

A arte no fim da filosofia: sentidos da estética no pensamento do jovem Schelling

Pedro Augusto da Costa Franceschini

Eu me vi na mais tremenda tensão – Perdi a mim mesmo para conservar o mundo, e novamente o mundo, para me conservar; escavei cada vez mais fundo no inferno da filosofia, para dali avistar o céu, por não tê-lo, como o deus poeta, imediatamente em meu peito – Aqui, vi pouco a pouco as estrelas surgirem – até que, repentinamente, o divino sol do gênio raiou e iluminou tudo¹.

Heinrich Steffens, pesquisador norueguês muito próximo a Schelling, descrevia assim sua intensa reação à leitura do *Sistema do idealismo transcendental*, obra do filósofo alemão publicada em 1800. De maneira sintética, o carregado relato não deixava de revelar algo de essencial do movimento dessa obra: seja na produção inconsciente do mundo em sua parte teórica, seja no agir consciente da parte prática, parecemos sempre oscilar entre posições precárias, onde cada nova tarefa conduz a um novo fracasso, até que a parte estética finalmente ilumina e assegura o todo. O próprio Steffens confia o caráter repentino da aparição da filosofia da arte na figura do gênio. Com efeito, não nos deparamos ao longo da obra – para além do anúncio de sua divisão no prefácio e introdução – com qualquer indício que antecipe esse papel decisivo e sistemático da arte. De certo modo, surge como um *deus ex machina*, entrando em cena no momento mais crítico, para salvar todo o sistema. Ainda mais gritante nos parece essa subitaneidade quando se pensa no trajeto do próprio Schelling, uma vez que nenhuma de suas obras mais importantes até então tratava da arte de modo direto e extensivo, ou ao menos não de uma maneira que pudesse anunciar uma tal importância sistemática.

E, no entanto, Schelling reconhece na estética uma parte imprescindível do ponto de vista da filosofia: ela é a “pedra angular de toda a sua abóbada”². A metáfora é poderosa e mesmo sintomática, pois ao mesmo tempo indica um fechamento e uma estabilização. Nesse duplo sentido, a filosofia da arte apontava, por um lado, para o ponto culminante de um empreendimento de fundamentação sistemática do idealismo transcendental, em íntimo diálogo com Kant e Fichte; por outro, enquanto peça sem a qual todo o sistema ruiria, não deixava de assinalar na obra uma tensão latente e ameaçadora em seus próprios fundamentos.

¹ Carta de Steffens a Schelling, 08 de agosto de 1800. In: Schelling, *Briefe 2 (Briefwechsel 1800-1802)*, Historisch-Kritische Ausgabe, Stuttgart, 2010, Reihe III, Band 2/1, p. 218.

² *System des transscendentalen Idealismus*, Historische Historisch-Kritische Ausgabe, Stuttgart, 2005, Reihe I, Band 9/1, p. 40.

O que nos diz, portanto, essa localização da arte no fim do sistema? Gostaria de explorar, em linhas gerais, esses sentidos complementares, mas também contraditórios, que a filosofia da arte adquire no seio do pensamento de Schelling a partir de dois momentos: o sentido da filosofia da arte a partir do projeto inicial da obra, inscrito em uma sistematização da filosofia transcendental, e em um segundo momento chegar ao famoso e hínico elogio da arte como “o único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia”³, na medida em que realiza mas também problematiza esse mesmo projeto. Contrastando com a tese hegeliana do “fim da arte”, esse posicionamento triunfal da arte *no fim* de seu sistema, como realização e fechamento, explicitaria traços essenciais do diálogo do jovem Schelling com o idealismo, ao mesmo tempo em que faria irromper uma aporia no cerne dessa mesma filosofia, conduzindo-o a novos desdobramentos sob a égide de sua futura filosofia da identidade.

A tarefa primeira do *Sistema do idealismo transcendental* se propõe a explicar a concordância entre o subjetivo e objetivo em nossas representações – tema aliás, bem familiar à teoria do conhecimento da filosofia transcendental – seja a concordância da representação com um objeto externo através da experiência, tratada na parte teórica, seja a representação que se realiza na efetividade através do querer, tratada na parte prática. Enquanto idealismo *transcendental*, a investigação estabelece o subjetivo como princípio e dele faz surgir o objetivo, tendo por pergunta fundamental: “como um objetivo se adiciona a ele e com ele concorda?”⁴. Já no prefácio, Schelling não esconde a continuidade em relação ao empreendimento de Fichte, pois é o princípio do “*eu sou*”, como unidade imediata de sujeito e objeto expressa na consciência de si, que impulsiona o sistema em seu movimento e garante sua certeza. Fiel ao princípio transcendental, é o próprio subjetivo que se faz objeto de saber e investigação, suspendendo inicialmente a relação com a objetividade que aparece como efetiva. Schelling parece mesmo radicalizar a visada fichteano ao definir o conceito de eu, na consciência de si, como um “constante tornar-se a si mesmo objeto do subjetivo”⁵. É esse ato originário, em última instância expresso em sua imediatidade apenas no polêmico conceito da *intuição intelectual*, que a filosofia deve desvelar.

³ Ibidem, p. 328.

⁴ Ibidem, p. 30. Deixemos por ora em suspenso a possibilidade inversa, prevista também na introdução do *Sistema transcendental*, de partir do objetivo para chegar ao subjetivo, ou seja, mostrar como da própria natureza irrompe a inteligência – caminho próprio da filosofia da natureza. Ao se autodefinir como sistema *transcendental*, a obra de Schelling apenas indica essa possibilidade – não isenta de tensões – da filosofia da natureza em um sistema maior que englobaria as duas ciências fundamentais.

⁵ Ibidem., p. 35.

Ao conceber, entretanto, o fundamento da atividade consciente do eu como um devir, Schelling portanto abre o tradicional problema transcendental da representação de uma instância *a priori* para um *desenrolar histórico*: é no vir-a-ser consciente do eu que se revela também sua identidade com o mundo que lhe aparece como real. A processualidade desse ato se desenrola por conta de uma duplicidade originária no eu que permite caracterizá-lo como identidade sujeito-objeto: nele coincidem e entram em conflito uma atividade expansiva e inconsciente, e outra reflexiva e consciente, as quais concorrem para que chegue até a consciência de si; pois ele só pode tornar-se objeto de si mesmo se, primeiramente, coloca-se como atividade infinita e, em um segundo momento, limita-se a si mesmo para apreender-se enquanto tal. O filósofo expõe o sistema como diferentes estágios, épocas da história da consciência de si, tentativas nas quais o subjetivo se torna objeto de si ao tentar se apreender, produzindo e intuindo a si mesmo e ao mundo nesse processo.

O mais importante, para nosso propósito, é como essa produtividade originária, expressa através do eu, torna-se a marca profunda de seu pensamento. Isso cria, entretanto, uma dificuldade entre o objeto buscado e o princípio mesmo de uma tal filosofia: “através dessa constante duplicidade do produzir e do intuir deve tornar-se objeto *o que, de outro modo, não é refletido através de nada*”⁶. Ou seja, o caráter essencialmente produtivo desse fundamento buscado resiste ao princípio de uma filosofia transcendental que procura reconduzi-lo à reflexividade de um eu. Pois esta tem de constantemente cindir aquela duplicidade originária para torná-la um objeto de reflexão, de modo que toda a obra é construída a partir de sucessivos fracassos da inteligência de tornar-se consciente de si em ato. Mesmo a consciência terá que aparecer essencialmente como o resultado de uma produção, evidenciando a razão pela qual já Hegel reconheceu no *Sistema transcendental* de Schelling a separação definitiva da filosofia em relação “à representação, à consciência representativa comum e ao seu modo de reflexão”⁷.

Essa espécie de refletir de algo que escapa à própria reflexão será, como indica o autor, apenas possível “através de um ato estético da imaginação”: “a filosofia baseia-se tanto quanto a arte em uma faculdade produtiva”⁸. Ora, é bem verdade que essa descoberta da centralidade da imaginação enquanto faculdade produtora se deve a Fichte⁹; Schelling dá,

⁶ Ibidem, p. 41.

⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III (Werke 20)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 428.

⁸ *System des transscendentalen Idealismus*, p. 41.

⁹ Trata-se de sua “intuição genial”, segundo as palavras de Lauth: “A doutrina da imaginação originalmente produtora pertence às intuições geniais de Fichte na filosofia. Ele se deparou com sua operação ao reconhecer a

todavia, um sentido também real e objetivo a essa produtividade da imaginação, compreendendo-a igualmente como princípio ativo na produção do mundo. Ao doar-lhe uma nova dignidade – atestada por excelência em sua filosofia da natureza –, a objetividade não aparece apenas como resultado da representação do sujeito, mas realização de um princípio análogo ao de sua atividade produtora. À maior centralidade da imaginação na filosofia de Schelling, corresponde seu deslocamento de um modelo fichtiano de *autoposição* para um aspecto sobretudo de *autoprodução*¹⁰. A preponderância desse caráter produtivo bem como sua tendência ao real tornam impossível sua reassimilação na circularidade da reflexão, marcando uma diferença fundamental que Schelling reconheceria um ano mais tarde, na *Exposição de meu sistema de filosofia*: “Fichte podia deter-se com seu idealismo do ponto de vista da reflexão, eu, pelo contrário, colocara a mim mesmo com o princípio do idealismo do ponto de vista da produção”¹¹. Logo, a imaginação era trazida não apenas ao núcleo de seu filosofar, mas de seu próprio objeto.

Toda a sequência dos diferentes estágios de seu *Sistema* parece provir dessa tensão que se estabelece entre a produção e a reflexão: há sempre uma falta na reflexão que impulsiona a investigação para frente. Cada falha da inteligência de apreender a si mesma oferece uma nova síntese da imaginação, que é portanto a mola de todo o sistema. Tanto na representação necessária dos objetos, da qual se ocupa a parte teórica, quanto na realização livre de uma representação do sujeito na efetividade através do querer, da qual se ocupa a seção prática, aquela identidade originária entre consciente e inconsciente nunca é plenamente recuperada de modo *objetivo* – ora se mostra apenas o elemento inconsciente, ora apenas o consciente. É dessa exigência de uma *exposição* objetiva de sua unidade junto à

impossibilidade de pensar o eu e o não-eu em uma implicação puramente lógica de uma única posição (na forma de uma determinação fundamental e uma determinação consequente necessária). Na medida em que o não-eu é constituído a partir da realização representativa do eu, ele é apenas uma formação do eu e não algo de independente. (Lauth, *Die transzendente Naturlehre Fichtes nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1984, p. 21-22).

¹⁰ Por essa razão a relação com a natureza não parecerá apenas sob a figura da oposição a um não-eu: “Fichte, ao igualar o eu à autoposição absoluta, está condenado a uma oposição entre *eu* (o sujeito que sou) e tudo aquilo que não é *eu* como eu sou eu mesmo. Pelo contrário, Schelling estende o eu, virtualmente, a toda realidade” (Tilliette, *Schelling. Une Philosophie en Devenir. Tome I: Le Système Vivant (1794-1821)*. Paris: J. Vrin, 1970, p. 209).

¹¹ Schelling, *Schriften 1801*. Historische-Kritische Ausgabe, Reihe I, Band 10. Stuttgart: fromman-holzboog, 2009, p. 111. Seria contudo falso tomar a filosofia de Fichte apenas por reflexiva. Como dito acima, o foco de Schelling na produtividade da imaginação é herdeira da descoberta de seu antecessor. Entretanto, como afirma Kuhlmann, é inegável que Fichte “reconduz o impulso essencial da filosofia à introspecção reflexiva” (Kuhlmann, *Schellings früher Idealismus. Ein kritischer Versuch*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1993, p. 207). Do ponto de vista do próprio Schelling, essa preponderância do elemento reflexivo na filosofia fichteana seria lida como decorrência da consciência aparecer aí como algo dado, a despeito de suas intenções: “A doutrina da ciência, ainda que queira deduzir a consciência, serve-se todavia de todos os *meios* que a consciência já *acabada* (no sujeito filosofante) lhe oferece, em um círculo inevitável [...]” (*Schriften 1801*, p. 90).

centralidade da imaginação produtiva que introduzirão a necessidade e o elevado papel sistemático da arte na obra de 1800.

A partir desses pontos, portanto, é possível nos voltarmos para o hínico elogio à arte ao fim do *Sistema do idealismo transcendental*: “a arte é ao mesmo tempo o único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia, o qual sempre e novamente continua a atestar aquilo que a filosofia não pode expor externamente, a saber, o inconsciente no agir e no produzir e sua identidade com o consciente”¹². Cabe, portanto, esclarecer em que sentido a arte se mostra um *órgão* e também um *documento* para a filosofia.

Sua primeira caracterização, enquanto órgão, decorre do papel da imaginação no interior dessa filosofia. A imediatidade entre intuir e produzir que caracterizava o primeiro ato do eu, como intuição intelectual, repete-se igualmente na intuição artística, uma vez que a faculdade poética (*Dichtungsvermögen*) do gênio nada mais é do que a “intuição produtiva se repetindo à última potência”¹³. Desse modo, essa elevada potencialização desvela, em retrospecto, o caráter já essencialmente poético daquele primeiro ato que dava o fundamento da consciência do eu. Há portanto um sentido estético que perpassa a obra, ainda que só manifesto ao fim com a seção sobre a filosofia da arte, pois só na imaginação se revela a mais elevada identidade entre sujeito e objeto. Mais do que isso: uma vez que o filósofo precisa ele mesmo se situar ao nível daquele ato originário, Schelling pode dizer que “o sentido próprio com o qual essa espécie de filosofia tem de ser apreendida é portanto o estético”¹⁴.

A intuição estética passa a ter tal caracterização pois, como no caso daquela intuição produtiva originária, encontramos nela a confluência entre duas atividades opostas, uma consciente e outra inconsciente; para Schelling, toda realização artística verdadeira inclui esses dois momentos. Por um lado, aquilo que ele chama de *arte* (*Kunst*) caracteriza o agir consciente do artista, resultado de reflexão, exercício e aprendizado, é a parte por assim dizer técnica da atividade artística. Por outro lado, há uma dimensão que antes se impõe ao artista, a qual não pode ser alcançada pelo treino ou aprendida através do ensino, mas é inata como um “favor da natureza”. A essa dimensão, que remete à definição de gênio kantiana¹⁵, dá o nome de *poesia* (*Poesie*) na arte. Ao contrário de Kant, entretanto, Schelling concebe o gênio não apenas como esse polo da criação, mas na unificação e identidade de arte e poesia¹⁶.

¹² *System des transscendentalen Idealismus*, p. 328.

¹³ *Ibidem*, p. 326.

¹⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁵ “[...] o gênio é um favorito da natureza” (Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, p. 164).

¹⁶ Paetzold sugere assim que os polos *Kunst* e *Poesie* caracterizariam em Schelling o que Kant definia como *gosto* e *gênio* respectivamente (Paetzold, “Kunst als Organon der Philosophie Zur Problematik des ästhetischen

A analogia completa entre a intuição estética e a intuição intelectual fica explícita quando Schelling conclui que o gênio “é, para a estética, justamente por essa razão, o que o eu é para a filosofia, a saber, o que há de mais elevado, absolutamente real, o que nunca pode se tornar objetivo, mas é causa de tudo o que é objetivo”¹⁷. Logo, é em duplo sentido que a arte, vista do ponto de vista da intuição estética realizada pelo artista, torna-se um *órgão* para a filosofia: ela é tanto um espelho de seu conceito, como também um instrumento através do qual o filósofo é iniciado em sua própria investigação, no sentido estético necessário para tal filosofia¹⁸. Compreende-se aquela impressão de Steffens, com a qual abrimos nossa apresentação, segundo a qual o “sol divino do gênio” era capaz de iluminar o todo.

Ora, mas essa determinação enquanto *órgão* não basta se ela mesma não se duplica em *documento*, ou melhor, só reconhecemos essa característica da intuição artística pois ela mesma se *revela* em um produto que é propriamente a obra de arte. O sentimento da contradição das duas atividades irrompe no artista em um produzir objetivo o qual, ao contrário da progressão infinita que caracteriza o *dever* de toda filosofia prática, realiza-se efetivamente em um *objeto*¹⁹. Só a partir dessa dupla compreensão é que Schelling pode de fato dizer que a “intuição estética é a intuição transcendental tornada objetiva”²⁰. Pois só através de uma exposição objetiva o eu reconhece aquele que era o ponto de partida do filósofo, a saber, a identidade de sujeito e objeto, consciente e inconsciente, que subjaz a seu próprio vir a ser consciente. É bem verdade que pela própria caracterização e centralidade da imaginação no sistema de Schelling, a natureza ela mesma pode ser vista também em sua produção como um encontro das atividades consciente e inconsciente, mas ela aparece como tal apenas para o filósofo, elevado ao ponto de vista da filosofia da natureza, mas não para o ponto de vista do eu, que não é capaz de remeter essa identidade na natureza a uma consciência, e portanto reconhecê-la como tal. Já no caso da arte, enquanto produto da atividade do artista, portanto de um sujeito, a identidade viva de consciente e inconsciente pode ser reconhecida como produto de uma consciência subjetiva pelo eu: “o mundo ideal da arte e o mundo real do objeto são portanto produtos de uma e mesma atividade; a

Absolutismus”. In: BRINKMANN, R. (Hg.) *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978 p. 398).

¹⁷ *System des transscendentalen Idealismus*, p. 319.

¹⁸ O reconhecimento de uma dupla determinação do conceito de *órgão* é de Tilliette: “ferramenta, instrumento, voz – e organismo, espelho vivo de seu conceito” (Tilliette, “Schelling als Philosoph der Kunst”. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 83, 1976, p. 40).

¹⁹ Em uma adição posterior de Schelling ao seu fascículo da obra, ele escreve: “Aquilo que para o agir livre se encontra em um progresso infinito deve ser *presente* na produção de agora, tornada efetiva e objetiva em um finito” (*System des transscendentalen Idealismus*, p. 314).

²⁰ *System des transscendentalen Idealismus*, p. 328.

coincidência de ambas atividades (da consciente e da inconsciente) *sem* consciência dá o mundo efetivo, *com* consciência, o mundo estético”²¹.

Isso só é possível porque o objeto ele mesmo, enquanto *obra*, guarda vivas nele mesmo essas duas dimensões conflitantes, ou seja, ele não é um produto morto e acabado, mas uma expressão daquele conflito infinito entre atividade consciente e inconsciente sob a forma do finito, o que para Schelling define o que é belo: “o infinito exposto finitamente é beleza”²². Se o caráter fundamental do eu fora localizado em um “constante tornar-se a si mesmo objeto do subjetivo”²³, reconhecemos agora em retrospecto como todo o percurso da obra expunha uma exteriorização do eu através de sua produção, a qual todavia se realizava como certa alienação, uma vez que a produtividade do eu não se reconhecia em seu produto. A arte se torna a exposição objetiva do *Sistema do idealismo transcendental* ao revelar um produto que não aparece mais como estranho à produtividade do eu. Elevado a esse ponto de vista de vista propriamente transcendental, o eu pode recobrar toda a série como sua produção, retornando ao seu início.

Schelling reconhece assim, na seção estética de sua obra, a realização de todo o sistema, uma vez que ele retorna e comprova seu princípio. Há no entanto uma ambiguidade latente no fato de que realização de um sistema *transcendental* só se dê através da arte. Em lugar algum Schelling testemunha de modo mais claro esse paradoxo do que quando diz, ao fim da obra, que “a obra de arte reflete para mim o que de outro modo não é refletido por nada, aquele absolutamente idêntico que mesmo no eu já se dividiu”²⁴. Ora, conforme vimos, o eu e o paradigma da consciência orientam a realização do sistema enquanto idealismo transcendental. A clara dificuldade de retomar aquela identidade originária como sujeito e objeto, do ponto de vista do próprio eu, coroa o papel sistemático da arte como momento de reflexão daquilo mesmo de que o eu é incapaz. A ideia de que a obra de arte reflete *para mim*

²¹ Ibidem, p. 40. De certo modo podemos dizer que apenas com a filosofia da arte, ou seja, uma possibilidade de reconhecer na objetividade uma atividade subjetiva que unifica atividade consciente e inconsciente é que a objetividade também pode ser reconhecida como tal também enquanto produto da natureza. Jantzen tem assim razão ao dizer que “apenas seu conceito específico de arte legitima a inclusão necessária da filosofia da natureza em todo o ‘sistema’” (“Der Ausdruck des Unbedingten. Schellings Systementwürfe”. In: _____. (Hg.) Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein. Erkenntnisbegründung und Philosophie des Tragischen beim frühen Schelling (Schellingiana; Bd. 10). Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1998, p. 19). Mais tarde, o próprio Schelling reconheceria essa proximidade, e mesmo anterioridade, entre o ponto de vista do artista em relação ao ponto de vista do filósofo da natureza, em sua *Dedução geral do processo dinâmico*, quando diz que a visão dinâmica da natureza “fora precisamente desde sempre aquela natural aos espíritos produtivos. A visão do magnetismo que foi deduzida nos parágrafos anteriores de modo científico era já há muito tempo também aquela do poeta” (Schelling, *Schriften (1799-1800)*. Historische-Kritische Ausgabe, Reihe I, Band 8. Stuttgart: fromman-holzboog, 2004, p. 310, nota),

²² *System des transscendentalen Idealismus*, p. 321.

²³ Ibidem, p. 35.

²⁴ Ibidem, p. 325.

algo por si só impossível à subjetividade, atenta para um pensar que, em última instância, não se realiza como um ato reflexivo do eu, mas apenas em sua passagem para a objetividade, em algo que não é mais da ordem da reflexão, e portanto da consciência, mas de uma *exposição* do absoluto, do infinito no finito, um pensar que se efetiva na autonomia da obra. Esse conflito revelado em última instância pela arte é o que motiva em grande medida o estranhamento de sua posição em relação ao todo, o que levou a alguns a considerar essa última seção como “extrassistemática”²⁵. O estranhamento, no entanto, e o próprio caráter abrupto dessa aparição final da arte são sintomas da insuficiência de uma filosofia que, na condição de um idealismo transcendental, ainda procura reconduzir seu conteúdo à consciência reflexiva, reenviar sua descoberta à figura de uma egoidade. O texto tem seu início com a tentativa de recuperar aquela produtividade originária que estaria na base do eu e de sua vida consciente, na identidade entre sujeito e objeto. Esse impulso, todavia, que dá ensejo ao movimento do texto nunca retorna efetivamente a si, ao menos não nesses termos: tal identidade originária buscada pelo próprio sistema parece por fim permanecer fora dele, de seu princípio de uma subjetividade que se faz constantemente objeto para tornar-se consciente de seu fundamento. Há uma quebra no sistema do idealismo transcendental, entre seu princípio e fundamento, que anuncia por sua vez o sistema da identidade; o fundamento, aquela identidade absoluta, nunca é de fato retomado em um princípio subjetivo, ainda que seja preservado e repetido em cada novo ato da imaginação²⁶. A arte é o sintoma mesmo desse conflito e dessa quebra; e por isso essa sua *aparência* de um lugar extrassistemático, como que fora da história da consciência de si: ela não apenas coroa esse movimento, mas anuncia também um novo. Se a produção nunca é retomada completamente na reflexão da consciência, isso significa que é no produto que se busca vislumbrar, indiretamente, aquela identidade. Por isso, talvez, não se possa falar aqui precisamente de uma filosofia da arte, uma vez que o sistema termina, antes, com a dedução desse caráter revelatório da arte, de que ela *dá voz* ao que a filosofia mesma *não pode dizer*.

²⁵ Vater afirma que “a parte final é extrassistemática, [...] um epílogo ao *Sistema do idealismo transcendental*” (Vater, “Introduction: The Odyssey of Consciousness”. In: SCHELLING, Friedrich. W. J. System of transcendental idealism. Traduzido por Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978,, p. xv). Ele capta, todavia, com justeza, que a impossibilidade de reconduzir esse momento a um modelo fichtiano de autorreflexão faz dele um anúncio do sistema da identidade de Schelling (Ibidem).

²⁶ Sandkaulen define a tensão como uma “ambivalência entre acesso e intenção”: “por um lado Schelling investigou o princípio até aqui como o “eu sou” subjetivo, por outro lado, a construção do sistema exige justamente a transcendência desse eu em um absoluto, o qual, por sua vez, só pode ser determinado a partir do pano de fundo da dedução do princípio” (Sandkaulen-Bock, *Ausgang von Unbedingten: über den Anfang in der Philosophie Schellings*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1990, p. 105).

A própria filosofia, entretanto, encontra um novo ponto de vista a partir dessa iniciação com a arte, enquanto órgão e documento. Ainda mais importante que a oposição expressa através dela entre atividades consciente e inconsciente, mostra-se a oposição entre a identidade e o imperativo de seu vir-a-ser consciente²⁷. A intenção de sua estética como um fechamento do *Sistema do idealismo transcendental* talvez não se realize propriamente, pois não retornamos efetivamente *àquele* início proposto. O retorno se dá, entretanto, *a um novo início*, que coincide com a passagem para sua filosofia da identidade. Na filosofia da arte de seu *Sistema* de 1800, Schelling conduziria o idealismo transcendental a um fechamento: sua realização e ultrapassamento. Como o próprio autor indicaria décadas depois, ao debruçar-se sobre a obra, aqui seria possível reconhecer, “sob o véu do pensamento fichtiano, já o novo sistema”²⁸.

Por trás da analogia feita por Steffens para descrever o percurso do próprio *eu* ao longo da leitura do *Sistema do idealismo transcendental*, percebemos a alusão à *Divina comédia* de Dante. Na figura de Virgílio, podemos pensar que o gênio não só iluminava o todo e permitia a passagem para o céu, mas acompanhava-o e conduzia-o em todo o seu caminho até ali. É bem verdade que, como Dante, logo abandonado por Virgílio em seu percurso em direção ao paraíso, a filosofia de Schelling perderia nos anos seguintes a referência direta à arte como seu objeto e realização supremos. Todavia, como o próprio Dante, que assim se afirma ele mesmo como poeta, uma tal filosofia acabaria por incorporar algo de inevitavelmente estético nesse contato com a arte.

²⁷ Cf. Jähmig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Band 2: Die Wahrheitsfunktion der Kunst*. Pfullingen: Neske, 1969, p. 60.

²⁸ Schelling, *Sämtliche Werke*. Band X. Stuttgart; Augsburg: Cotta, 1861, p. 96.