filosofia é a direção da força produtiva: a arte expõe o inconsciente externamente em produtos e a filosofia expõe o inconsciente internamente como ideias. Nessa perspectiva, a razão dissolve as formas particulares na unidade (SW V, p. 379 / 2010, p 43). Se a filosofia considera as Ideias sob a perspectiva da identidade do absoluto, a arte o faz desde o ponto

de vista real, expondo as Ideias concreta e sensivelmente nas coisas. Ademais, sendo Deus o absoluto, essas Ideias ou arquétipos são suas figurações ou emanações. Segue-se disso que a matéria da arte – as Ideias expostas sensivelmente pelo artista em sua obra – não é outra coisa senão a própria divindade em sua figuração particular. Eis porque a mitologia se torna essencialmente em seu conteúdo (LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, 1999, p. XXIX).

Assim, como expressão da verdade autêntica, a arte cria um universo absoluto. Mesmo que esse universo se encontre limitado ao particular de cada obra e alcance sua perfeição justamente dentro dessa finitude, o mundo dos deuses da mitologia consegue definir seu sentido a partir de si mesmo, sem remeter a nada diferente dele mesmo. As figuras divinas, enquanto obras de arte, não podem ser explicadas ou determinadas a partir de conceitos do entendimento, porém, elas são perfeitas e acabadas, atingindo um estágio de equilíbrio entre limitação e infinitude no qual se torna possível a criação artística. Neste sentido, pondera López-Domínguez (1999, p. XXIX), “[...] a beleza é essa síntese plena do particular e do universal, que resplandece no limite entre o caos e a forma. Por isso, sua captação e criação não pode ser obra do entendimento, que define e divide o mundo, senão da imaginação e da fantasia [...]”.

Ou seja, por um lado, se fosse obra da razão, a mitologia não obteria o grau de absoluta particularidade necessária para se converter em um mundo arquetípico dos deuses; por outro, se ela fosse obra do entendimento, as figuras divinas seriam vulgarizadas quando assimiladas ao mundo puramente sensível. Por esse motivo a arte e a mitologia têm de permanecer no âmbito da imaginação e da fantasia, pois assim elas se conservam no estado que lhe é próprio, a saber, o da síntese. Eis porque, afirma Schelling (SW V, p. 396 / 2020, p. 58), “os deuses não são em si nem morais, nem imorais, mas [estão] livres dessa relação [...]”.

Com essas três conseqüências da concepção religiosa da arte, Schelling fundamenta a aspiração d’*O mais antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão* de tornar estéticas, ou mitológicas, as ideias da filosofia, e de tornar sensíveis os filósofos. Disso resulta, conclui López-Domínguez, que “[...] a visão schellinguiana da literatura em seu conjunto orgânico culmina na ideia de uma

mitologia universal vindoura plasmada em uma epopeia especulativa, de um poema didático absoluto”.

Conforme o apresentado até aqui, vimos que os objetivos propostos inicialmente em nossa pesquisa puderam ser alcançados, a saber, a proposta de elucidar e compreender como e por que Schelling defende ser a mitologia a exposição (*Darstellung*) simbólica absoluta ou de Deus na arte. Por meio da noção de simbólico (*Sinnbild*), Schelling não apenas formulou uma nova forma de *hipotipose*, que reúne em si mesma as hipotiposes esquemática, analógica e alegórica, mas também definiu a matéria de construção da arte verdadeira e bela. Veremos no próximo capítulo um pouco mais sobre essa última aplicação do simbólico em Schelling, em sua função educativa e formativa junto à comunidade. Para o fim dessa apresentação agregamos a análise schellinguiana do mito de Perséfone e de Dioniso, à guisa de aprofundamento e celebração do que explicitou em sua Filosofia da Mitologia.

### CAP.3 – DEMÉTER E PERSÉFONE: A DUAS DEUSAS DO PRINCÍPIO

De acordo com Eliade (1972, p. 9), o mito “[...] é sempre a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.” Nesse sentido, o mito se torna uma história sagrada, enquanto relato de um acontecimento que não era e passou a ser a partir de um tempo primordial. Com essa irrupção do sagrado, o mundo se configura na forma que é hoje: mortal, sexuado e cultural. Com base na definição de mito acima, Brandão (1986, p. 36) acrescenta que “[...] o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo”. Por fim, a essas duas explicações se pode acrescentar ainda uma terceira, a de Leenhardt (1997, p. 184), segundo o qual, “[...] o mito é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. O mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa”. No fundo, os pareceres dos três autores se complementam, pois, por um lado, enquanto relato primordial, o mito diz respeito à divindade e ao sagrado. Mas, por outro lado, como representação coletiva e histórica, o mito também expressa a realidade humana. E mais, no tocante ao indivíduo, decifrar o mito é decifrar a si mesmo, sua própria realidade interna particular. Tal como as velas de um navio, o mito se abre a todos os ventos.

Visto agora desde a perspectiva schellinguiana, ser polissêmico é da própria natureza do símbolo mitológico, conforme afirma Rosales (2001, p. 433):

[...] É característico do símbolo ser polissêmico e, precisamente por essa razão, faz sentido fazer indicações e críticas a seu respeito a partir da clareza da reflexão racional; [...] isso tem de acontecer na liberdade, na liberdade de pensar, na liberdade política e na liberdade do artista, pois esse é precisamente o ideal.

Todas essas características acerca do mito se encontram instigadas e vivas no artigo de Schelling *As Divindades da Samotrácia*, publicado em 1815, a cujo estudo conduzimos esse terceiro capítulo. Embora sucinto, esse texto ocupa uma posição privilegiada no desenvolvimento do pensamento

schellinguiano. Por um lado, ele concentra e reproduz todos os momentos argumentativos de Schelling abordados até o momento em nossa pesquisa. Por outro lado, ele antecipa aspectos vitais à Filosofia da Mitologia, que viria a público no formato de preleções apenas em 1842.

Curiosamente, o artigo sobre *As Divindades da Samotrácia* foi editado e renomeado por Schelling como apêndice àquela que seria a obra final de seu sistema, *Idades do Mundo*. Sabe-se que essa obra permaneceu inacabada e em três versões distintas, publicada apenas postumamente. Não obstante sua vida como professor continuasse intensa e produtiva, Schelling não publica quase nada entre 1809 e 1854. Nesse sentido, o texto de 1815 pode ser considerado, de alguma maneira, como afirma Correia (2000, p. 258), como “o último texto filosófico importante editado em vida e com o consentimento de Schelling”.

O objetivo do opúsculo *As Divindades da Samotrácia* é propor uma solução a um dos maiores enigmas dos estudos mitológicos: o desenvolvimento de um culto arcaico na ilha de Samotrácia conhecido como Mistérios Cabíricos, como fundamento da própria mitologia grega. De acordo com Kerényi (2010, p. 32), “os gregos consideravam os Mistérios dos Cabiros como muito antigos e já nos tempos históricos também como muito arcaicos”.

O que se quer destacar, porém, nesse texto de 1815, e que importa mais diretamente ao propósito da presente pesquisa, é o esforço de Schelling em estabelecer no fundamento da própria mitologia grega, em primeiro lugar, a necessidade e a relevância das produções culturais da humanidade como expressão direta da verdadeira história do espírito humano. Para dizer em outras palavras, ver-se-á como Schelling coloca o sentido comunitário (*sensus communis*) como principal critério para o advento e continuidade da mitologia grega, da arte, da filosofia e, conseqüentemente, da nova mitologia.

### 3.1 Mito, rito e religião: a nova mitologia como um *sensus communis*

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, no quarto e último momento da Analítica do Belo, dedicado à categoria da modalidade<sup>26</sup> ou da necessidade exemplar, Kant aborda pela primeira vez a noção de *sensus communis*. Cabe lembrar, por isso, que os juízos estéticos, nesse quarto momento, já passaram pela “depuração” dos três momentos anteriores, ou seja, estão, como afirma Allison (2001, p. 144), “[...] completamente determinados pelo seu desinteresse, por sua universalidade subjetiva baseada na harmonia livre das faculdades e por sua base na forma do objeto ou de sua representação”. Que papel, portanto, pode-se perguntar, desempenha o quarto momento para o conteúdo dos juízos estéticos? – Nenhum, pois sua função na Analítica do Belo não é o de acrescentar algo ao conteúdo do juízo, mas o de validar a ligação entre a representação do objeto estético com o sentimento de prazer ou desprazer.

Nos juízos lógicos, a categoria da modalidade não acrescenta nada ao conteúdo do juízo, apenas diz do “[...] valor da cópula em relação ao pensamento em geral” (*KrV*, B 100 / 2001, p. 107). De forma semelhante ocorre nos juízos estéticos, nos quais o quarto e último grau de depuração diz da modalidade de ligação (o valor da cópula) entre a representação do objeto estético e sua complacência<sup>27</sup>. Esse momento, mais que uma mera condição adicional para a depuração dos juízos de gosto, é um momento de unificação das condições precedentes. Não obstante ser a complacência estética desinteressada, universalmente válida do ponto de vista subjetivo e sem relação com quaisquer fins objetivos ou subjetivos, segundo Kant (*KU*, p. 62 / 2002, p. 82), o modo pelo qual o prazer se liga à representação do objeto belo é, sim, necessário.

---

<sup>26</sup> Na Analítica do belo, primeiro livro da primeira seção da *Crítica do Juízo*, Kant desenvolve em quatro momentos as condições que um juízo de gosto deve atender para ser um juízo puro. Nessa divisão segue ele o fio condutor das categorias do entendimento (qualidade, quantidade, relação e modalidade), uma vez que os juízos de gosto, enquanto pertencentes à faculdade de julgar em geral, respeitam as funções lógicas da organização para o pensar, com a única particularidade de inverter o lugar da primeira e da segunda categoria, iniciando não mais pela categoria de quantidade, mas de qualidade. Isto é, devem necessariamente seguir uma forma proposicional a ser expressa no discurso.

<sup>27</sup> Essa peculiaridade do quarto momento faz com que Allison (2001, p. 144) não inclua a modalidade entre as questões de fato (*quid facti*) de depuração dos juízos de gosto, pois não fornece uma condição adicional, mas um foco unificador para as condições precedentes (o *quid juris*).



Essa necessidade ligada ao juízo de gosto não é nem de caráter objetivo-teórica nem de caráter objetivo-prática, mas reflexivo-exemplar. Não é possível determinar *a priori*, como na necessidade teórica, quem sentirá ou não a complacência no objeto ajuizado como belo, nem a vontade, na necessidade prática, pode determinar a complacência enquanto efeito de uma lei objetiva voltada para o agir. A necessidade, pois, de um juízo estético é uma “[...] necessidade do *assentimento de todos* a um juízo que é considerado como *exemplo* [dado sua singularidade] de uma regra universal que não se pode indicar” (KU, p. 63 / 2002, p. 82, destaque nosso) e, por essa razão, é unicamente reflexiva.

O que confere necessidade exemplar aos juízos de gosto é um princípio subjetivo, que “determina” por meio do sentimento e não de conceitos, mas com validade universal, aquilo que provoca prazer ou desprazer. Esta é precisamente a quarta explicação da noção de belo, a saber, “[...] é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária” (KU, p. 68 / 2002, p. 86).

Do mesmo modo que os juízos de conhecimento devem poder comunicar-se, o estado de ânimo (*Zustand des Gemüts*) também deve consegui-lo, sendo essa a condição subjetiva necessária para o conhecimento em geral. É com base nessa explicação que se pode pressupor um sentido comum para os juízos estéticos, a saber, na “condição necessária da comunicabilidade universal de nosso conhecimento” (KU, p. 66 / 2002, p. 84). Desse modo, quando se ajuíza o belo, não está no fundamento do juízo apenas o sentimento privado (*sensus privatus*), como nos juízos acerca do agradável, mas um *sensus communis* estético, um sentimento comunitário (*gemeinschaftliches*), pelo qual se reivindica que todos devam poder concordar com o juízo, e não que simplesmente devam concordar. Todos os elementos da faculdade de ajuizamento estética, decompostos e analisados separadamente nos três momentos anteriores da Analítica, são nesse quarto momento reunificados sob um princípio intersubjetivo, voltado aos indivíduos enquanto coletividade, como a voz universal de toda a comunidade de sujeitos transcendentais interdependentes.

Recordando o expresso por Figueiredo (2004, p. 75,) mencionado no início do segundo capítulo, nesse quarto momento a faculdade de julgar “[...] exercita sua capacidade de abertura para o mundo, para o outro, para a

diferença, para o que ainda não tem conceito”. A partir do *sensus communis*, os juízos estéticos deixam de ser apenas juízos subjetivos, sem conceitos determinados, relacionados às faculdades do sujeito que ajuíza. Pode-se arriscar a, em contrapartida, descobri-los como indicativos da necessidade humana de sociabilidade e companhia; e na expressão mesma de sua natureza limitada, falha, contingente, dolorosa<sup>28</sup>, embora sujeita a leis *a priori*, ousar enxergar – quem poderia prever – o belo.

Justamente essa essência intersubjetiva do juízo estético fez com que Hanna Arendt (1906-1975) defendesse, em seu texto *Lições sobre a filosofia política de Kant*, a terceira crítica como mais intimamente relacionada ao âmbito político que a segunda crítica. Para Arendt, (1993, p. 21) a segunda crítica é dirigida a todo e qualquer ser racional, mas a terceira crítica fala especificamente ao homem e àquilo que nele há de apenas humano:

A mais decisiva diferença entre a *Crítica da Razão Prática* e a *Crítica do Juízo* é que as leis morais da primeira são válidas para todos os seres inteligíveis, enquanto as regras da segunda são estritamente limitadas em sua validade aos seres humanos na Terra.

Arendt cita como fundamentação para seu argumento o §77 da segunda parte da *Crítica do Juízo*, acerca da especificidade do entendimento humano, em que se pode encontrar, entre outras, a seguinte fala de Kant (*KU*, p. 346 / 2002, p. 247, destaque nosso):

Trata-se [...] do nosso entendimento relativamente à faculdade do juízo, de modo a procurarmos aí uma certa *contingência da sua constituição*, para notar essa *especificidade do nosso entendimento na respectiva diferença em relação a outros [entendimentos] possíveis*.

---

<sup>28</sup> De acordo com o pensamento kantiano, o sofrimento é inerente à natureza humana, consistindo a felicidade em um fim inalcançável. No §83 da terceira crítica se encontra a seguinte passagem: “[...] mesmo com a mais benfazeja natureza fora de nós, não seria atingido o fim daquela [natureza], num sistema seu na terra, no caso de tal fim ser colocado como felicidade da nossa espécie [humana]. E isso porque, em nós, a natureza não é para isso receptiva” (*KU*, p. 390 / 271). Também é possível encontrar ideia semelhante no texto *O fim de todas as coisas*, de 1794, em que o autor afirma ser a vida humana, mesmo em suas mais excelentes condições físicas e morais, a saber, em constante avanço e cada vez mais próximo de sua finalidade máxima (o sumo bem), ainda assim, uma infundável série de males sem nenhuma satisfação verdadeira (KANT, AA-VIII, p. 335 / 1995, p. 113). Mesmo assim, no entanto, afirma Kant (*KU*, p. 395 / 274), todas as adversidades que nos acometem diariamente durante toda a vida fortalecem as forças da alma, para que não sucumbam e para que nos permitam sentir – ousadamente e apesar da dor – uma aptidão para os fins elevados.

Nesse parágrafo Kant argumenta que nos juízos reflexionantes a razão busca reunir e ordenar a multiplicidade de leis empíricas como se um entendimento (*Intellectus Archetypus*), que não o humano (*intellectus ectypus*), assim tivesse ordenado a natureza para que ela fosse perceptível ao sujeito enquanto mundo dos fenômenos organicamente ordenado.

Desse modo o aspecto político e coletivo do juízo reflexionante estético sob a noção de *sensus communis*, expresso na Analítica do Belo, encontra-se com a mitologia em Schelling e começa a se delinear justamente a partir da concepção de entendimento humano (*intellectus ectypus*), que também pode ser chamado de entendimento discursivo, como assinalou Arendt. Para Villacañas (1993), que percorre um caminho semelhante, a fundamentação do aspecto originário da mitologia está no cerne da teoria transcendental da própria razão, como elemento substancial da história da liberdade, da qual a razão não pode se desprender. Por sua vez, para Gabriel (2006) o trato da diferença entre consciência ontónoma e autônoma permite visualizar a distinção entre consciência arquetípica e consciência ectípica a fim de pensar o mito em Schelling. Por esse motivo, esses estudos servem de guia e alicerce à elaboração desse item.

Importa lembrar que Kant, em toda concepção de natureza procura apenas denotar as múltiplas relações possíveis da razão com o mundo dos objetos (fenômenos), e não definir o que é a natureza em si. Isto é, são formas pelas quais a razão submete a natureza às suas leis. De acordo com Villacañas (1993, p. 68), o intelecto arquetípico corresponde à natureza técnica, pois nele a razão consegue operar do universal-sintético (da intuição de um todo em si) para o particular, portanto, do todo para as partes.<sup>29</sup> Para esse entendimento a multiplicidade das leis naturais não é contingente, mas necessária, acessível à experiência, constituindo um todo real da natureza. Esse modo de operar corresponde às leis da natureza mecânico-causal, necessárias e objetivas. Por esse motivo, o entendimento arquetípico também pode ser chamado de

---

<sup>29</sup> “[...] A existência se apresenta a nós desde princípios calados e ocultos. Não vemos seus fundamentos necessários, senão sua presença. Não compreendemos nem penetramos os caminhos pelos quais se pôs diante de nós, mas apenas sua própria posição – *Setzung* –. Então, nessa posição, temos coisas enquanto fenômenos, isto é, existência, ser-aí – *Dasein* – objetivado espacialmente na sua presença” (VILLACAÑAS, 1993, p. 68).

entendimento intuitivo ou originário e consiste no fundamento supremo do mundo.

Em sua exposição, Villacañas (1993, p. 64) se refere também ao entendimento arquetípico como intelecto criador (Demiurgo). O entendimento humano, ao contrário, é discursivo, opera do universal-analítico de conceitos para o particular (a intuição dada empiricamente). Em contraposição ao entendimento arquetípico ou criador, Villacañas (p. 64) denomina o entendimento humano como arquiteto ou criado, pois tem de reconstruir as categorias do antigo entendimento-demiurgo. Diz ele:

[...] Enquanto este [entendimento arquetípico], ao mesmo tempo em que conhece e cria um indivíduo, conhece igualmente a lei e o gênero, o intelecto éctipo somente pode aspirar a um sistema de leis por detrás do conhecimento dos indivíduos e mediante esforçados trabalhos de analogia e dedução. [...] Com isso, Kant quer dizer que uma coisa é o criador como Demiurgo, como princípio mecânico e outra a razão, somente hipoteticamente legisladora sobre um *Dasein* espacial que ela criou.

A demonstração da possibilidade de um entendimento arquetípico-intuitivo não é admitida no sistema crítico da experiência kantiano: ele só é suficiente para o uso reflexivo da faculdade de julgar ser conduzido a essa ideia (que procede do todo para as partes) mediante a analogia com o entendimento humano (*KU*, p. 345-354 / 2002, p. 246-251). Villacañas (1993, p. 95) estabelece aqui que, como analogia ao entendimento humano, “[...] a subjetividade transcendental é o reflexo da subjetividade de Deus no aspecto da espaço-temporalidade como estrutura básica da finitude humana”. Uma vez que analogia é, em Kant, a hipotipose simbólica, a razão humana é pensada, assim, como símbolo (*Symbol*) da razão absoluta enquanto entendimento arquetípico. Porém, enquanto analogia, a razão infinita pode ser pensada apenas indiretamente, por intermédio da razão finita, e não em si mesma como absoluta, como Schelling propôs o simbólico (*Sinnbild*).

Na *Primeira introdução à Crítica do Juízo*, Kant (AA-XX, p. 204 / 1974, p. 266) (destaques do autor) denomina de “natureza como arte” ou “técnica da natureza” a esse proceder do juízo de arquitetar o particular sob um universal e subsumir a ele sob o conceito de uma natureza: “o conceito originariamente proveniente do Juízo e próprio a ele é, pois, o da natureza como arte, em outras

palavras, o da *técnica da natureza* quanto a suas leis *particulares* [...]”. Com isso não se institui nenhuma teoria, mas apenas uma máxima para o juízo, para observar a natureza de acordo com ela e manter as suas formas juntas numa mesma unidade sistemática.

A representação da natureza como arte deve ser tomada, no entanto, apenas como mera Ideia (AA-XX, p. 204 / 1974, p. 266). Isto é, segundo uma ideia de fim (*Zweck*) posta como fundamento para sua própria produção, uma analogia para se pensar a apresentação da natureza como determinada por múltiplas leis empíricas. Há aqui uma semelhança com as regras de reflexão empregadas pelo entendimento ao determinar o conceito de natureza em geral. Pensar a natureza como arte é, assim, pensá-la “artificialmente” (*künstlich*), como se o Juízo, na posição de artífice – ou de arquiteto para usar o termo trazido por Villacañas – organizasse a natureza para a forma de discurso humana (do entendimento discursivo), o ajuizamento. O Juízo se torna, pois, técnico, porque a técnica é uma propriedade da faculdade de julgar, que, por sua vez, é aplicada à natureza.

A fim de ressaltar esse uso reflexivo da faculdade de julgar que conduz, mesmo que de modo indireto, à ideia de entendimento arquetípico, como símbolo (*Symbol*) do entendimento ectípico, veja-se o que diz Arendt (1993, p. 92, destaque nosso) sobre o *sensus communis* estético:

[...] O gosto é esse ‘senso comunitário’ (*gemeinschaftlicher Sinn*) e, aqui, senso significa “o efeito de uma reflexão sobre o espírito”. Essa reflexão me afeta como se fosse uma sensação e, precisamente, uma sensação de gosto, o sentido discriminador, de escolha.

As ideias da razão (uso reflexivo da faculdade de julgar) possibilitam pensar a natureza como um todo orgânico, origem e causa de si mesma, mas as ideias estéticas permitem à razão judicante sentir prazer com esse pensamento. Por meio das ideias estéticas, a natureza pode ser ajuizada como arte, enquanto técnica, e a arte, como natureza (*KU*, p. 180 / 2002, p. 152). Uma vez que se baseiam em sensações (sentimentos), não em conceitos determinados, juízos estéticos são juízos de gosto. Todavia, ao afirmar algo como belo, a estrutura desse juízo assume a forma de universalidade, típica de juízos lógicos, como se reivindicasse assentimento a todo aquele capaz de julgar

esteticamente. Eis como a noção de técnica ou arte da natureza, que equivale ao mencionado antes como princípio de conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*), encontra o *sensus communis*.

Um tal juízo de gosto puro, que intenta instaurar uma normatividade para toda subjetividade estético-judicativa não pode basear-se totalmente em meras sensações provenientes dos objetos. Há um princípio, por conseguinte, que garante certa unidade e sistematicidade da forma da experiência dos objetos com as faculdades de conhecimento em jogo na atividade reflexiva (unidade da faculdade da imaginação com o entendimento), para que essa unidade sistemática seja percebida pelas faculdades de representação, a saber, o princípio de finalidade da natureza.

Esse sentimento de prazer ou desprazer, resultante da mera reflexão sobre a forma do objeto, vincula-se necessariamente à representação e, por conseguinte, é válido não apenas para o sujeito que apreende essa forma, mas a todo aquele que julga em geral. Assim sendo, o juízo ligado à mera reflexão da forma de um objeto, cujo fundamento não é um conceito determinado, mas um sentimento (de prazer ou desprazer), é chamado de juízo estético sobre a conformidade a fins do objeto ou tão-somente juízo de gosto.

A partir disso, pode-se afirmar que as ideias estéticas proporcionam uma ocupação que entretém (uma espécie de entretenimento) a razão, toda vez que a experiência se apresenta como demasiadamente trivial. A faculdade da imaginação se mostra no gosto, assim, uma faculdade de conhecimento produtiva poderosa, pois cria a partir de e para si mesma uma outra natureza com a matéria que a natureza efetivamente lhe fornece. Emprestando apenas a matéria da natureza, a faculdade da imaginação reestrutura a natureza, sempre a partir de leis analógicas, mas também segundo princípios, transformando-a em algo que transcende ela mesma. Nesse processo se mostra a liberdade da lei da associação, da livre conformidade a leis (sem lei)<sup>30</sup> da faculdade da imaginação, que é inerente ao uso empírico dessa faculdade.

---

<sup>30</sup> A faculdade da imaginação ser livre e, ao mesmo tempo, por si mesma conforme a leis pode parecer uma contradição, afinal, apenas o entendimento pode fornecer leis. Acontece, no entanto, que a lei segundo a qual a faculdade da imaginação procede não é uma lei determinada, mas regulativa, onde é sustentada apenas uma concordância subjetiva – uma conformidade a fins sem fim – entre a imaginação e o entendimento. Caso contrário, o prazer não se ligaria ao

Segundo Villacañas (1993, 70) “[...] o homem se eleva à consciência da liberdade ao interrogar-se pelas condições últimas de sua posição no mundo [...]”. Em consequência, isso leva-o à ideia de mundo originário estabelecido na mitologia. Trata-se, assim, segundo Santos (2016, p. 8), de visualizar “[...] a realização da destinação da humanidade como espécie humana, a do sentido da história universal num desígnio cosmopolita, enfim, a do processo de civilização e de moralização”.

Por meio das ideias estéticas é que a disposição subjetiva do ânimo se torna universalmente comunicável, enquanto acompanhamento de um conceito. A expressão estética das ideias, quando totalmente desinteressada, sem ligação com qualquer gozo ou deleite, é produto da inteira liberdade do homem e independe daquilo que a natureza determinada passivamente lhe proporciona. E, de acordo com Kant (*KU*, p. 13 / 2002, p. 53), apenas aquilo que o homem faz a partir de sua inteira liberdade pode conferir valor absoluto à sua existência (*Dasein*) e enquanto indivíduo (*Existenz*). Isso quer dizer que a vida de um homem que se dedica apenas aos próprios interesses, mesmo que seja útil a outros que também assim se comportem, não possui valor em si. A partir disso, Arendt (1993, p. 91) lista as “máximas do *sensus communis*”, a saber: “[...] pense por si mesmo (a máxima do Iluminismo); ponha-se, em pensamento, no lugar de qualquer outro (a máxima da mentalidade alargada); e a máxima da consistência: esteja de acordo consigo mesmo”.<sup>31</sup>

Passando ao modo como as noções de *sensus communis* e entendimento arquetípico reverberam na proposta da nova mitologia de Schelling, apoiamo-nos no estudo de Gabriel (2006) que, partindo da distinção entre Ontonomia (fundação da consciência no Ser) e Autonomia (auto fundação da consciência), analisa a relação entre a metafísica grega clássica com a mitologia. Desde o proposto por Gabriel pode-se chegar a uma conclusão semelhante às de Arendt e de Villacañas, a saber, de que “[...] a consciência apenas descobre a sua posição no mundo, o seu ‘ser-no-mundo’, numa configuração tipicamente

---

belo e sim ao bom, seria determinado pelo conceito de perfeição, e o juízo perderia seu status de juízo de gosto (*KU*, p. 69 / 2002, p. 86).

<sup>31</sup> Trata-se aqui das máximas do entendimento humano comum (*des gemeinen Menschenverstandes*), tornadas por Kant em participantes para auxiliar na elucidação dos princípios da crítica do gosto. Cf. *KU*, p. 157-161 / 2002, p. 140-142.

mitológica” (GABRIEL, 2006, p. 59). Porém, vale destacar aqui a inovação trazida por Gabriel (2006, p. 58) ao salientar em relação à mitologia em Schelling justamente o aspecto comunitário, público e social do mito. Segundo ele,

[ ] o mundo é visto como o próprio lugar da revelação de uma realidade indisponível para qualquer consciência individual. Só a comunidade do culto pode atingir a origem divina cujo eterno retorno é o mundo. [...] Apesar da convicção da filosofia transcendental kantiana a consciência mitológica não é o princípio da sua própria identidade, porque depende da regularidade dos eventos rituais, juntando-a a uma origem apenas atingível na contínua repetição do mito.

A partir disso se destaca que, em Schelling, as noções de *sensus communis* e de entendimento arquetípico ou consciência ontónoma se irmanam na proposição de uma nova mitologia. A noção de *sensus communis* surge na história da liberdade da razão humana como uma exigência para pensar desde onde uma nova mitologia, a exemplo da grega antiga, mas não igual, isto é, enriquecida pela noção de razão comunitária. Para criar comunidade, não basta, como destacou Rosales (2001, p. 432), “razão moral e crítica”, pois trata-se

[ ] não de uma mitologia em sentido clássico, com histórias de deuses, senão propriamente de um mundo simbólico que nos comova e nos ilumine de maneira similar ao religioso e o mítico, mas criado pelo gênio artístico individual a partir de seu mundo e sua experiência, e compreendido pela capacidade estética de cada um.

O projeto schellinguiano da nova mitologia encontra todos os aspectos salientados por Arendt na noção de sentido comunitário da faculdade de julgar estética, exclusiva do homem. Enquanto mundo simbólico que comove o sentimento, a mitologia é o efeito (“sensação de gosto”) de uma reflexão sobre o espírito. Como fruto da liberdade da consciência, a mitologia confere valor à existência humana em geral e ao indivíduo. Torna-se um sentido discriminador, de escolha, como disse Arendt (1993, p. 92). Quer dizer, ela confere intimidade ao homem em relação ao seu próprio ser.

Por esse motivo, afirma Schelling (SW V, p. 351 / 1965, p. 142) na última lição *Sobre o método do estudo acadêmico*: “a referida construção da arte não pode ser comparada com nada do que existiu até ao presente sob o nome de Estética, Teoria das Belas Artes ou algo semelhante”. Pois, na sua origem a



construção da arte, na proposta de Schelling, está intimamente atrelada ao valor e à existência do ser humano enquanto humanidade e civilização. Isto é, ultrapassa e mesmo antecede o terreno da filosofia enquanto disciplina teórica ou científica. Nessa direção, na *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 414 / 2010, p. 76) afirma que mitologia “[...] não pode ser nem a obra do ser humano singular, nem do gênero ou da espécie (se estes são somente uma composição de indivíduos), mas unicamente do gênero, se ele mesmo é indivíduo e igual a um ser humano singular”. Ademais, pensando nas máximas kantianas do *sensus communis*, mencionadas por Arendt, torna-se compreensível porque Schelling coloca a construção da arte como fundamental ao governante do estado (SW V, p. 352 / 1965, p. 143).

Para Rosales (2001, p. 432), ainda nesse momento da filosofia de Schelling, o de construção da nova mitologia, a exigência permanece a mesma que a já estabelecida no *Programa sistemático* (1796/97): a “[...] de uma força criadora de símbolos que colabore e mova afetiva e imaginativamente nessa direção marcada pela razão e a liberdade mediante uma comunidade harmônica de sentimentos (*sensus communis*) e ações”. Compreender, portanto, a mitologia em Schelling como sentido comunitário é também, em primeiro lugar, argumentar a favor de uma unidade no pensamento schellinguiano. E, em segundo lugar, alcançar o terceiro estágio da cultura da humanidade previsto no texto do *Sistema do idealismo transcendental* como terceira época da consciência, a da síntese entre razão e sensibilidade, natureza e espírito, realidade e idealidade, o estado de plenitude cosmopolita.

Trataremos no item a seguir da análise schellinguiana das figuras mitológicas de Deméter/Perséfone, Dioniso/Hades e Hermes, apresentadas no artigo *As Divindades da Samotrácia*, publicado em 1815. Nesse texto, como veremos, Schelling propõe que as divindades da Samotrácia, a saber, Axieros, Axiokersa, Axiokersos e Kadmilos, são símbolos (*Sinnbilder*) de, respectivamente, Deméter, Perséfone, Dioniso/Hades e Hermes. Juntas, as figuras divinas da Samotrácia são Cabiros (*Kabeiroi*), cujos Mistérios (*Mysteria*) deram origem aos Mistérios de Elêusis, festividade religiosa oficial dedicada à Deméter e levada muito a sério por todos os Helenos, da Grécia continental à Magna Grécia e desta à Grécia Asiática (BRANDÃO, 1986, p. 283).

A já referida situação estratégica da conferência sobre *As Divindades da Samotrácia* no interior do pensamento schellinguiano permitirá sintetizar, assim, o que se buscou retratar ao longo dos dois capítulos anteriores como a intuição filosófica fundamental do autor: a questão da identidade e unidade dos opostos, tendo a história das mitologias como ponto absoluto de indiferença, dado ser ela uma e a mesma com a história da autoconsciência do mundo. Quer dizer, o mito, enquanto exposição absoluta, e a mitologia, como narrativa divina, dizem sobretudo do modo como a consciência finita humana se auto-posiciona enquanto consciência de si própria e do outro.

### **3.2 Os Mistérios Eleusinos**

Segundo Kerényi (2010, p. 12), Mistérios (*Mysteria*) era o nome atribuído a determinadas festividades em Atenas, cujo nome variava de acordo com a divindade à qual era dedicada. Os nomes desses festivais, por reunirem acontecimentos e processos em épocas de celebração, são grafados em grego sempre no plural. Gramaticalmente, essa é a forma de qualificar ou caracterizar os atos festivos ocorridos naquela parte do ano como sagrados, de indicar que os acontecimentos rememorados ali estão unidos com a divindade celebrada, que se converte ela mesma, na realização dos Mistérios, em acontecimento.

Os Mistérios de Elêusis, também chamados de Mistérios Eleusinos, eram festivais celebrados anualmente em honra à deusa Deméter e sua filha divina Core-Perséfone. A região de Elêusis pertencia à Atenas e distava apenas vinte quilômetros da pólis ateniense. Desse modo, todos os anos, no outono, os iniciados nos Mistérios Eleusinos peregrinavam de Atenas até o templo de Deméter, em Elêusis, a fim de celebrar os ritos sagrados dentro do Telestérion. A celebração do rito era dividida em duas partes: uma pública, realizada na parte externa do templo e sob a vista de todos, e outra privada, que ocorria no interior do templo e que apenas aos iniciados era permitido participar. Conforme Guedes (2009, p. 10), “[...] diferentemente de um templo normal, onde no interior estava somente a imagem do deus cultuado, o templo de Deméter foi construído para

alojar milhares de pessoas ao mesmo tempo, e lá dentro aconteciam os Mistérios”.

Pouquíssimas descrições se encontram sobre a parte privada dos Mistérios<sup>32</sup>, pois seu sigilo e segredo era guardado e preservado pelos iniciados como um presente divino, uma dádiva concedida aos homens. Importa salientar, segundo Kerényi (2010, p. 17-19), que o anunciado “mantido em segredo” não deve ser entendido necessariamente no mesmo sentido de confidencial, privado, circunscrito, restrito. Quer dizer, no manter em segredo o que mais importava era o ato de manter, e não o segredo em si. Isto porque na religião grega, em sua intencionalidade, o caráter de mistério não é um procedimento positivo, mas negativo. Não se esconde o segredo na real e autêntica intenção do secretismo, mas, principalmente, porque o mistério trata de algo inominável, que não se pode narrar, apenas vivenciar, a saber, a sua própria identidade pessoal como indivíduo em comunhão com Deus. Sobre isso, afirma Vernant (1990, p. 423):

[...] Um mistério constitui uma comunidade, não mais social, mas espiritual, da qual participa cada um com a sua plena vontade, pela virtude da sua livre adesão e independentemente do seu *status* cívico. O mistério não só se dirige ao indivíduo como tal; ele lhe oferece um privilégio religioso excepcional, uma eleição que, arrancando-o à sorte comum, comporta a garantia de uma sorte melhor no além.

Na prática, os temas celebrados nos Mistérios Eleusinos eram cotidianos ao povo helênico, isto é, o cultivo do trigo e o ciclo anual da terra (das estações climáticas). Todavia, o inenarrável dos Mistérios é justamente o sentimento atrelado à representação do rito. Ou, em vocabulário kantiano, a validação da cópula entre uma complacência pura, desinteressada, universal e livre com a reflexão sobre a forma do objeto estético – o quarto momento da Analítica do Belo, que estabelece o *sensus communis*. À guisa disso, recorde-se que aquele juízo que se liga à mera reflexão da forma do objeto, cujo fundamento não é um conceito determinado, mas um sentimento (de prazer ou desprazer), é chamado por Kant de juízo estético sobre a conformidade a fins do objeto ou simplesmente juízo de gosto. Ademais, quanto a isso, reforça Guedes (2009, p. 90), “os Mistérios não tinham um dogma a ser ensinado, a sua característica

---

<sup>32</sup> Doravante, a grafia da palavra Mistérios com letra maiúscula será tão somente uma referência direta aos Mistérios de Elêusis.

ultrapassava o nível intelectual e chegava nos hemisférios mais íntimos do homem antigo, eles eram mais sentimentos do que ensinamentos”.

À declaração de Guedes se pode acrescentar a de – ninguém menos que – Aristóteles. Nos *Fragmentos dos diálogos e obras exortativas* do Estagirita, encontra-se a seguinte declaração de Sinésio de Cirene (373 d. C.- 414 d. C.): “Segundo Aristóteles julgava, os que iniciam nos Mistérios não têm de aprender algo (*Mathein ti*) mas antes de ser afetados (*Pathein*) e de ficarem numa determinada disposição (*Diatethênai*) [...]” (*Díon*, 48 A *apud* ARISTÓTELES, 2014, p. 62). Os iniciados não aprendem ou conhecem, mas experimentam e se emocionam com o que lhes é mostrado durante os Mistérios. Essa emoção, que dominava a fé eleusina, era o segredo, e isso não poderia ser partilhado. A representação que o indivíduo faz do culto por si só é capaz de orientar seu acontecimento privado em sentido da orientação geral (acontecimento comunitário) que, no entanto, não deixa de pertencer intimamente ao indivíduo. Nesse sentido, Kerényi (2010, p. 19) afirma que nos Mistérios o segredo inominável é “[...] o meu segredo que partilho com toda a humanidade”.

E que segredo seria esse que é sempre “meu” e ao mesmo tempo de todos? – O enigma da consciência de si próprio. Essa é a deixa para adentrar o tema da conferência de Schelling, intitulada *As divindades da Samotrácia*, de 1815. Em vista disso, como declara Correia (2000, p. 266), esse era justamente o mesmo enigma com o qual Schelling havia se debatido na referida conferência e que, ademais, acompanha-o ao longo de toda sua obra e pensamento. Para o filósofo de Leonberg, continua Correia (2000, p. 266), o conceito mais genuíno de si (*Selbst*) “[...] deve mostrar-nos como é que a consciência, a consciência de cada um de nós, descobre-se a si própria separada e cindida não só de todas as outras, mas também do mundo que surge ao nosso olhar como um Outro [...]”. Antes, porém, de trazer mais detalhadamente o estudo do texto schellinguiano, antecipa-se um breve relato do mito das duas deusas, Deméter e Perséfone, que tornará muito mais clara a compreensão dos argumentos schellinguianos, a serem apresentados logo na sequência aos mitos.

### 3.2.1 O mito de Deméter e Perséfone

O *Hino Homérico* dedicado a Deméter (*h.Hom. 2*, vs. 1-495)<sup>33</sup>, deusa do cereal, do trigo e do campo cultivado, é o escrito que narra o surgimento dos Mistérios. De acordo com a narrativa, sua filha Perséfone colhia flores na planície de Nisa em companhia das Oceânides. Em dado momento, surge-lhe diante dos olhos uma flor prodigiosa e brilhante, de exuberante figura e perfume, o mais deslumbrante narciso que já vira. Ao baixar-se para colhê-lo se abre uma profunda cratera no solo e por ela sai a dourada carruagem do senhor do submundo, Hades, o hospedeiro de muitos<sup>34</sup>, guiada por seus cavalos imortais. Raptando-a, arrasta Perséfone violentamente sob gritos e a conduz para o reino dos mortos, a fim de torná-la sua esposa e senhora. Zeus, pai de Perséfone e irmão mais velho de Hades, havia consentido no matrimônio entre a filha e o irmão. Orientou, então, ao senhor das almas que aproveitasse a oportunidade em que mãe e filha estivessem separadas para levar a donzela, pois sabia que Deméter, tão ligada como era a Perséfone, jamais aceitaria separar-se dela. Uma vez no reino das sombras, Perséfone não mais poderia retornar ao Olimpo, mãe e filha permaneceriam separadas para sempre: “[...] enquanto a deusa via

<sup>33</sup> *Hinos Homéricos* é o tradicional título dado a uma antiga coleção de trinta e três poemas dedicados a vinte e duas divindade gregas: Afrodite, Apolo, Ares, Ártemis, Asclépio, Atena, Deméter, Dioniso, Dióscuros, Gaia, Hefesto, Hélio, Hera, Hércules, Hermes, Héstia, Musas, Pã, Posídon, Reia, Selene e Zeus. Os conteúdos dos hinos variam entre invocações, relatos míticos, atributos da divindade, preces e/ou menções a festivais religiosos. O hino a Deméter ou Ceres é o segundo da coleção, tem 495 versos e, por isso, será doravante indicado pela abreviatura “*h.Hom. 2*”, seguido pelo numeral correspondente ao verso. Para as citações diretas, utilizou-se a tradução de Maria Lúcia G. Massi e Sílvia M. S. de Carvalho, referenciada na bibliografia.

<sup>34</sup> Os gregos evitavam mencionar Hades diretamente e se referiam a ele através de eufemismos, como “o invisível”, “o tenebroso”, “o sombrio”, “o escuro” “o mais terrível dentre os deuses todos”, “hospedeiro de muitos”, “filho de muitos nomes de Crono”, “comandante de muitos seres”, “detentor das chaves da Terra inteira”, “Zeus Ctônio”, “Eubuleu”, “Aidoneu”, entre outros. De acordo com Brandão (1986, p. 311) “[...] o nome Hades (que também lhe designa o reino), é raramente proferido: Hades era tão temido, que não o nomeavam por medo de lhe excitar a cólera. O eufemismo mais comum como o qual era normalmente invocado, sendo o Plutão, era de o ‘rico’, como referência não apenas a ‘seus hóspedes inumeráveis’, mas também às riquezas inexauríveis das entranhas da terra, sendo estas mesmas a fonte profunda de toda produção vegetal”. O que havia de tão temível em Hades? O fato dele não se render a cultos ou sacrifícios, tão caros às demais divindades. Uma vez despertada sua ira, nem mil hecatombes e libações aplacariam seu ânimo, insensível que era a promessas e súplicas. É tido, por isso, como uma das divindades mais justas, pois após a morte dava a cada alma o devido destino (Tártaro, Érebo ou Campos Elísios). Hades veio à superfície em apenas duas ocasiões, uma delas foi no rapto de Perséfone. A filha de Deméter foi sua única esposa, com a qual não teve filhos. Hades não aparece em outros mitos, relacionando-se com outras divindades, o que talvez indique sua fidelidade a Perséfone. Juntos, o casal é o único fiel e infértil que se tem notícia na mitologia grega (BRANDÃO, 1986, p. 311-312).

a terra, o céu estrelado, o impetuoso mar piscoso e os raios do sol, ela tinha ainda a esperança de ver a mãe devotada e a grei dos deuses sempre vivos [...]” (*h.Hom. 2*, vs. 33-36). Nenhum dos doze deuses do Olimpo desciam ao Hades, nem este participava dos banquetes na alta morada dos deuses. As divindades dos vivos e as divindades dos mortos habitam mundos separados, realidades distintas e independentes, impenetráveis um em relação ao outro, nem sequer partilham os mesmos alimentos.

Desesperada, sem saber o paradeiro da filha, o coração da soberana mãe se enche de dor. Consumida pela tristeza, rasga seu reluzente véu, veste-se de negro e passa a vagar por toda a terra levando nas mãos duas tochas flamejantes. Magoada, vagou por nove dias a portentosa Déo<sup>35</sup>, sem banhar-se ou provar de ambrosia ou delicioso néctar, alimento dos deuses. No décimo dia encontrou Hécate, que ouvira os clamores de Perséfone, embora não tivesse visto o raptor. Ao saber o ocorrido de Hécate, Deméter se encaminha imediatamente a Hélios, que a tudo ilumina e vê, que lhe diz:

[...] Nenhum outro é responsável dentre os imortais, a não ser o agrega-nuvens Zeus, que a deu a Hades para ser chamada jovem esposa pelo seu próprio irmão. Esse, tendo-a raptado, conduziu-a nos seus cavalos até a treva nevoenta, embora ela gritasse muito (*h.Hom. 2*, vs. 77-81).

Tomada por ira contra Zeus, Deméter deserta do Olimpo e passa a vagar pela terra, disfarçando suas feições sob um rosto idoso. Nenhum homem ou mulher que a olhava reconhecia a deusa. Vagou até chegar a Elêusis, onde Celeu era o rei. Aproximando-se do poço donde os cidadãos tiravam água, sentou-se muito triste sob a sombra de uma oliveira. Ao chegar para buscar água, as filhas de Celeu convidam a senhora estrangeira a ir até ao castelo, apresentar-se à rainha Metanira. Adentrando o pórtico de entrada do palácio, “[...] quando a deusa tocou com seus pés a soleira, sua cabeça alcançou a padieira e encheu as portas de luz divina. Veneração, temor e pálido horror tomaram Metanira [...]” (*h.Hom. 2*, vs. 188-190), reconhecendo no sentimento que se tratava de uma divindade disfarçada. Imediatamente se levantou e ofereceu seu trono à deusa, que o recusou, tomando acento em um sólido banco por cima do qual se colocou alva lã. Ofereceram-lhe vinho, que se seguiu de

---

<sup>35</sup> Outro nome de Deméter.

nova recusa por parte da deusa. Ordenou ela que Ihe misturassem água e cevada – Deméter quebra seu jejum de nove dias com um alimento humano.

Enquanto a deusa apreciava a bebida, Metanira pediu-Ihe que amamentasse seu filho mais novo, ainda um bebê, chamado Demofonte. Deméter, a mãe faminta e ávida em exercer seus cuidados maternos, de pronto aceita o filho de Celeu. Enquanto esteve sob os cuidados da Grande Mãe, a criança crescia como um deus. Não comia nem mamava, Deméter ungia-o apenas com ambrosia, alimento divino. Durante às noites, às escondidas, a deusa ocultava a criança no ardor do fogo, para eliminar os elementos mortais de Demofonte. Ela o teria tornado imortal se, por imprudência, Metanira, em uma das noites, não a tivesse observado. Assustada ao ver seu filho em chamas, profere um grande grito, que ecoa por todo o grande salão.

Revoltada, Deméter imediatamente retira a criança das chamas e a deixa no chão, dizendo: “[...] Homens néscios e insensatos que não conseguem prever seu destino, nem bom, nem mau, quando se aproxima. Também tu, por tua imprudência erras grandemente” (*h.Hom. 2, vs. 256-258*). Nesse momento, a deusa se despoja do disfarce de anciã e se revela como Deméter, “[...] a honrada, a que é grandíssima valia e alegria para imortais e mortais” [...]” (*h.Hom. 2, vs. 268-269*), em toda sua esplêndida beleza. Ordenou, então, ao povo de Elêusis que construísse para ela um amplo templo:

[...] Vamos, que a mim um templo grande e um altar sob ele faça o povo todo, sob a cidade e sob seu escarpado muro, no alto do Calicoro, sobre proeminente colina. Os ritos eu própria vos ensinarei, a fim de que mais tarde, vós, santamente celebrando-os, possas meu espírito apaziguar [...] (*h.Hom. 2 vs. 270-274*).

Depois de construído o templo e celebrados os primeiros Mistérios Eleusinos, a deusa isolou-se dentro do templo, ainda muito desgostosa com deuses e homens. Consumida e torturada pelas saudades da filha, o solo se entristeceu junto com ela e se tornou infértil, pois ela e o cultivo da terra eram um e o mesmo. Toda vegetação murchou na mesma hora, secaram-se as flores, ressequiram-se os frutos, o mundo se tornou um ermo árido e estéril. Deméter, como afirma o poeta, teria “[...] aniquilado completamente a raça dos homens mortais pela fome penosa e teria privado os que têm palácio no Olimpo da honra muito gloriosa dos privilégios e dos sacrifícios [...]” (*h.Hom. 2, vs. 310-312*) se,

nesse momento, Zeus não tivesse voltado atrás. Para salvar a existência da humanidade e, com isso, a adoração humana dos deuses, Zeus envia Hermes ao Érebo, a fim de convencer Hades a trazer de volta Perséfone e entregá-la à mãe.

Chegando à mansão dos mortos, Hermes encontra o senhor da casa no leito com a esposa. Aproximando-se do deus terrível, diz-lhe:

[...] Hades de escuros cabelos, que reina sobre os mortos, Zeus pai mandou-me conduzir a nobre Perséfone desde o Érebo, a fim de que sua mãe, vendo-a com os próprios olhos, faça parar a cólera e o ressentimento terrível contra os imortais. Ela trama a grande ação de destruir a amena grei dos homens nascidos do chão, ocultando a semente sob a terra, destruindo inteiramente as honras dos imortais [...] (*h.Hom.* 2, vs. 347-544).

Sorrindo com as sobrancelhas, Hades ordena a esposa que se vá com Hermes ao Olimpo, reencontrar a mãe. Mas, antes, dá a ela sementes de romã, doces como o mel, a fim de que não permanecesse para sempre lá junto de Deméter. Lembra-a: aquele que comunga com os mortos a eles se une. Isto é, Perséfone, por ter comido alimentos do submundo, não mais pertencia completamente ao Olimpo. Foi determinado, então, que ela passaria uma terça parte do ano na superfície com a mãe e a outra terça parte do ano com o marido no Hades. O período em que Perséfone exulta ao lado da mãe, Deméter presenteia os homens cobrindo a terra de flores e frutos – é a parte do ano que corresponde à primavera/verão. Por outro lado, quando Perséfone se vai para junto do marido, descendo às trevas nevoentas, a saudade de Deméter faz com que o solo se torne árido, as folhas secam e caem, é o período de outono/inverno. Por essa razão o mito do rapto de Perséfone é conhecido também como mito do surgimento das quatro estações.

Nos Mistérios Eleusinos se celebra a passagem de Perséfone ao Hades, por isso são celebrados no início do outono. Os iniciados no culto de Deméter peregrinam de Atenas a Elêusis munidos com tochas nas mãos e em jejum, tal como a deusa Mãe o faz no mito. Como afirma Guedes (2009, p. 13):

Essa narrativa mítica indica claramente as relações entre o ciclo das estações, o nascimento, renascimento e morte. Relações com a perda e o retorno da vida, estão relacionadas com o ciclo dos grãos, principalmente do trigo, e o ciclo da vida. Essa história [...] representa a trajetória do trigo que desaparece no inverno



para brotar na primavera. Mas, para além de uma analogia direta com a terra e seus frutos, a lenda trata de sentimentos profundamente humanos, profundamente mortais, como a perda, a morte, a saudade, o sofrimento, o amor e o reencontro de um ente querido.

A figura de Perséfone é a única que pertence aos dois mundos ao mesmo tempo: ao mundo dos deuses do Olimpo e ao dos deuses ctônios. Essa condição confere a ela o título de deusa mais próxima da humanidade, pois é na superfície que ela se encontra com a mãe. Casada com Hades e senhora do Érebo, Perséfone é a soberana de todos os que vivem e morrem. Sua figura de donzela benevolente, ao contrário do implacável marido, apazigua o temor da morte que os mortais sentem pelo mundo subterrâneo. Quer dizer, ela era o consolo e a promessa de vida após a morte, da permanência da individualidade do espírito após a separação do corpo físico, do reencontro com os entes amados e da natural e infinita alternância de nascimentos e mortes. Esse era o sentimento celebrado anualmente nos Mistérios e por isso não podia ser ensinado, mas só profundamente vivenciado enquanto objeto estético.

Ademais, o sofrimento experimentado por Deméter assemelha-se ao luto, visto ela jamais haver cogitado conseguir rever a filha. Nessa condição, Deméter é a única deusa a experimentar um sentimento exclusivamente humano: a dor da morte. Por haver deixado o Olimpo, ela não queria mais exercer seus dons de deusa, tendo retirado seus talentos do mundo (a fertilidade do solo) para vir a sofrer e chorar como uma mulher, mortal, mãe, enlutada. Por isso, a recompensa dos adeptos dos Mistérios, em reconhecerem o segredo da morte – isto é, Perséfone – era a bem-aventurança garantida após o desencarne, mantendo sua individualidade e consciência enquanto indivíduo. Quem não fosse iniciado, estava fadado a vagar no mundo das sombras, com o espírito embaçado, privado dos sentidos, sem consciência. Nesse sentido, afirma Kerényi (2015, p. 172) “[...] pertencia à natureza dos mistérios gregos que, por meio de suas iniciações, alcançava-se uma relação amistosa com Hades. (Disso se segue justamente o fato de que para os iniciados a morte é ‘não o pior dos presentes’)”. Por esse motivo todas as pessoas podiam participar dos cultos, mesmo aqueles que não tinham seus direitos civis reconhecidos na pólis, como os escravos, estrangeiros, mulheres e menores de idade. Essa é a maior singularidade do culto às duas deusas em relação a qualquer outro: a

participação nos Mistérios é o símbolo da unidade helênica. A consciência finita que vive os Mistérios experimenta, por isso, o sofrimento de Deméter e sobrevive em sua individualidade mesmo após a morte, tornando-se um com o divino.

### **3.3 As divindades da Samotrácia: interpretação schellinguiana do mito de Deméter e Perséfone**

No texto sobre as *Divindades da Samotrácia*, de 1815, Schelling interpreta e analisa os Mistérios dos Cabiros, aproximando-os dos Mistérios Eleusinos, estabelecendo uma identidade entre as divindades integrantes dos dois cultos. Cabiros eram um grupo de quatro divindades ctônicas da fertilidade e da riqueza cultuadas no Santuário de Tebas, associadas a Hefesto, deus do fogo e da forja. Porém, seu culto também se encontra presente no mundo semítico e no Egito Antigo, o que explica a origem não grega dos nomes das divindades. São elas: Axieros, Axiokersa, Axiokersos e Kadmilos. A tese de Schelling é a de que essas divindades correspondem, respectivamente, às figuras de Deméter, Perséfone, Hades (sob a figuração de Dioniso) e Hermes. O ponto de partida da interpretação schellinguiana é a constante do radical “Axi” nos nomes das três primeiras divindades (SW VIII, p. 351 / 1977, p. 18).

No dialeto fenício, Axieros quer dizer “fome” ou “pobreza” e, por consequência, pode ser interpretado também como “anseio” ou “procura”. À base dessa leitura, Schelling (SW VIII, p. 352 / 1977, p. 18) afirma que Axieros deve ser compreendido como o ser absolutamente primeiro (*Wesen*). Quer dizer, aquele que é tão puramente vontade de ser ou poder-ser que está sempre faminto, que arde e se retorce pelas múltiplas possibilidades de vir-a-ser. O ser absolutamente primeiro se desassossega por companhia, por ter algo com o que se comunicar, para o qual dirigir toda sua força criadora. Não à toa que está sempre implicado na ideia de começo e de início a noção de falta, carência, ausência, necessidade. À guisa de exemplo, Schelling (SW VIII, p. 352 / 1977, p. 18) recorda que Eros, deus do amor, é citado no diálogo *O Banquete* de Platão (Ban, 203-b) como fruto da união entre Póros (Expediente) e Penía (Pobreza). Como síntese entre pobreza e expediente, a natureza do amor é variável e mutável, é sempre um desejo incoercível de. Nesta direção, segundo Brandão (1986, p.187, destaques do autor), Eros é

[...] A força fundamental do mundo. [Ele] Garante não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmo. [...] Ele preenche o vazio, tornando-se, assim, o elo que une o Todo a si mesmo. [...] Sempre em busca de seu *objeto*, como Pobreza e 'carência', sabe, todavia, arquitetar um plano, como Riqueza, para atingir o objetivo, 'a plenitude' Assim, longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma 'energia', perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma *carência* sempre em busca de uma *plenitude*. Um *sujeito* em busca do *objeto*.

Axieros, para Schelling, enquanto fome, anseio, pobreza e procura, é essa força ou energia que busca incessantemente a plenitude, é a vontade de se tornar completa e total pela união com um outro.

Na versão de Hesíodo (*Teog.* vs. 116-122) Eros é um deus primordial, uma potência cosmogônica, uma das três entidades que preexistem a tudo mais, juntamente com Caos e Terra. No referido poema hesiódico, assinala Serra (2015, p. 592), “[...] Eros tem um papel decisivo na gênese da maioria dos seres: embora ele mesmo não tenha descendência, impele a procriar”. Na comédia *As aves*, Aristófanes (*Av.* 693-702) narra que Eros nasceu de um ovo primordial chocado pela Noite e que seu surgimento fez emergir com ele o mundo e os deuses: “[...] unindo-se às trevas do Caos alado, ele gerou nossa raça no seio do imenso Tártaro, e a trouxe pela primeira vez à claridade”. Motivando a união da versão de Hesíodo, na qual Eros proveio do Caos e era a gênese dos seres, à versão de Aristófanes, na qual Eros surge desde a Noite, afirma Schelling (SW VIII, p. 352 / 1977, p. 18):

[...] E qual é a essência da noite<sup>36</sup> senão falta, necessidade, e saudade? Pois esta noite em questão não é a escuridão, não é o inimigo da luz, mas é a natureza ansiosa pela luz, o anseio noturno por ela e por recebê-la. Outra imagem dessa natureza, cuja essência é tão somente desejo e paixão, aparece no fogo consumidor que, por assim dizer, não é nada além de uma fome que tudo atrai para dentro de si.

---

<sup>36</sup> Na *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 400 / 2010, p. 63, destaque do autor) se refere à Noite como mãe de todos os deuses: “[...] a Noite, que é mãe dos deuses, e o Fado, que está *acima* deles, são o fundo obscuro, a misteriosa identidade oculta, da qual todos eles surgiram”. Em outro momento ainda Schelling (SW V, p. 394 / 2010, p. 57) também afirma: “[...] as formações plenas dos deuses só podem se manifestar depois que o puramente disforme, o escuro, o monstruoso foi suplantado. Essa região do escuro e disforme é ainda o lugar de tudo o que recorda imediatamente a eternidade, o primeiro fundamento da existência. [...] Como germe comum dos deuses e dos homens, o Caos absoluto é noite, trevas”.

De fato, dado o aspecto noturno dos Mistérios, os romanos os chamavam de “festivais de entrada na escuridão”. Tanto os Mistérios Eleusinos quanto os Cabíricos eram tão essencialmente noturnos que neles estavam conectados todos os aspectos da noite, como afirma Kerényi (2010, p. 23): “[...] incluindo a capacidade única e exclusiva da noite de, por assim dizer, gerar a luz, auxiliar sua resplandescência. [...] A festa da noite que vai se fechando até culminar num grande e repentino resplandecer”.<sup>37</sup>

A partir disso, Deméter é Axieros, quer dizer, é a aflita com saudades, a faminta, a que procura, o desejo desenfreado de se unir à filha, a consumida pela chama da necessidade. No Hino Homérico Deméter se cobre de negro e vaga pela terra segurando tochas e archotes nas mãos; eis a escuridão em busca da luz. Como símbolo do anseio e da procura, ela torna a terra infértil e quase mata a humanidade de fome. Porém, ao reencontrar a filha e, com ela, sua plenitude, a essência da falta se torna essência de Eros, isto é, força fundamental do mundo, potência criadora que impele a procriar, impulsiona o vir-a-ser. Então a terra floresce, a vegetação cresce e Deméter é a deusa da fertilidade, do grão, do solo cultivado. Enquanto deusa da agricultura, Deméter pode ser vista, do mesmo modo que Perséfone, como senhora dos mortos, pois a existência dos homens está à mercê de seu temperamento e ânimo. Deméter ou Axieros deve ser compreendida, portanto, para servir-se da expressão de Schelling (SW VIII, p. 355 / 1977, p. 20), como “fome de ser” ou “desejo de realidade”, isto é, enquanto gênese ou princípio absoluto:

Pois, como o desejo de realidade e como a fome de ser que reconhecemos como o aspecto mais íntimo de toda a natureza cheia de falta, Deméter é o poder em movimento através de cuja incessante atração tudo, como que por magia, é trazido da indeterminação primordial à atualidade ou formação.

---

<sup>37</sup> Acerca disso recorde-se que os Mistérios Eleusinos celebram a descida de Perséfone ao Érebo, às trevas subterrâneas, que é o mundo obscuro, das sombras. Enquanto a Noite (*Nix*) personifica as trevas superiores, o Érebo personifica as trevas inferiores (BRANDÃO, 1986, p. 190). A descida de Perséfone desde a noite superior à noite inferior indica também a questão da entrada do indivíduo iniciado na própria escuridão interior, do mistério de si mesmo. Em grego, indica Kerényi (2010, p. 21), a denominação verbal da palavra grega para Mistérios advém de um outro verbo cujo significado ritual quer dizer “iniciar” (μυεῖν), que, por sua vez, é desenvolvido a partir de “fechar os olhos ou a boca” (μύειν). Hércules, ao ser iniciado nos Mistérios de Elêusis, teve a cabeça totalmente coberta. Os Mistérios só começam, segundo Kerényi (2010, p. 21), “[...] para o *mistes*, quando ele, sofredor do evento (μυσούμενος), fecha os olhos, cai para trás em sua própria escuridão e, por assim dizer, entra no escuro”.

Esse desfecho pode ser tomado como pondo justamente em prática o já estabelecido no primeiro parágrafo das preleções sobre *Filosofia da Arte*, a saber, que “o absoluto ou Deus é aquilo com respeito ao qual o ser ou a realidade se segue imediatamente da Ideia, ou seja, por força da mera lei da identidade, ou: Deus é a afirmação imediata de si mesmo” (SW V, p. 373 / 2010, p. 38). Desse modo, Deméter, em plenitude junto à Perséfone, converte-se em símbolo ou exposição absoluta do princípio de identidade schellinguiano.

Mencionou-se anteriormente a ligação dos Cabiros com Hefesto, o deus da construção, da transformação pelo fogo. Pois bem, há uma versão do mito de Cabiros em que Axieros aparece como filha e ajudante de Hefesto. Na *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 398 / 2010, p. 61) apresenta o deus artífice como sendo a figuração da “identidade entre as formações da fantasia<sup>38</sup> e a natureza orgânica criadora”. Nesse sentido, Hefesto está para a natureza orgânica, construtora das formas, assim como Deméter está para o gênio, construtor das Ideias na fantasia. Importa lembrar nesse momento, seguindo o Hino Homérico, que Deméter modela – ou melhor, forja – Demofonte, filho da rainha Metanira, no fogo, sempre durante a noite, a fim de “iniciá-lo” no outro mundo, o dos imortais. E nas chamas que consomem a humanidade de Demofonte, Deméter é novamente Axieros, a fome de ser, que tudo atrai para dentro de si. Ou, melhor, que conduz tudo ao interior, ao próprio interior individual, à consciência absoluta. Ademais, como símbolo do gênio, isto é, enquanto síntese do elemento consciente (o fogo) com o elemento inconsciente (a noite), Deméter converte Demofonte em “Ideia do ser humano em Deus” (SW V, p. 459 / 2010, p. 118) – transforma-o em uma obra de arte.<sup>39</sup>

Dando continuidade a essa linha de argumento, se Deméter é Axieros, o ser primeiro, Perséfone tem de ser Axiokersa. Aqui a repetição do radical serve

---

<sup>38</sup> Na *Filosofia da Arte*, Schelling (SW V, p. 395 / 2010, p. 58) declara: “o mundo dos deuses não é objeto nem do mero entendimento, nem da razão, mas pode ser apreendido unicamente como fantasia”. Na sequência, ele explica o que quer dizer com fantasia: “Determino a imaginação como aquilo em que as produções da arte são concebidas e desenvolvidas; a fantasia, como aquilo que as intui exteriormente, as projeta, por assim dizer, para fora de si e, nessa medida, também as expõe”. Mais adiante reaparece a mesma ideia no trigésimo quinto parágrafo. Diz ele: “Unicamente por formar um mundo entre si, os deuses obtêm uma existência independente para a fantasia, ou uma existência poética independente”.

<sup>39</sup> No décimo nono parágrafo da *Filosofia da Arte*, Schelling (SWV, p. 384 / 2010, p. 47) estabelece que a identidade entre necessidade e liberdade é a mesma estabelecida entre a atividade consciente e atividade inconsciente na arte.

apenas para grafar a identidade que já ocorreu entre suas imagens (SW VIII, p. 355 / 1977, p. 20). Perséfone é Deméter, a filha é a mãe figurada noutra forma. Embora não possa gerar filhos no Hades, Perséfone é mãe de todas as almas que vivem em seu reino. Isso confere a ela um título de deusa da fertilidade tão digno quanto ao da mãe, Deméter – sem precisar ser mencionado que é graças à sua vinda à superfície o que faz com que as sementes germinem sob a terra. O casamento de Hades e Perséfone era, portanto, como afirmara Kerényi (2010, p. 24-25), o protótipo dos casamentos humanos:

[...] Na antiguidade, as noivas eram entregues cobertas ao noivo da mesma forma que os consagrados ao subterrâneo eram entregues à morte: no encobrimento do *mistes*. Todavia, dentre os seres humanos, nem no *mistes* nem na noiva esse signo e instrumento do afundamento na noite seriam tão significativos como na deusa que sofreu o noivado como morte e rendição ao deus do submundo.

Nesse sentido, Perséfone ou Axiokersa é o elo que une o mundo divino (olímpico e ctônico) e o mundo humano. Ela mesma é o símbolo, isto é, união em identidade absoluta e indiferença total, entre o absolutamente real e o absolutamente ideal. Eis porque a mãe era tão ligada à filha, pois se aquela era fome de ser, esta constitui o ser absoluto do universo. Uma alimenta a outra infinitamente, como fica claro na parte do Hino Homérico que narra o reencontro das duas deusas: “[...] Assim, o dia inteiro, mãe e filha, mantendo o ânimo concorde, alegravam completamente o coração e o ânimo uma da outra, cercando-se de afeto, e o ânimo parou de doer, pois recebiam e davam, uma para outra, grandes alegrias” (*h.Hom. 2*, vs. 434-438).

Ainda restam, porém, dois Cabiros a serem analisados, a saber, Axiokersos e Kadmilos. Pela repetição do radical, adianta-se que Axiokersos é a terceira figura da identidade entre Deméter e Perséfone. Ou seja, se a primeira é vontade de ser e a segunda é o ser absoluto, a terceira será a figura da identidade entre ambas, como é recorrente no recurso à triplicidade no pensamento de Schelling. De Kadmilos já se pode perceber, pelo emprego de um radical diferente, que se trata de um novo elemento, que será singularmente relevante para compreender o papel da nova mitologia na Filosofia da Revelação.

A terceira divindade de Cabiros, Axiokersos, pela lógica, corresponderia simplesmente a Hades. Porém, Schelling surpreende ao associar à figura do terrível e implacável deus do submundo nada menos que o benfazejo deus do vinho e do êxtase místico, Dioniso. Esse passo argumentativo é justificado pelo autor no texto com base no seguinte fragmento de Heráclito: “Se não fosse a Dioniso que fizessem a procissão e cantassem o hino, então às partes vergonhosas desavergonhadamente se cumpriu um rito; mas é o mesmo Hades e Dioniso, a quem deliram e festejam nas Lenéias” (*Her. frag. 15*).

Há duas versões do mito de Dioniso, em uma, mais tardia, ele é filho da mortal Sêmele (princesa de Tebas, cidade em que se cultuava os Cabiros) com Zeus; na outra, bem mais arcaica, ele é filho de Zeus e Perséfone. Este último também é chamado de Dioniso Zagreu<sup>40</sup>. Se levarmos em conta que um dos epítetos de Hades é Zeus Ctônio, então Dioniso poderia ser considerado como filho de Hades e Perséfone. Porém, Schelling o coloca na posição de cônjuge de Perséfone, isto é, em identidade com Hades.<sup>41</sup> Efetivamente, embora sutis, existem elementos presentes no Hino Homérico que demarcam a relação de Dioniso com as duas deusas. Ademais, a sutileza é um recurso habitual ao caráter de segredo dos Mistérios.

Observe-se, por exemplo, a parte inicial do hino à Deméter, que narra o episódio em que Perséfone estava colhendo flores em companhia das Oceânides, ninfas dos mares, na planície de Nisa. Após o nascimento de Dioniso, Zeus pede a Hermes que o leve para ser criado pelas ninfas do Monte Nisa. E mais tarde, já adulto, quando perseguido pelo rei trácio Licurgo, Dioniso se refugiaria junto à Tétis, mãe das Oceânides. Essa estada no mar rendeu-lhe o epíteto “Pelásgios” (“aquele que é do mar”). De acordo com Kerényi (2004, p. 43), Dioniso integra o grupo das divindades representadas na infância ou o arquétipo da criança divina – como é o caso também de Apolo e Hermes, filhos

<sup>40</sup> Brandão (1987, p.158) descreve que, após descobrir mais uma traição do marido, Hera ordena aos Titãs que matem Zagreu, o filho de Perséfone com Zeus: “[...] após raptarem Zagreu, por ordem de Hera, os Titãs fizeram-no em pedaços, cozinharam-lhe as carnes num caldeirão e as devoraram. Zeus, irritado, fulminou-os, transformando-os em cinzas e destas nasceram os homens, o que explica que o ser humano participa simultaneamente da natureza titânica (o mal) e da natureza divina (o bem), já que as cinzas dos Titãs, por terem devorado a Dioniso-Zagreu, continham igualmente o corpo do menino Dioniso”.

<sup>41</sup> Brandão (1987, p. 115) menciona que “[...] Ésquilo, em fragmentos de algumas de suas peças perdidas, faz de Zagreu o equivalente de Hades ou Plutão, ou mesmo seu filho [...]”.

de Zeus, irmãos de Dioniso. A representação clássica da criança divina é um menino montado sobre um golfinho, justamente porque o mar é símbolo do elemento original, uma vez que possui a qualidade de “[...] ainda não ter sido excluído do não-ser e, não obstante, ainda não ter sido [...]” (KERÉNYI, 2001, p. 92). A figura da criança divina no mar sobre um golfinho era estampada tanto em moedas como em representações sepulcrais, porque remetem ao momento entre o ser e o não-ser. O deus da riqueza é Plúto, nome romano para Hades, o que justifica tanto a estampa monetária quanto a sepulcral. Há versões em que Plúto é, como filho de Deméter e Hades, o deus da riqueza agrária. Plúto era quem garantia a fortuna e bem-aventurança, após a morte, dos iniciados nos Mistérios de Elêusis (BRANDÃO, 1986, p. 285). Era costume também se colocar na boca do morto uma moeda, óbolo destinado a pagar ao barqueiro Caronte, para atravessar a alma pelos quatro rios do Hades. Além do mais, afirma Brandão (1986, p. 316, destaque do autor), “[...] a moeda, em grego *nómisma*, é o símbolo da imagem da *alma*, porque esta traz impressa a marca de Deus [...]”.

A flor da qual Hades se utilizava para seduzir Perséfone é o narciso. Marquetti (2006, p.176), em seu estudo sobre as plantas míticas, afirma que uma das principais propriedades da flor e do bulbo do narciso é o de ser vomitivo: “[...] os vomitivos e os purgativos eram utilizados para a purificação em determinadas cerimônias e festivais. Um exemplo é o festival das Antestérias, presidido por Dioniso, quando os mortos voltavam para visitar seus familiares”. Por sua vez, Kerényi (2010, p. 24) menciona que a celebração dos Grandes Mistérios Eleusinos do outono era precedida pela celebração dos Pequenos Mistérios da primavera, o festival da Antestérias: “[...] ‘Florir’, de que deriva o nome deste festival, era ao mesmo tempo um abrir-se geral: não apenas o das flores e do luar, mas também dos vasos de vinho, até mesmo dos túmulos”.

Pode soar estranho, como recorda Brandão (1987, p. 135), que, “[...] em meio ao regozijo da festa do vinho, surjam os mortos [...]”. É bom, todavia, não nos esquecermos de que Dioniso, sendo um deus da vegetação, como Deméter e Perséfone, dele depende também a próxima colheita”. A propósito dessa referência à vegetação e vinho vale recordar a bebida específica, rejeitada por Deméter no palácio de Metanira: justamente a dádiva de Dioniso, raptor da sua preciosa filha. De mais a mais, consta também que a divindade que guiava a



procissão dos iniciados nos Mistérios de Elêusis era Iaco, identificado misticamente com Baco, um dos Epítetos de Dioniso (BRANDÃO, 1987, p. 114).

Segundo Brandão (1987, p. 114-115), “[...] na comédia de Aristófanes, *As Rãs* (316 sqq.), o Coro dos Iniciados continua a invocar Dioniso na outra vida, como seu guia e corifeu”. Por sua vez, Schelling (SW VIII, p. 356) não desenvolve muito mais a argumentação após afirmar que “[...] Dioniso é rei sobre os que partiram [...]”, mas, talvez, as associações até aqui enumeradas sejam suficientes para aclarar um pouco a associação schellinguiana. Enquanto filho, marido e pai de Perséfone, como deus da fertilidade e da vegetação como Deméter, no papel de senhor dos mortos como Hades, e de criança divina ao lado de Hermes, Dioniso é, assim como Perséfone, uma divindade que pertence aos dois mundos. Dioniso é, portanto, a própria figura da síntese entre as deusas da dualidade, Deméter e Perséfone.

E que dizer de Kadmilos ou Hermes? Schelling (SW VIII, p. 357 / 1977, p. 22) admite que Hermes é a divindade da anunciação por excelência: “[...] é aquele que vai antes de deus”. Enquanto mensageiro divino, porém, a qual deus ou deuses ele prenuncia? A ausência do radical “*Ax*” já deixa claro que ele não anuncia a nenhum dos deuses Cabiros anteriores. A novidade do radical obriga o olhar a voltar-se para a frente, para aquilo que ainda não veio, mas que há de vir, pois seu anúncio já se fez. Kadmilos ou Hermes é, na interpretação schellinguiana, o arauto do deus vindouro, da nova mitologia. Assim, a análise dos nomes das divindades cabíricas aponta positivamente para um futuro deus ao qual não apenas Kadmilos, mas todos os deuses que o precedem, são apenas subordinados. Isso quer dizer que mesmo Axieros, enquanto unidade suprema e fonte dos deuses e do mundo, está subordinada a este deus do porvir (SW VIII, p. 358). E qual seria esse deus superior a todos? – O próprio demiurgo, responde Schelling (SW VIII, p. 361 / 1977, p. 24), o próprio absoluto em si:

[...] A divindade mais baixa<sup>42</sup> é Deméter, cuja essência é a fome e a busca, e que é a primeira e mais remota origem de todo o ser real, revelado. A seguinte, Perséfone, é a essência ou origem fundamental de toda a natureza visível (externa). Depois vem Dioniso, senhor do mundo dos espíritos. Sobre a natureza e o mundo espiritual está Kadmilos ou Hermes, que tem a ambos os mundos subordinados sob si, na medida em que serve de

<sup>42</sup> “O primeiro é também o mais baixo” (SW VIII, p. 353 / 1977, p. 19).

mediador entre eles e o transcendente. Acima, porém, de todas essas divindades está o demiurgo, o deus que é paira livre contra o mundo.

Assim, conforme se indicou ao longo da análise das quatro divindades cabíricas, os deuses sucedem uns aos outros sempre numa ordem ascendente. Desse modo, Axieros, ainda que simbolizando a primeira natureza, não é ainda a mais alta.<sup>43</sup> E Kadmilos, sendo o último dos Cabiros, nem por isso deixa de ser o mais elevado. Tal compreensão já se encontra na *Filosofia da Arte*, na qual Schelling (SW V, p. 400 / 2010, p. 62) afirma que o mundo dos deuses não só pode “[...] como tem mesmo de se formar desde um único ponto até o infinito; nenhuma relação possível dos deuses entre si e nenhuma limitação possível estão então excluídas, com respeito ao absoluto”. Isso decorre precisamente porque, no interior da mitologia, todo possível é imediatamente real.

Do mesmo modo, os três modos de exposição (esquema, alegoria e símbolo) podem ser considerados como uma sucessão gradual ascendente das potências. As épocas da autoconsciência, igualmente desde essa característica, sucedem-se sempre numa ordem ascendente. Dessa maneira, a demonstração da identidade entre as divindades envolvidas nos Mistérios Eleusinos e as divindades dos Mistérios Cabíricos externaliza e consoma a tese da identidade exposta nas preleções sobre a *Filosofia da Arte*, bem como o prenúncio do surgimento de uma nova mitologia, mais fortemente defendida no período da Filosofia da Revelação. Cada figura do absoluto, afirma Schelling (SW V, p. 399 / 2010, p. 62) na *Filosofia da Arte*, “[...] pressupõe outras, e cada uma, mediata ou imediatamente, pressupõe todas, e todas, cada uma”. E isso se vê expresso melhor do que nunca na análise empreendida por Schelling sobre as divindades da Samotrácia. Os deuses na mitologia formam necessariamente um mundo entre si, no qual tudo pode ser estabelecido em relações de reciprocidade. Se a ação externa que estabelece a unidade do infinito e do finito é simbólica, a mesma ação, porém interna, é mística (SW V, p. 455-456 / 2010, p. 113). Ou

---

<sup>43</sup> Na *Filosofia da Arte* encontra-se: “[...] as criações da arte têm de possuir a mesma, mas também *uma realidade ainda mais alta que a da natureza*, têm de possuir as formas dos deuses, que perduram tão necessária e eternamente quanto o gênero humano e o gênero vegetal, sendo ao mesmo tempo indivíduos e espécies, e imortais como estas” (SW V, p. 406 / 2010, p. 69, destaque nosso).

melhor dizendo, é Mistério. E os Mistérios são, portanto, a exposição simbólica interna, subjetiva.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parafraseando modestamente a declaração de Schelling (SW V, p. 410 / 2010, p. 73) na *Filosofia da Arte*: “agora o conceito do simbólico está suficiente elucidado”. De toda a investigação empreendida até aqui resultou como desfecho necessário que a mitologia e a arte em Schelling não podem ser compreendidas nem esquematicamente, nem alegoricamente, mas apenas simbolicamente. Pois o principal requisito para a exposição artística absoluta é justamente a exposição com completa indiferença entre os opostos, de maneira tal que o universal é completamente o particular e o particular é completamente e ao mesmo tempo o universal. Essa condição imprescindível só é realizada plenamente na exposição simbólica da mitologia. Nas figuras divinas dos deuses o significado é um e o mesmo com o próprio ser. Nesse sentido, cada divindade é aquilo que significa e nada mais. A partir do momento em que signifiquem algo externo a si mesmos, já não são mais. A síntese entre pura limitação, de um lado, e absolutez indivisa, por outro, é a regra que regula todas as figuras divinas.

Os objetivos que guiaram a exposição desse texto, mencionados na abertura do trabalho, foram dois, a saber, o de explicitar como (i) e porque (ii) Schelling fundamentou na mitologia a exposição simbólica absoluta, compreendida como o modo mais próprio e elevado de apresentação do absoluto ou Deus. O esforço argumentativo se concentrou em fazer coincidir ambos os objetivos em uma só resolução – o princípio da identidade schellinguiano. Para tanto organizou-se a estrutura da dissertação em três capítulos, dos quais o terceiro deveria ser a síntese dos dois anteriores, à imagem e semelhança da recorrente forma da dualidade tão utilizada por Schelling, tanto na construção como na apresentação de seu sistema.

No primeiro capítulo abordou-se a questão da unidade do pensamento de Schelling, procurando-se salientar que essa ainda é uma questão que permanece em aberto no conjunto dos estudos sobre a obra schellinguiana. Como chave de leitura foi de crucial importância trabalhar a questão da unidade

logo no começo a fim de estabelecer o tom e o ritmo de nossa interpretação. Isso deu condições para um transitar mais fluido entre as chamadas Filosofias de Schelling, cujas fronteiras são, com frequência, tão severamente demarcadas a ponto de o pensamento acabar por receber sempre uma demasiada restrição. Como alternativa propôs-se a substituição dos termos que indicam 'cisão', como "fases" e "épocas", por outro que assinala, ao contrário, sua unicidade, que é o caso do termo utilizado: "figuras". A escolha deste termo respeitou o uso dele feito pelo próprio Schelling em seus textos, bem como deu continuidade à preferência de alguns de seus intérpretes, dentre os quais tomamos Leyte como principal representante, que o haviam utilizado já de modo bem-sucedido como indicativo da unidade do pensamento do autor. Assim, foi apresentada a figura da dualidade como próprio modo de operar da razão finita, em contraposição ao modo de operar da razão absoluta. Indicou-se, em seguida, então, a tarefa que Schelling impôs a seu Idealismo Objetivo visando superar essa dualidade própria da estrutura racional-reflexiva: não através do conhecimento, mas pela via estética, por meio da arte. Para tanto esclarecemos as noções de sistema e de construção da filosofia em Schelling.

A singularidade da noção schellinguiana de sistema ganhou destaque pela comparação com outros dois sistemas de filosofia, a saber, o aristotélico e o kantiano. A partir desse contraste com os dois modelos de sistemas categoriais mais tradicionais, o diferencial do sistema de Schelling foi afirmado por estabelecer um princípio único e incondicionado para estruturação do mundo: o absoluto. Com base nisso, a natureza pôde se estabelecer como imagem refletida do absoluto ou sua figuração divina. Este passo argumentativo foi determinante visando à defesa de um princípio de autoconstrução da matéria idêntico ao do espírito. Por conseguinte, isso tornou possível afirmar a efetividade de um mundo real e a possibilidade do conhecimento verdadeiro, bem como reconhecer na natureza capacidades tidas até então como exclusivamente humanas, como inteligência, idealidade e racionalidade. Nisto a primeira cisão, entre espírito e matéria, começou a se solucionar em identidade.

Em seguida passou-se à primeira ideia da construção do sistema, estabelecida no texto do *Programa Sistemático*, a ideia de liberdade absoluta da consciência. Foi estabelecido que se a liberdade absoluta da consciência é a

primeira ideia do programa sistemático de todas as ideias, isso quer dizer que todas as outras derivam e se relacionam a esta primeira, que se transforma, por sua vez, em princípio absoluto de liberdade. É a partir da ideia de um Eu absolutamente livre que emerge, portanto, todo o mundo físico determinado. E mais: se Deus e imortalidade são ideias incondicionadas em si mesmas, conseqüentemente, não podem ser buscadas fora da liberdade absoluta, isto é, fora do espírito ou da consciência, mas devem ser-lhe internas. A natureza em sua incondicionalidade não pode ser vista como no conhecimento, enquanto mero objeto, pois ela é figura da liberdade criativa e criadora da própria consciência. De um lado, desde a construção da matéria e, de outro, desde a história da consciência, tudo começa e resulta no Absoluto.

Essa é a passagem para o estabelecimento do lugar da arte no sistema, pois o ato supremo da razão, aquele que inclui em si todas as ideias, só pode ser um ato estético. Com isso, a profunda relação entre o livre agir e a arte foi apresentada no texto *Sistema do Idealismo Transcendental*. Desse texto colheu-se a ideia de história progressiva da consciência como etapas do processo de sujeito-objetivação do absoluto, pela qual a humanidade também deve passar. Para cada época da consciência há uma forma de exposição (*Darstellung*) correspondente. Esse é ponto que permite passar à resolução dos objetos estabelecidos para a pesquisa.

Vimos no segundo capítulo, cujos objetivos eram explicitar como (i) e porque (ii) surgiu, no horizonte da mitologia, o modo próprio de exposição do absoluto, de Deus, a resposta à primeira pergunta, do como ela pressupunha e retomava a *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, uma vez que o conceito schellingiano de simbólico (*Sinnbild*) é uma releitura do simbólico (*Symbol*) kantiano. Na resposta à segunda pergunta, por sua vez, do porquê, resultou o desenvolvimento da noção de simbólico como Schelling a expõe na *Filosofia da Arte*, bem como a justificativa do estabelecimento da mitologia como matéria de construção da arte.

Por fim, no terceiro capítulo visamos agregar à mitologia enquanto exposição simbólica do absoluto o que há de mais característico à existência humana, sua sociabilidade e finitude. Nesse sentido, o sagrado e o divino, inseridos no cotidiano da comunidade e do indivíduo, vinham dizer não somente

do valor da existência humana enquanto único gênero capaz de experimentar o belo, mas sobretudo de enxergar no outro um próximo e semelhante para nisso experimentar um prazer completamente desinteressado, sem relação com quaisquer fins objetivos ou subjetivos e que, justamente com ele, esclarece-se a noção de um prazer que dignifica – diviniza – o ser humano, aproximando-o de Deus. Eis porque o simbólico em si tem uma função política e podemos conceber em Schelling um tipo de defesa sobre isso: que o chefe de estado tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. E, também, que os mitos de Deméter e Perséfone permitem considerar tudo isso não só como demonstrado, senão que proporcionam inúmeras oportunidades de visualizar a teoria de Schelling em sua forma viva, isto é, internamente, desde o acesso ao simbólico e à mitologia pelo absoluto.

## REFERÊNCIAS

### PRIMÁRIA

HEGEL, G. W. F. *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

KANT, I. *Akademie-Ausgabe*. Berlim: Walter de Gruyter, 1968.

\_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. *Crítica de la razón pura*. Trad. Mario Caimi. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_\_\_\_. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. Trad. Ricardo Terra e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ensaio para introduzir a noção de grandezas negativas em filosofia. Escritos pré-críticos*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Princípios metafísicos da ciência da natureza*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. *Primeira introdução à crítica do juízo. Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

\_\_\_\_\_. *Resposta à pergunta: que é “Esclarecimento”? Immanuel Kant – textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. *O fim de todas as coisas*. In: *À Paz Perpétua e outros opúsculos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. Setenta, 1995, pp.103-118.

HOMERO. *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. Trad. Edvanda Bonavina, Fernando Brandão, Flávia Marquetti, Maria Celeste Dezotti, Maria Lúcia Massi, Sílvia Maria de Carvalho e Wilson Ribeiro Jr (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SHELLING, F. W. J. *Briefe und Dokumente: 1803-1809*. Band III. Bonn: Bouvier, 1962.

\_\_\_\_\_. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Trad. Rubens R. Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1990.



\_\_\_\_\_. *Del Yo como princípio de la filosofía* – o sobre lo incondicionado en el saber humano. Trad. Fernando Pérez-Borbujo Álvarez. Madrid: Editorial Trotta, 2004.

\_\_\_\_\_. *El "Discurso de la Academia"*. Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza. Trad. Arturo Leyte. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

\_\_\_\_\_. É possível uma filosofia da história? Trad. Rodrigo Guerizoli. *Cognitio*, v. 5, n. 2, p. 205-211, 2004.

\_\_\_\_\_. Exposição da ideia universal da filosofia em geral e da filosofia-da-natureza como parte integrante da primeira. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Prefácio, introdução e aditamento à introdução. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

\_\_\_\_\_. *Exposição do meu sistema da filosofia*. Trad. Luis Felipe Garcia. São Paulo: Editora Clandestina, 2020.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

\_\_\_\_\_. *Filosofía del arte*. Trad. Virginia López-Domínguez. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

\_\_\_\_\_. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling's sämtliche Werke*. Ed. Karl F. August Schelling. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag, 1856-1861.

\_\_\_\_\_. *Ideias para uma filosofia da natureza*: prefácio, introdução e aditamento à introdução. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa nacional casa da moeda, 2001.

\_\_\_\_\_. Introdução ao projeto de um sistema da filosofia da natureza ou sobre o conceito da física especulativa e a organização interna de um sistema da ciência. Trad. Kleber C. Amora. In: *Princípios*. Natal: v.17, n.28, p. 257-307, 2010.

\_\_\_\_\_. Kant. In: *Schelling antologia*. Trad. José L. Villacañas Berlanga. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

\_\_\_\_\_. *Lecciones sobre el metodo de los estudios académicos*. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires: Losada, 1965.

\_\_\_\_\_. *O Programa Sistemático*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*. Trad. Vicente Serrano Marín. Madrid: Abada Editores, 2006.

\_\_\_\_\_. *Schellingiana Rariora*. Org. PAREYSON, L. Turín: Bottega d'Erasmus, 1977.

\_\_\_\_\_. *Schelling's treatise on "the deities of Samothrace"*. Trad. Robert. F. Brown. Missoula: Scholars Press, 1977.

\_\_\_\_\_. *Sistema del idealism transcendental*. Trad. J. Rivera de Rosales e V. López Domingues. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre a construção na Filosofia. Trad. Luciano Codato. In: *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, v. 7, p.87-111, 2001.

\_\_\_\_\_. Sobre mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo más antiguo. In: *Experiência e história*. Trad. José L. Villacañas Berlanga. Madrid: Editorial Tecnos, 1990, p. 3-34.

WOLFF, C. *Pensamientos racionales acerca de Dios, el mundo y el alma del hombre, así como sobre todas las cosas en general* (Metafísica Alemana). Trad. Agustín González Ruiz. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

## SECUNDÁRIA

ALLISON, H. E. *Kant's Theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

AMORA, K. Apresentação: O lugar da "Introdução a um projeto de um sistema da filosofia da natureza" na filosofia da natureza de Schelling. *Princípios*, v. 17, n. 28, p. 237-256, 2010.

ARENDT, H. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Trad. André D. de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

ARISTÓFANES. *As vespas. As aves. As rãs*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

ARISTÓTELES. *Fragmentos dos Diálogos e Obras Exortativas*. Trad. António de Castro Caeiro e António Pedro Mesquita (Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

BERLANGA, J. L. V. *La Filosofía del Idealismo Alemán*. Vol I. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

BORGES, Maria de Lourdes. O belo como símbolo do bom ou a estetização da moralidade. *Studia Kantiana: Revista da Sociedade Kant Brasileira*. São Paulo: v. 3, n. 1, p. 125-140, novembro de 2001.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Vol I. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. Vol II. Petrópolis: Vozes, 1987.

COELHO, H. O monismo complexificado de Schelling. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, v. 23, n. 1, p. 13-26. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v23i1p13-26>.

CORREIA, C. J. Schelling e as divindades de Samotrácia. In: FERREIRA, M. J. C. (Org.). *A gênese do Idealismo Alemão*. Lisboa: Editorial Franciscana, 1997, p. 257-267.

DUDLEY, W. *Idealismo alemão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

EIDAM, H. Filosofia Final de Schelling. A questão pelo ser ou o saber e sua realidade. Observações sobre o idealismo de Schelling. In: REY-PUENTE, F. *As Filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 191-212.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

FIGUEIREDO, Virginia de A. Os três espectros de Kant. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 14, n. 18, p. 65-100.

FRANK, M. "Identity of identity and non-identity": Schelling's path to the "absolute system of identity". In: OSTERIC, L. *Interpreting Schelling*. Critical Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 120-144.

GABRIEL, M. Metafísica e Mitologia. *Philosophica*. Lisboa, n. 27, p. 53-67, 2006.

GONÇALVES, M. C. F. A construção do conceito schellinguiano de natureza a partir do diálogo crítico com a filosofia transcendental. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 46, p. 317-348. 2014.

GUEDES, C. M. *O ciclo de Elêusis: imagem e transformação social em Atenas no Séc. IV a.C.* Dissertação de Mestrado. [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj2kMCjpfLzAhWQp5UCHaG1Bq0QFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F71%2F71131%2Fde-14042009-142311%2Fpublico%2Fde\\_Carolina\\_Machado\\_Guedes.pdf&usq=AOvVaw0r6VB1ojwv9jVTQ-\\_Y0cKQ](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj2kMCjpfLzAhWQp5UCHaG1Bq0QFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F71%2F71131%2Fde-14042009-142311%2Fpublico%2Fde_Carolina_Machado_Guedes.pdf&usq=AOvVaw0r6VB1ojwv9jVTQ-_Y0cKQ). São Paulo: USP, 2009. Acessada em 10.05.2021.

HARTMANN, N. *A Filosofia do Idealismo Alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HERÁCLITO. Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários. *Os Pensadores*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

KERÉNYI, K. *Arquétipos da religião grega*. Trad. Milton Camargo Motta. Petrópolis: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. *Eleusis*. Imagen arquetípica de la madre y la hija. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

\_\_\_\_\_. *Imágenes primigênicas de la religión griega*. Misterios de Los Cabiros. Introducción al estudio de los antiguos misterios. Trad. Brigitte Kiemann. Madrid: Sexto Piso, 2010.

\_\_\_\_\_. JUNG, C. G. *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Trad. Brigitte Kiemann y Carmen Gauger. Madrid: Ediciones Siruela, 2004a.

LEENHARDT, M. *Do kamo: la persona y el mito en el mundo melanésio*. Barcelona: Paidós, 1997.

LEYTE, A. *Las épocas de Schelling*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

\_\_\_\_\_. Filosofía ou Filosofías de Schelling? Arte e sistema. In: REY-PUENTE, F. *As Filosofías de Schelling*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 17-41.

LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V. Estudio Preliminar. In: SCHELLING, F. W. J. *Filosofía del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

\_\_\_\_\_. Sujeto y modernidade en la filosofía del arte de Schelling. In: *Ideas: revista de filosofía moderna y contemporánea*, n. 1, 2015, p. 80-108.

\_\_\_\_\_; ROSALES, J. R. Introdução. In: SCHELLING, F. W. J. *Sistema del idealismo transcendental*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005, p. 9-93.

MARÍN, V. S. *Absoluto y conciencia*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. *A natureza: notas*. Cursos no Collège de France. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MARQUETTI, F. R. As plantas míticas e seu simbolismo. In: *Boletim do CPA (UNICAMP)*, vol. 19, p. 171-184. 2006.

MORUJÃO, C. *Schelling e o problema da Individuação*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

OCHOA, H. O dilema de Schelling. In: REY-PUENTE, F. *As Filosofías de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 93-122, 2005, p. 93-112.

OLIVEIRA, L. F. S. Da Metafísica da Substância à Metafísica da Subjetividade: os caminhos de Hegel e Schelling se separam em Jena. In: *Sofia – Dossiê Filosofia Clássica Alemã*, v. 9, n.1, p. 71-84. 2020. DOI: <https://doi.org/10.47456/sofia.v9i1>

\_\_\_\_\_. Sobre a unidade da filosofia de Schelling: uma perspectiva sistemática com base no método construtivo (1801-1810). In: *Cadernos de Filosofia Alemã*:

*Crítica e Modernidade*, v. 25, n. 04, p. 191-208. 2020a. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v25i4p191-208>.

PLATÃO. O Banquete. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Górgias*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: DIFEL, 1970.

\_\_\_\_\_. *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

ROSALES, J. R. Arte y mitología en Schelling. *Del pensar y sy memoria: ensayos en homenaje al professor Emilio Lledó*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001, p. 409-433.

SANTOS, L. R. Prefácio. In: MADRID, N. S. *A civilização como destino: Kant e as formas da reflexão*. Florianópolis: Netiponline, 2016.

SCHÜTZ, R. Antes e depois da razão: sobre a Filosofia Positiva de Schelling. In: *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, v. 19, n. 2, p. 95-110. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v19i2p95-110>

TILLIETTE, X. *Schelling. Une philosophie en devenir*. Paris: Vrin, 1970.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. O simbólico em Schelling. In: FILHO, R. R. T. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 124-158.

VERNANT, J.P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILLACAÑAS, J. L. Expulsion y paraiso: mitologia e historia de la razon em Kant. *Pensamiento*, v. 49, n.193, 1993.

VETÖ, M. *De Kant à Schelling – Les deux voix de l’idealisme allemand*. Vol. 1-2. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1998.