

# A PINTURA EM SCHELLING E O PROBLEMA DA IMAGEM

## THE PAINTING IN SCHELLING AND THE PROBLEM OF IMAGE

Fernando R. de Moraes Barros\*

---

**RESUMO** – O propósito geral deste artigo consiste em mostrar, a partir de hipóteses globais de interpretação da natureza e da arte, o lugar da pintura na filosofia de F. W. J. v. Schelling. Submetendo a obra pictórica a condições teórico-especulativas inovadoras, a ponderação schellinguiana impele-nos, não raro, a um tratamento diferenciado do visível. Por isso, a título de exercício de reflexão, espera-se igualmente indicar que tal caracterização da pintura ecoa e antecipa, ao longe, questões levantadas pela filosofia contemporânea – em especial, pela fenomenologia – a respeito da imagem.

**PALAVRAS-CHAVE** – Arte. Natureza. Pintura. Símbolo. Imagem.

**ABSTRACT** – In line with hypothetical views of nature and art, this article aims at showing the role of painting within Schelling's philosophy. Submitting pictorial works to new theoretical and speculative conditions, his thought frequently impels us into a different treatment of visibility. Being like this, this paper equally aims at indicating that Schelling's definition of painting echos and anticipates some questions raised by contemporary philosophy – specially by phenomenology – about image.

**KEYWORDS** – Art. Nature. Painting. Symbol. Image.

---

### 1. Arte e natureza

Filho de seu tempo, Schelling não conheceu a reprodução massiva de catálogos e documentários sobre a vida dos grandes pintores. Antigo instrumento de veneração, a obra de arte visual ainda se achava eivada, à época, de um certo atributo encantatório. Feita para ser contemplada no museu, seu *locus solene*, exigia que seus espectadores percorressem grandes distâncias para apreciá-las. O próprio filósofo, por exemplo, trabalhava em Jena, quando visitou, em 1798, a portentosa coleção de pintura de Dresden. Engana-se, porém, quem acredita que seus escritos

---

\* Professor Adjunto de Filosofia na Universidade Federal do Ceará – UFC.

se detêm-se na análise do objeto da fruição estética. Embora atento às manifestações artísticas individuais, não é como teórico das belas-artes que espera apresentar-se. A arte tampouco figura, em sua filosofia, como um tópico entre outros. Trata-se, ao contrário, de uma forma de saber cuja tarefa consiste em “*expor no ideal o real que existe na arte*”.<sup>1</sup> E ao autor de *Filosofia da arte* caberá então dispor as formas artísticas em séries distintas, a depender se nelas prepondera o aspecto físico ou o lado espiritual, mas sem perder de vista que tal distinção marca apenas uma diferença de grau, já que ambos remetem a uma matriz dialética comum: “Aquilo que conhecemos na história ou na arte é essencialmente o mesmo que também existe na natureza.”<sup>2</sup> Começamos, pois, à guisa de introdução, por esta última.

No que concerne à investigação da natureza, Schelling sempre procurou empreender uma luta sem trégua contra o olhar microscópico do cientista que a tudo disseca, abrindo mão da visão de conjunto em prol da observação exclusivamente analítica do orgânico. É nesse sentido que ganha relevo, por exemplo, o desabafo feito a Alexander von Humboldt, em carta de janeiro de 1805: “Até agora faltou, na Alemanha, por parte dos pesquisadores empíricos, quem tivesse compreendido e ajuizado segundo uma visão do todo e em larga escala.”<sup>3</sup> O filósofo não subestima, por certo, a objetividade do método científico. É, aliás, com afincamento que se ocupa do estudo qualificado das ditas ciências da natureza.<sup>4</sup> O problema estaria na imodesta presunção de transformá-las em chaves para uma compreensão definitiva dos acontecimentos, tomando-as como talismãs capazes de acessar a “verdadeira” estrutura da realidade. Porque pretende dissipar os prejuízos contidos na definição de mundo-máquina e opor-se ao rígido código que institui a unidade da experiência a partir de leis mecânicas imutáveis, Schelling dirá que a física mecânica “se dirige apenas à superfície da natureza, bem como àquilo que nela há

<sup>1</sup> Schelling, F.W.J. v. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 27.

<sup>2</sup> Id. *ibid.*, p. 28-29.

<sup>3</sup> Cf. Boenke, Michaela (org.) *Schelling*. In: “Philosophie jetzt!”. Munique, dtv, 2001, p. 85.

<sup>4</sup> Além de outras, duas referências seminais para a filosofia schellinguiana da natureza foram as descobertas de Galvani acerca da eletricidade animal – que tornou possível pensar a transformação da energia química em energia elétrica –, assim como a doutrina do “desenvolvimento” formulada pelo biólogo alemão Karl Friedrich Kiehlmeier – autor de *Sobre a relação das forças orgânicas (Über das Verhältnis der organischen Kräfte)*. Um estudo pormenorizado de tais referências teóricas, bem como da “atmosfera intelectual” na qual a ponderação de Schelling se achava inserida, ultrapassaria em grande medida os limites desta pequena introdução. Cf., a esse respeito, o rico ensaio de Márcia C. F. Gonçalves intitulado “Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência?” (In: *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p. 70-90).

de objetivo e, ao mesmo tempo, exterior.”<sup>5</sup> Porque se interessa pela auto-atividade produtiva que vigora na natureza, tratará de conceber o mundo como um múltiplo vivo e organizado. Pleno, ele albergaria todas as coisas possíveis, não havendo outras instâncias que poderiam ter existido, mas que não vieram a ser; deste princípio decorreria ainda um outro, que diz respeito à continuidade entre as coisas; o universo constituiria um ajustamento contínuo e integrado de forças em constante relação, não havendo espaço para saltos ou vazios na natureza; a estes dois princípios sucederia então um terceiro, que pressupõe um ordenamento hierarquicamente organizado entre as forças que compõem o mundo.<sup>6</sup> Panteísta em seu fundamento, tal concepção espera atribuir à efetividade um princípio estruturante que não venha a ser senão em se efetuando: a fim de “estabelecer a inteira natureza, não só como um simples produto, mas necessariamente enquanto força produtiva.”<sup>7</sup>

Assim, longe de figurar como um mero entrave à atividade de um Eu que desconhece limitações, a natureza formaria, não ao lado, mas junto com o homem, uma unidade infinitamente produtiva. Para aquilo que nos importa, isso significa que a disjunção entre os produtos naturais e as belas obras de arte reside no fato de que, nos primeiros, a atividade produtora acha-se velada em termos finalísticos, ao passo que, nas obras de arte, a atividade que responde pela produção seria consciente.<sup>8</sup> Daí, a precedência da arte frente à especulação. A arte torna-se preferível a outras instâncias, porque é a síntese daquilo que, para a reflexão, permanece separado, de sorte que adotá-la como operador teórico equivale a colocar-se na contracorrente da vertente especulativa que concebe homem e mundo como duas instâncias distintas e impermeáveis entre si.<sup>9</sup> Afinal, para lembrar as palavras lapidárias do autor de *Ideias*

<sup>5</sup> Schelling, F. W. J. v. *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K. F. A. Schelling. Stuttgart, Cotta, 1856-61, Vol. III, p. 275.

<sup>6</sup> Seguimos, aqui, a caracterização feita por Franz Wetz em sua rica introdução à filosofia de Schelling (Cf. Wetz, Franz. *Friedrich W. J. Schelling: zur Einführung*. Hamburg, Junius, 1996, p. 41-51).

<sup>7</sup> Schelling, F. W. J. v. *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K. F. A. Schelling. Stuttgart, Cotta, 1856-61, v. III, p. 284.

<sup>8</sup> É nesse sentido que ganha lastro a dupla orientação descrita na *Introdução ao projeto de um sistema da filosofia da natureza*: “A inteligência é produtiva de dois modos, ou cega e inconsciente ou livre e com consciência; inconscientemente produtiva na intuição do mundo, com consciência na criação de um mundo ideal.” (Id. *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. In: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta, 1856, vol. I, p. 271. Citado e traduzido por Joãozinho Beckenkamp em “Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo”; in: *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004).

<sup>9</sup> Cf., a esse respeito, Leyte, Arturo. “Schelling y la música”. In: *Anuário Filosófico* (29). Pamplona, Universidade de Navarra, 1996, p. 107.

para uma filosofia da natureza: “Mal o homem se pôs em contradição com o mundo exterior (...) dá-se o primeiro passo em direção à filosofia. É em primeiro lugar com esta separação que começa a *especulação*; de agora em diante ele separa aquilo que a natureza desde sempre uniu, separa o objeto e a intuição.”<sup>10</sup>

Ora, se o moderno ideal de conhecimento tem como preço a dissipação predatória da força espiritual humana, a saída entrevista por Schelling para escapar a tal disrupção consistirá, de início, em adotar um outro repertório de palavras para descrever, a um só tempo, o que ocorre na arte e no fluxo polimorfo da natureza. Polissêmicos, termos tais como “indiferença” e “formação-em-um” surgem então para indicar a identidade entre real e ideal, sujeito e objeto, não como partes isoladas, mas como modos de apresentação de uma continuidade infinita que vai de um pólo ao outro. Condicionado por essa mútua acessibilidade, o objeto se constitui em relação ao sujeito e vice versa, de sorte que o saber que deles decorre não advém de nenhum dos dois em particular; mas tampouco de um terceiro elemento em que ambos se reuniriam na forma de uma somatória. Nesse sentido, lê-se: “Entendeu-se (e, em parte, ainda se entende) a identidade absoluta do subjetivo e do objetivo como princípio da filosofia, em parte de forma meramente negativa (como mera indistinção), em parte como mera ligação de duas coisas-em-si mesmas opostas numa terceira.”<sup>11</sup> Não se trata de maldizer o retorno à tese a partir da negação da antítese. É claro que esta última não pode faltar. E é certo ainda que o retorno à primeira é condição necessária para que haja qualquer síntese. A própria superação supõe, afinal de contas, conflito e unidade. Isso não nos obriga, porém, a dar todo o crédito à negatividade. Se o momento da negação tornou-se imanente, foi porque, segundo Schelling, uma visão de conjunto mais ampla relativizou as dicotomias. E como Bruno, personagem de seu diálogo homônimo, ele almeja uma totalidade capaz de vincular “a unidade e a própria oposição.”<sup>12</sup>

O autor da *Filosofia da arte* opera como se, da máxima afirmação da identidade dos contrários, a sua dialética devesse superar positivamente as diversas modalidades do dualismo, não rumo a novas sínteses, mas em direção a uma síntese originária, cuja máxima expressão se resume na indiferença do infinito no finito. Além de outras, uma consequência curiosa disso é a escolha da música para ocupar o primeiro lugar no

<sup>10</sup> Schelling, F. W. J. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. de Carlos Morujão. Lisboa, INCM, 2001, p. 39.

<sup>11</sup> Id. *Ibid.*, p. 127.

<sup>12</sup> Id. Bruno ou do princípio divino e natural das coisas. In: *Os Pensadores*. Tradução, seleção e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 89.

interior da série que designa a chamada unidade real – “física” por excelência –, ao lado da pintura e da plástica. Mais do que uma simples extravagância, a escolha reflete uma opção metodológica. Poder-se-ia ter irmanado a música às suas potencialidades paralelas no interior da série ideal, como, por exemplo, ao lado da poesia lírica – já que, liberta das dimensões espaciais que caracterizam a pintura e escultura, à música, como matéria vibrante, conviria o mínimo de suporte material. Mas, é justamente isso que Schelling quer evitar. Em vez de reduzi-la a uma arte dos sentimentos ou validar o triunfo da subjetividade, ele espera pôr em evidência que a música nada mais é que o “ritmo prototípico da própria natureza.” E não é acidental o fato de ele iniciar seu discurso sobre a música, no § 76 da mencionada obra, estabelecendo um paralelismo entre a sonoridade e o magnetismo – categoria física que, no contexto da filosofia da natureza, define o primeiro momento da construção da matéria.<sup>13</sup> Não há, afinal, como isolar os polos magnéticos de um ímã. Este, vindo a se romper, converte-se num novo magneto, reproduzindo as extremidades opostas. Sendo que o mais relevante – para aquilo que nos importa – é o fato de que, por ser nula, a divergência do campo magnético não permite o monopólio de nenhum dos lados. E essa indiferença, dirá Schelling, “só ocorre na sonoridade, pois esta = magnetismo.”<sup>14</sup> Mas, como tal indiferença se apresenta na pintura, cuja forma necessária não é, como na música, a sucessão unidimensional de sons em movimento, senão que o espaço bidimensional da superfície fixa?

## 2. O lugar da pintura

Imóvel, a pintura precisa, por assim dizer, criar seu próprio movimento. Ilusão que lhe renderá, não por acaso, a alcunha de mais “ideal” dentre todas as artes reais. Mas, esse epíteto só deixa-se apreender, com efeito, quando exposto à luz de uma combinatória tripartite de categorias. A esse respeito, Schelling esclarece: “As formas particulares da unidade, se retornam na pintura, são: desenho, claro-escuro e colorido. – Essas três formas são portanto, como que as categorias universais da pintura. Indicarei a significação de cada uma dessas formas particulares por si, e a unificação e cooperação delas para o todo. – Também lembro aqui que não trato delas no aspecto técnico, mas indicarei a significação absoluta de cada uma delas.”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Cf., a esse propósito, Id.. “Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo”; in: *Entre Kant e Hegel*. Tradução de Joãozinho Beckenkamp. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

<sup>14</sup> Id. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 148.

<sup>15</sup> Id. *ibid.*, p. 173.

O autor da *Filosofia da arte* não se pretende teórico e muito menos instrutor de pintura. Com tais noções, ele espera somente retomar, noutra chave, o esquema geral dado pela síntese entre sujeito e objeto, mas de sorte a revelar, pela estrutura interna da pintura, a indiferença que vigora à base de ambos. Donde a importante ressalva: “Todas as regras que os teóricos dão em relação às formas têm valor meramente se essas formas são pensadas no aspecto absoluto, vale dizer, em sua qualidade simbólica.”<sup>16</sup> De saída, o argumento schellinguiano considera que, como uma espécie de exigência mínima feita à pintura, o desenho é a primeira dimensão pela qual a unidade é apreendida em formas particulares, ou, como dirá o filósofo, “a primeira apreensão-em-um da identidade na particularidade.”<sup>17</sup> Na gratuidade de sua presença, o traço destaca-se da superfície em que foi delineado. Instituinto forma, diferencia-se e delimita-se daquilo que o cerca, de modo que, como qualquer objeto, a pintura só se tornaria possível pela limitação de um espaço dado, o mesmo é dizer, pelo contorno ou circunscrição de sua própria identidade. Como uma espécie de virtualidade do visível, o desenho indica simplesmente que a espacialidade é a condição para haver espaço. Daí, ele figurar como a condição de possibilidade da própria pintura: “A forma é, portanto, o que há de primeiro nas coisas (...) Mas todas as formas dependem do desenho. Portanto, somente pelo desenho a pintura é, em geral, arte.”<sup>18</sup> Não se limitando a significar o espaço, mas sendo um com ele, o desenho toma sobre si a tarefa de constituir sua própria forma e, pelo mesmo movimento, o espaço pictórico enquanto tal.

Mas considerada em sua primeira dimensão, em uma unidade puramente quantitativa, a pintura não passa de uma unidade incompleta, carente, como o ritmo na música, de unidades ulteriores. Donde o papel exercido pela segunda categoria, que lhe permitirá, por assim dizer, “transcender” sua própria limitação: “Fundir novamente essa particularidade, como diferença, na identidade e suprimi-la como diferença é a arte propriamente dita do claro-escuro, que, por isso, é a pintura na pintura”.<sup>19</sup> É o claro-escuro que torna possível a aparência do corpóreo, já que é mediante luz e sombra que descobrimos a espessura dos corpos. Sendo a parte “mágica” da pintura, o claro-escuro dá ocasião para que a ilusão acabe por adquirir o ápice de sua intensidade, ensejando figuras não apenas sob uma perspectiva linear, senão que, mediante os efeitos da luz, sob uma ótica aérea, única capaz de salientar a distância

---

<sup>16</sup> Id. *ibid.*, p. 177.

<sup>17</sup> Id. *Ibid.*, p. 173

<sup>18</sup> Id. *Ibid.*, p. 174.

<sup>19</sup> Id. *Ibid.*, p. 173.

e profundidade em que os objetos são representados. Por meio do claro-escuro, é possível conceder às imagens uma autonomia espacial que apenas uma física especulativa estaria disposta a aceitar, porquanto a visão da coisa exibida não está ligada à presença da própria coisa, de sorte que, aqui, o ausente se faz fisicamente presente. O fascínio da pintura, diz Schelling, “consiste em fazer a negação aparecer como realidade”.<sup>20</sup>

Insinuando-se numa unidade qualitativamente mais substancial, o claro-escuro não determina a pintura apenas para a reflexão, mas, sobretudo, para a sensação, convertendo-a, de resto, em subjetividade. Tornando admirável aquilo que até então nos era indiferente, a pintura encanta-nos, porque faz o não-efetivo aparecer como real, exibindo o claro como escuro e vice-versa, movimentando o que é fixo e objetivando o que é fictício. A luminosidade que torna o corpo representável não é o próprio corpo, sendo que este, por sua vez, vem à tona como uma espécie de ficção perceptível, um ideal tornado real. “No claro-escuro,” – lê-se – “a luz é sempre apenas o que meramente *ilumina* o corpo e produz meramente o *efeito* do corpo, sem ser verdadeiramente ele mesmo”.<sup>21</sup> O característico de um corpo representado não é o fato de ele não ser perceptível tal como o corpo “real”, mas ser efetivamente perceptível a despeito de sua irrealidade. E, como veremos mais adiante, Schelling parece ecoar, ao longe, aquilo que Husserl dirá no contexto de suas ponderações sobre fantasia e consciência imagética: “A imagem torna a coisa representável, mas não é a própria coisa”.<sup>22</sup>

E, desde então, contemplar um quadro é mover-se num tipo de paradoxo, pois, por maior que seja a sensação de deslumbramento que ele termine por exercer, é sempre no espaço e diante de nossos olhos que a obra se expõe. Se o efeito do claro-escuro parece destoar daquilo que, como veículo material, é portador da imagem representada, a não existência do objeto pictórico não nos dá o direito de reduzi-lo a uma mera fantasmagoria, como se a bela aparência fosse algo substancialmente diferente da aparência sensorial pura e simples. Aqui, a verdade não precisa e nem deve ser exposta como condição necessária da aparência. Como sublinha Schelling: “pintura é a arte na qual aparência e verdade são um, a aparência tem de ser verdade, a verdade, aparência.”<sup>23</sup> A

---

<sup>20</sup> Id. *ibid.*, p. 184.

<sup>21</sup> Id. *Ibid.*, p. 188.

<sup>22</sup> Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass* (1898-1925). In: *Husserliana*. (Org.) Ed. Marbach. Boston/Londres, The Hague, 1980. v. XXIII, p. 18.

<sup>23</sup> Schelling, F.W.J. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 186.

dicotomia entre “mundo verdadeiro” e “aparência” tem de ser implodida justamente para que, a partir de sua supressão, o ideal se torne real, sendo que é essa indiferença entre ilusão e realidade que permite à arte plástica superar positivamente a dimensão física que a constitui, trazendo à baila, no sensível e pelo sensível, a esfera mesma da liberdade: “O simples fato de que na produção da ilusão ou da aparência a arte é livre para chegar à verdade empírica, demonstra que nisso ela avança além dos limites da rigorosa legalidade – ao reino da liberdade, da individualidade, onde o indivíduo se torna lei de si mesmo”.<sup>24</sup>

Mas, assim como o ouvido natural não se coloca analiticamente à escuta dos elementos quantitativos do som para, aí então, dedicar-se à sua qualidade, a visão tampouco se detém na altura dos objetos para, a partir daí, ater-se ao comprimento daquilo que contempla, como se o campo visual fosse uma mera somatória de dados isolados e separados por diferentes estímulos retínicos. Ubíqua e indivisa, percepção apreende um todo, de modo que a diferença entre desenho e claro-escuro só tem validade como dois ângulos de visão nos quais se reflete a mesma identidade. E, caso não se deixem agrupar em torno de uma outra síntese, reflexão e sensação permanecerão formas unilaterais de compreender a indiferença entre real e ideal. Donde a importância da terceira categoria da pintura. A esse propósito, Schelling escreve ainda: “Como sempre, também aqui a *terceira* forma é aquela que determina a terceira dimensão ou corporifica a luz e expõe, portanto, luz e corpo como verdadeiramente um. Essa forma é o *colorido*. O colorido não se refere à luz universal, mais clara ou menos escura, do todo; seu fundamento são as cores locais dos objetos”.<sup>25</sup>

Luz refletida, a cor surge como a efetiva formação-em-um do finito no infinito; pois, mesmo como unidade ideal, a luz necessita, para resplandecer, de algo opaco capaz de refleti-la no interior da efetividade – o que a leva a se subordinar, dialeticamente, ao outro de si: “Cor é = luz + não-luz, positivo + negativo”.<sup>26</sup> Também a polaridade entre as cores não deve ser concebida, nesse patamar reflexivo, como uma oposição simples ou uma relação de pura contrariedade, senão que sob a forma de uma disjunção produtiva – na qual luz e cor não são apenas aparentemente, mas “verdadeiramente um.”<sup>27</sup> E, como luz e não-luz são uma na outra, o modelo dado pela imagem prismática – que decompõe a luz mecanicamente em diferentes cores – não daria conta, em rigor, da totalidade ínsita ao colorido. Tanto é assim que se

<sup>24</sup> Id. *ibid.*, p. 186.

<sup>25</sup> Id. *ibid.*, p. 188.

<sup>26</sup> Id. *ibid.*, p. 167.

<sup>27</sup> Id. *ibid.*, p. 189.

escreve: “Tal como os sons, as cores formam um sistema entre si. Por isso, são em si mais originárias do que aparecem na imagem prismática, cujas condições são contingentes e derivadas.”<sup>28</sup> E é o que basta para Schelling – que já conhecia a *Doutrina-das cores* de Goethe antes mesmo de sua publicação, em 1810 – opor a experiência artística àquela que se condensa nos estudos óticos newtonianos: “O instinto dos artistas os ensinou a conhecer a oposição universal das cores, que elas exprimem como oposição entre frio e quente, de modo totalmente independente das representações newtonianas”.<sup>29</sup>

Por meio do colorido, a pintura estaria finalmente determinada para a imaginação, deixando-se apreender como união derradeira entre sujeito e objeto; e, fazendo jus à sua natureza simbólica, expõe um conceito “indefinível”, porquanto não constitui o predicado lógico de nenhum objeto em particular, mas certamente “visível”, porque sujeito à forma e ao olhar. Aqui, o autor da *Filosofia da arte* conta reencontrar, no registro pictórico, a ideia de símbolo [*Sinnbild*],<sup>30</sup> encontro feliz e decisivo do esquematismo e da exposição alegórica, momento em que a concretude do desenho se funde à universalidade abstrata do claro-escuro. Nesse sentido, lê-se: “Simbólico é um quadro cujo objeto não somente significa, mas é a *própria Ideia*.”<sup>31</sup> Assim, resgatando o modo goethiano de intuição, onde “o particular representa o universal, não como sonho e sombra, mas como revelação vital,”<sup>32</sup> a arte das cores também suprime, a seu modo, a distância entre “sensível” e “sentido”, assumindo que é de pleno direito que o particular possui, já de si, um sentido universal.

Entende-se, agora, por que motivo Schelling trata de afirmar, logo no início de seu discurso “Sobre a relação das artes plásticas com a natureza”,<sup>33</sup> que a arte possui a prerrogativa “de ser dada visualmente;”<sup>34</sup> e que as possíveis dúvidas quanto ao seu estatuto privilegiado podem

<sup>28</sup> Id. *ibid.*, p. 168.

<sup>29</sup> Id. *ibid.*, p. 165.

<sup>30</sup> Cf., a esse respeito, o fino comentário de Rubens Rodrigues Torres Filho: “O símbolo, encontro das duas metades da medalha, anulação da ‘ausência’ pressuposta pela *Bedeutung*, não é, pois, apenas o oposto da alegoria, como para Goethe, ou o sucedâneo do esquema, como em Kant: está em nível superior e contém a ambos. É isso que, traduzindo com muita felicidade a palavra ‘símbolo’, o termo alemão *Sinnbild* (imagem-sentido) põe em evidência.” (“O simbólico em Schelling” In: *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 114)

<sup>31</sup> Schelling, F. W. J. v. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 201.

<sup>32</sup> Goethe, Johann Wolfgang. “Maximen und Reflexionen”. In: *Werke*. Munique: DTV, 2000, p. 471.

<sup>33</sup> Discurso proferido em 12 de outubro de 1807 na Academia de Ciências da Baviera.

<sup>34</sup> Schelling, F. W. J. v. “Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur”. In: *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2004, p. 54.

ser facilmente dirimidas, “porque aquilo que não seria apreendido no âmbito da ideia aparece, nessa região, como que corporificado diante dos olhos.”<sup>35</sup> No fundo, o filósofo está convencido de que, enquanto a natureza continuar sendo emulada como uma imagem muda e morta, como “um cadafalso oco de formas a partir do qual uma imagem igualmente oca deveria ser transposta para a tela,”<sup>36</sup> o artista continuará preso à ideia de que as formas são alegorias ou signos secundários de uma realidade anterior ao mundo – que seu pincel se limitaria, digamos, a traduzir; ou seja, como se a expressão formal não fosse nada em si mesma, mas existisse apenas para significar uma idealidade supra-sensível, efigiando representações que se assemelham “às belas palavras que não correspondem às ações.”<sup>37</sup> Eis, pois, a consequência a que somos levados: enquanto não descerrar o ideal no interior do próprio sensível, toda teoria artística naufragará em seu lado oposto, sem perceber que “a ideia mesma de uma natureza viva e criadora não foi, em absoluto, despertada por ela.”<sup>38</sup>

É essa natureza viva e criadora que o artista deve, a seu modo, emular, e não o produto natural totalmente privado de significação: “Ele [o artista] deve, pois, afastar-se do produto ou da criatura, mas tão-somente a fim de elevar-se à força criadora.”<sup>39</sup> Se sua tarefa consistisse em imitar tudo o que existe com fidelidade subalterna, então “decerto produziria larvas, mas de modo algum obras de arte.”<sup>40</sup> O pintor, sob tal ótica, não copia o mundo que o rodeia, mas leva a cabo, à maneira das forças naturais, uma certa atividade produtora. Como resultado dessa ação exercida sobre a tela, a obra pictórica é o produto de uma operação inventiva que participa ativamente da produção de seus efeitos. Trata-se então de mostrar que, com suas criações, a pintura compartilha “daquela realidade inescrutável mediante a qual a obra aparece à semelhança de uma obra da natureza.”<sup>41</sup> Na beleza, opera-se a passagem do mundo das criaturas para o mundo da criação, da *natura naturata* para *natura naturans*. Descobre-se, doravante, a natureza demiúrgica do próprio homem, que já não reproduz o que é engendrado, mas a própria gênese da criação, de sorte que arte “confere à criatura sua própria força criadora.”<sup>42</sup>

Depois de nos termos movido, de modo variegado, pelas passagens em que Schelling caracteriza o sentido e o alcance da pintura, tencionamos

<sup>35</sup> Id. *ibid.*, p. 54.

<sup>36</sup> Id. *ibid.*, p. 56.

<sup>37</sup> Id. *ibid.*, p. 58.

<sup>38</sup> Id. *ibid.*, p. 58.

<sup>39</sup> Id. *ibid.*, p. 64.

<sup>40</sup> Id. *ibid.*, p. 64.

<sup>41</sup> Id. *ibid.*, p. 64.

<sup>42</sup> Id. *ibid.*, p. 88.

indicar, à guisa de conclusão e a título de um brevíssimo exercício reflexivo, como tal caracterização ecoa e antecipa, ao longe, questões levantadas pela filosofia contemporânea – e, em especial, pela fenomenologia – a propósito da imagem.

### 3 O problema da imagem

Que a fenomenologia prestou uma valiosa contribuição à análise das chamadas imagens materiais (quadros, desenhos, fotos etc.), eis algo que salta aos olhos de quem percorre a história da filosofia contemporânea. Ao visar a uma eidética da imagem, deteve-se na estrutura imagética tal como aparece à intuição reflexiva, mas sem arrastar consigo os pesados compromissos metafísicos contidos na teoria clássica da imagem. É justamente sob o influxo de tal orientação que ganha relevo, por exemplo, a questão empreendida por Sartre em *A imaginação*: “O que é uma imagem? Esse elemento tão importante da vida psíquica terá uma estrutura essencial acessível à intuição e que possa ser fixada por meio de palavras e conceitos?”<sup>43</sup>

A fim de responder à indagação sem reiterar o primado da representação, bem como o psicologismo que dele decorre, o filósofo francês vale-se da noção de intencionalidade. Com isso, conta tornar operatória a ideia de que os conteúdos da consciência, embora a ela análogos, não são objetos da consciência, senão que uma curiosa espécie de “matéria” subjetiva. Nesse sentido, lê-se: “O vermelho é uma qualidade do objeto, uma qualidade transcendente. Esta impressão subjetiva que, sem dúvida, é ‘análoga’ ao vermelho da coisa, não é senão um ‘quase vermelho’: isto é, é a matéria subjetiva, a hylé sobre a qual se aplica a intenção que se transcende e procura atingir o vermelho que está fora dela”.<sup>44</sup> Desestabilizada a complementaridade substancial entre sujeito e objeto – fundamento epistemológico da representação –, a imagem mental já não surge como uma cópia da coisa percebida e tampouco como algo que a representa no interior da consciência pensante, mas como um certo tipo de ato, ou, melhor ainda, de vivência intencional. Eis as consequências para a imagem. Não se achando na consciência a título de elemento constituinte, a imagem deixa de ser um conteúdo psíquico, de sorte que a não existência do objeto imagético – um centauro que tocando flauta, por exemplo – não nos daria o direito de reduzi-lo a uma simples formação psíquica. Trata-se, isto sim, de restituir à imagem

<sup>43</sup> Sartre, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989, p. 106.

<sup>44</sup> Id. *ibid.*, p. 109.

sua transcendência no seio mesmo de seu nada, sendo que o caminho entrevisto por Sartre para operar tal restituição é o da independência categorial entre fantasia e percepção. O ato intencional por meio do qual o sujeito se dirige ao objeto imagético seria, em rigor, diferente daquele que caracterizaria o ato de consciência atinente à percepção habitual. Nesse sentido, dir-se-á: “Podemos compreender agora que a imagem e a percepção são duas “Erlebnisse” intencionais que diferem antes de tudo por suas intenções”.<sup>45</sup>

Sem entrar no mérito de tal solução – que, já de si, demandaria um estudo de fôlego –, importa-nos notar o problema que impeliu o filósofo francês a tal consequência. A seu ver, o primeiro a lhe ter prestado a devida atenção foi Husserl – de quem Sartre cita, não por acaso, a seguinte passagem:

*Consideremos a água-forte de Dürer, O Cavaleiro, a Morte e o Diabo. Distinguiremos em primeiro lugar aqui a percepção normal, da qual o correlativo é a coisa ‘gravura’, esta folha do álbum.*

*Em segundo lugar, encontramos a consciência perceptiva, na qual, através destas linhas negras, pequenas figuras incolores, ‘Cavaleiro a cavalo’, ‘Morte’, ‘Diabo’, nos aparecem. Não somos, na contemplação estética, dirigidos para elas enquanto objetos: somos dirigidos para as realidades que são representadas ‘em imagem’, mais exatamente, para as realidades ‘imagificadas’ (abgebildet), o cavaleiro de carne e osso etc.*<sup>46</sup>

Porque a imagem externa e a correspondente consciência perceptiva têm, aqui, uma matéria impressional idêntica, as linhas servem tanto para constituir a imagem “Cavaleiro” quanto para instituir a percepção de “traços negros sobre uma folha branca”. Trazendo consigo o caráter do não efetivo, a aparência do objeto imagético – que Husserl, por vezes, também denomina *Fiktum*<sup>47</sup> – diferencia-se da percepção circundante que se estabelece mediante a moldura e a tela pintada, porque tal objeto pode ou não existir. O característico de uma personagem efigiada num quadro não é o fato de ela não ser perceptível tal como a pessoa “real”, mas ser efetivamente perceptível a despeito de sua irrealidade – indicando que, para compreender as imagens, cumpre deixar de lado a dicotomia ardilosa: signo/significação. E, no fundo, seria preciso abandonar a crença de que todas as imagens pertencem à classe dos signos, aceitando de

<sup>45</sup> Id. *ibid.*, p. 112.

<sup>46</sup> Id. *ibid.*, p. 111. Cf. também Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard, 1950, p. 373.

<sup>47</sup> “O objeto imagético é um *Fiktum*, um objeto perceptivo, porém ilusório.” Cf. Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass* (1898-1925). In: *Husserliana*. (Org.) Ed. Marbach. Boston/Londres: The Hague, 1980, Vol. XXIII, p. 54.

bom grado que entre estes últimos e a significação não há distância alguma. Pois, como bem assevera Lambert Wiesing, “mesmo se o caráter semafórico [*Zeichencharakter*] fosse sempre indicado mediante imagens, isso não seria suficiente para fundamentar a ideia de que tal caráter constitui um atributo essencial da imagem – quer dizer, um atributo do qual nenhuma imagem pode abrir mão. (...) Em suma: convém examinar a pergunta se e – em caso afirmativo – como as imagens podem ser pensadas e produzidas sem funções semióticas.”<sup>48</sup>

O problema não está tanto na assunção de que um objeto só se torna um signo quando se lhe atribui, por ostensão, um sentido externo. Afinal, significar quer dizer justamente ultrapassar o signo, fazer o gesto semafórico e ostensivo de apontar para algum referente que lhe vem de fora. O que está longe de ser evidente, porém, é o fato de que o objeto imagético ocupa o espaço pictórico tal como o conteúdo, no sentido semântico, cola-se ao signo linguístico. É bem verdade que dificilmente alguém pretenderá valer-se, digamos, da pintura de um arranha-céu como signo para indicar uma praia tropical. Em termos denotativos, a imagem que representa um dado objeto se refere, em rigor, apenas a ele. Como dirá Nelson Goodman a esse propósito: “O fato nu e cru é que uma imagem, para representar um objeto, deve estar por ele [*stand for*], referir-se a ele.”<sup>49</sup> Uma pintura, no entanto, oferece-nos mais do que aquilo a que ela se refere. Além de denotar certos objetos, mostra-nos formas distintas de contemplá-los. E não só. Para indicar algo, uma imagem tem de interpretar aquilo que indica. Abrigando diferentes perspectivas, ela mesma resulta de um certo ângulo de visão, sendo condicionada, de resto, pelo próprio receptor. A experiência estética deste último é o que é para ele devido à maneira como ele a institui, sendo que, no caso das chamadas imagens materiais, tal instituição não se deixa enfeixar pela percepção “habitual”: “Numa imagem, vê-se algo que não se torna mais velho e tampouco mais claro, quando se lança mais luz sobre ele.”<sup>50</sup>

Enquanto considerarmos as estruturas das representações imagéticas em analogia às exteriorizações linguísticas, fatalmente nos enredaremos nas malhas do método semiótico, haja vista que a distinção entre um quadro e uma pedra será, nesse caso, sempre uma distinção entre signos. E, no final das contas, o sentido que estes últimos vierem a assumir dependerá, a cada instante, de regras ou funções que os relacionam

<sup>48</sup> Wiesing, Lambert. “Sind Bilder Zeichen?” In: *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung*. (org.) K. Sachs-Hombach/K. Rehkemper. Wiesbaden, DUV, 1998, p. 95.

<sup>49</sup> Goodman, Nelson. *Languages of art*. Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing, 1976, p.5.

<sup>50</sup> Wiesing, Lambert. “Methoden der Bildwissenschaft.” In: *Zeit der Bilder. Bilder der Zeit*. (Org.) K. Greiser/G. Schweppenhäuser. Weimar, Max Stein Verlag, 2007, p. 56.

a algo. Como as ideias platônicas, regras e funções são, no entanto, invisíveis. Já o *Fiktum* de Husserl e o *Sinnbild* de Schelling são, como toda pintura, plenamente visíveis e palpáveis. Razões bastantes para que o autor da *Filosofia da arte* reivindique, com cores fenomenológicas, o valioso apanágio de seu filosofar: “Queremos que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito”.<sup>51</sup>

## Referências

- BOENKE, Michaela (org.). Schelling. In: *Philosophie jetzt!* Munique: dtv, 2001.
- FILHO, Rubens Rodrigues Torres. “O simbólico em Schelling” In: *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GONÇALVES, Márcia C. F. “Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência?” In: *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1976.
- HUSSERL, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. In: *Husserliana*. (Org.) Ed. Marbach. Boston/Londres: The Hague, 1980, v. XXIII.
- \_\_\_\_\_. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard, 1950.
- LEYTE, Arturo. “Schelling y la música”. In: *Anuário Filosófico* (29). Pamplona, Universidade de Navarra, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- SHELLING, F. W. J. v. “Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur”. In: *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo”. In: *Entre Kant e Hegel*. Tradução de Joãozinho Beckenkamp. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Bruno ou do princípio divino e natural das coisas”. In: *Os Pensadores*. Tradução, seleção e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Schellings sämtliche Werke*. Edição organizada por K.F.A. Schelling. Stuttgart: Cotta, 1856-61, v. III, p. 275.
- \_\_\_\_\_. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. de Carlos Morujão. Lisboa: INCM, 2001.

<sup>51</sup> Schelling, F.W.J. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo, Edusp, 2001, p. 74.

WETZ, Franz. *Friedrich W. J. Schelling: zur Einführung*. Hamburg, Junius, 1996.

WIESING, Lambert. "Sind Bilder Zeichen?" In: *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung*. (Org.) K. Sachs-Hombach/K. Rehkamper. Wiesbaden: DUV, 1998.

\_\_\_\_\_. "Methoden der Bildwissenschaft" In: *Zeit der Bilder. Bilder der Zeit*. (Org.) K. Greiser/G. Schweppenhäuser. Weimar, Max Stein Verlag, 2007.

\_\_\_\_\_. *Phänomene im Bild*. Munique: Fink, 2000.