

A música em Schelling

FERNANDO R. DE MORAES BARROS*

Professor adjunto da Universidade Federal do Ceará.

Resumo: O presente artigo conta mostrar o papel exercido pela música no interior do pensamento de Schelling. Para tanto, espera-se indicar a maneira pela qual o filósofo alemão redimensiona as bases que até então davam sustentação à estética tradicional para, a partir de uma ponderação inovadora, caracterizar a arte dos sons como uma forma original de saber.

Palavras-Chave: Schelling, música, ritmo, modulação, melodia.

Abstract: This article aims at showing the role played by music within Schelling's thought. To accomplish this task, it intends to indicate the way the German philosopher transforms the foundations of the so-called traditional aesthetics in order to characterize music as an original form of knowledge.

Keywords: Schelling, music, rhythm, modulation, melody.

Que sempre coube à luz, e não ao som, a tarefa de iluminar o caminho a ser trilhado pelo sujeito do conhecimento, eis algo que salta aos olhos de quem percorre a história da filosofia. Sendo o mais heliódico dos órgãos humanos, é à visão que se atribui, em geral, a nossa capacidade de descerrar a estrutura objetiva da realidade. E, embalados por essa crença, os filósofos nunca hesitaram em afirmar que a alma do homem é semelhante ao olhar. Se não contempla a região de onde irradia a luz das idéias, deixando-se enredar pela volubilidade dos outros sentidos, sua alma pouco conhece e desvia-se do ideal de inteligibilidade. Bem menos freqüente, porém, é a suposição de que a música pode ser legitimamente equiparada a um modo privilegiado de saber. Em nosso entender, é justamente tal pressuposto que se acha em jogo na hipótese de interpretação afirmada por Schelling em sua *Filosofia da arte*.

Longe de ser fortuita, essa ousada tentativa de fundar uma outra instância de determinação para o conhecimento deve-se, em

* Agradecemos ao CNPq pelo auxílio.

maior ou menor grau, à influência exercida pela estética musical romântica. *Sui generis*, tal vertente interpretativa julgava encontrar na música insígnias especulativas que a tornaria preferível a outras formas de conhecer, porquanto pressupõem uma identidade estrutural entre som e mundo inteligível. Mais até. Se nos textos que perfazem os cânticos os ditos significantes permanecem atarraxados a determinados significados, a crua teia de relações sonoras percebida pelo ouvinte formaria, anteriormente às imagens acústicas usadas para formação do signo lingüístico, um campo liberto dos limites do significado – único capaz de acessar diretamente o indelineável universo dos sentimentos. O que se deixa entrever na seguinte exclamação de Wackenroder: “Mas por que desejo eu, tolo que sou, dissolver as palavras em música? Elas nunca exprimem aquilo que sinto. Vinde, oh! sons, acorrei e salvai-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra”.¹

Pretendendo ultrapassar as diferenciações produzidas pela razão, a estética musical romântica acabou, porém, por substituir a verdade apofântica dos enunciados pela verdade enquanto uma espécie de auto-manifestação. A questão que se coloca para Schelling é a de como administrar esse legado sem reeditar, nos mesmos termos, os dispendiosos compromissos metafísicos que dormitam sob o romântico isomorfismo entre som e mundo inteligível. Valendo-se do léxico musical como um precioso vocabulário imagético, a ele interessa superar os limites atinentes à estrutura convencional da linguagem com vistas à superação positiva da cisão entre razão e sensibilidade, bem como entre outros pólos dicotômicos introduzidos pelo dualismo metafísico. Se a música, conforme o veredicto de Kant, não se deixa apreender facilmente sob a forma de um juízo estético, já que não se pode dizer “se uma cor ou um tom (som) são meramente sensações agradáveis ou em si já um belo jogo de sensações”,² tanto pior seria, depois da revo-

1. Wackenroder, W. H. “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. In: _____. *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 86.

2. Kant, I. *Crítica do Juízo*. In: _____. *Os Pensadores*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 260.

lução copernicana em filosofia, irmaná-la apenas à noção de “coisa” empírica. Doravante, não é suficiente desestabilizar a tradição, que julga a esfera musical a partir do código clássico de representação e outorga-lhe somente qualidades secundárias. Cumpre também renunciar à concepção de sonoridade como completa exterioridade, concebida como conjunto de propriedades acústico-mecânicas ligadas unicamente por relações causais. E Schelling, que conta transpor a oscilação entre jogo das sensações e julgamento da forma, tratará de dizer que, em seu bifrontismo, a música reconhece os dois lados da moeda: “considerada de um lado, [a música] é a mais universal entre todas as artes reais, e a que está mais próxima da dissolução na palavra e na razão, embora, de outro lado, seja somente a primeira potência delas”.³

A música é a mais universal dentre todas as artes, 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.⁴ Afinal, para lembrar as palavras lapidares do autor de *Idéias 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, se-

3. Schelling, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 161.

4. Porque toma tal cisão como problema central, a interpretação schellinguiana não deixa de ser, em grande medida, um passo rumo à própria dissolução da metafísica dogmática. É nesse sentido que Arturo Leyte, autor no qual nos fiamos, pondera: “Se a tradição racionalista confirma decisivamente uma cisão entre razão e sensibilidade, que condena a arte a ocupar um lugar à margem da verdade, no romantismo se questiona radicalmente tal cisão até conduzi-la à sua culminação teórica. No curso desse processo do romantismo, a filosofia do idealismo corresponde a uma posição privilegiada, porquanto nela se concebe como problema e ponto de partida aquela cisão metafísica, e, como solução, a formulação de uma unidade”. Leyte, A. “Schelling y la música”. In: *Anuário Filosófico* (29). Pamplona: Universidade de Navarra, 1996, p. 107.

para o objeto e a intuição”.⁵ Depois que a intuição é suprimida para favorecer a especulação sobre o objeto, a complementaridade entre ambos cede terreno a uma relação intransitiva sob o influxo da qual o sujeito, tornado objeto para si mesmo, identifica-se com a atividade de uma consciência que já não se relaciona condicionalmente com o mundo, senão que com representações que dele se afastam. E o homem, separando-se do mundo, separa-se de si. Razões suficientes para dizer que a controvérsia dos filósofos nada mais seria que o reflexo ampliado de um litígio mais recuado, porquanto parte de um “conflito *originário* do espírito humano”.⁶

É sob tal ângulo que se pode compreender a duplicidade do problema - cuja solução será justamente a *Filosofia da arte*. Por um lado, o ideal de inteligibilidade tem como preço a dissipação predatória da força espiritual humana, já que, de um mero esquema de abreviação, a separação entre sujeito e objeto arvora-se em um fim irreduzível ao próprio mundo:

Esta separação é um *meio*, não um *fim* (...) O homem não nasceu para dissipar a sua força espiritual na luta contra a fantasia de um mundo imaginado por si (...) Portanto, a *mera* especulação é uma doença espiritual do homem, mesmo a mais perigosa de todas.⁷

Por outro lado, se contra essa filosofia que faz da especulação, não um meio, mas um fim, todas “as armas se justificam”,⁸ a crítica de Schelling se articula a serviço de um contra-ideal artístico que não pode deixar de ser também, noutra patamar reflexivo, um movimento inédito rumo à construção filosófica da arte: “O acréscimo ‘arte’ em ‘filosofia da arte’ apenas restringe, mas não suprime, o conceito universal de filosofia. Nossa ciência deve ser filosofia”.⁹

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

6. Schelling, F. W. J. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. In: _____. *Os Pensadores*. Trad., seleção e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 10.

7. Schelling, F. W. J. *Ideias para uma filosofia da natureza*, p. 39.

8. Idem, *ibidem*.

9. Schelling, F. W. J. *Filosofia da arte*, p. 27.

A ponderação filosófica sobre a arte não é, pois, 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*”,¹⁰ buscando a identidade no todo e fomentando o vínculo entre o universal e o particular. A Schelling 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, espírito e matéria, remetem a uma matriz dialética comum: “Aquilo que conhecemos na história ou na arte é essencialmente o mesmo que também existe na natureza”.¹¹ Além de outras, uma consequência curiosa dessa convergência é a escolha da música para ocupar o primeiro lugar no interior da série que designa a 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 o autor da *Filosofia da arte* 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*”.¹² Isso não o impele, porém, à conclusão de que, em sua materialidade, a música é um mero ser sem significação. Tanto é assim que, referindo-se à universalidade de sentido da própria sonoridade, ele dirá: “Na formação-em-um do infinito no finito, a indiferença, como indiferença, só pode aparecer como *sonoridade*”.¹³

Polissêmicos, os termos indiferença e formação-em-um indicam a identidade entre real e ideal, sujeito e objeto, não como partes isoladas, mas como modos de apresentação de uma continuidade

10. Idem, p. 27.

11. Idem, p. 28-9.

12. Idem, p. 31.

13. Idem, p. 147.

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:

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.¹⁴

É com cautela que Schelling encara o movimento de 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 o obriga, porém, a dar o crédito à negatividade, cedendo-lhe, sob a forma de uma terceira unidade, a intensiva positividade da afirmação. Se o momento da negação tornou-se imanente, foi porque uma visão de conjunto mais ampla relativizou as dicotomias. E como Bruno, personagem de seu diálogo homônimo, Schelling termina pondo em cena “uma unidade que, por sua vez, vincula a unidade e a própria oposição”.¹⁵

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. Essa indiferença é justamente a sonoridade. E não é acidental o fato de Schelling iniciar seu discurso sobre a música, no § 76 de tal obra, estabelecendo um paralelismo entre a sonoridade e o magnetismo - categoria física que, no contexto da filosofia da

14. Schelling, F. W. J. *Ideias para uma filosofia da natureza*, p. 127.

15. Schelling, F. W. J. *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.

natureza, define o primeiro momento da construção da matéria.¹⁶ Não há, afinal, como isolar os pólos magnéticos de um ímã. Este, vindo a se romper, converte-se num novo magneto, reproduzindo as extremidades opostas. Sendo que o mais relevante – para aquilo que nos importa – é o fato de que, por ser nula, a divergência do campo magnético não permite o monopólio de nenhum dos lados. É essa indiferença, na música, “só ocorre na sonoridade, pois esta = magnetismo.”¹⁷

Encarada a partir da indiferenciação que lhe constitui, a sonoridade é, pois, a condição mesma da experiência musical, haja vista que nenhum acorde poderia determinar-se sem antes ter feito parte, ainda que virtualmente, de um amálgama vazio de determinações. Som é, no entanto, transmissão. Ressoar implica transmitir-se a outrem, de sorte que, sem diferenciar-se de si mesma, a sonoridade, como indiferença, é inaudível. Donde: “Condição do som é, portanto, que o corpo seja posto fora da indiferença, o que acontece pelo contato com um outro.”¹⁸ A formação-em-um não pode, na matéria, ser exposta puramente como tal e a sonoridade, por sua vez, não prescinde de um corpo que a faça ecoar. O órgão auditivo, nesse sentido, seria o magnetismo desenvolvido até a perfeição orgânica e a audição, por seu turno, seria a sonoridade integrada ao seu oposto: “ela se torna = ouvido”.¹⁹

Mas, essa ligação da música com as dimensões da matéria só deixa-se apreender, com efeito, quando exposta à luz de uma combinatória tripartite de definições. Acerca desta última, Schelling resume: “ritmo = primeira dimensão, modulação = segunda dimensão, melodia = terceira”.²⁰ Com tal escalonamento, o autor da *Filosofia da arte* espera retomar, noutra chave, o esquema geral dado pela síntese entre sujeito e objeto, mas de sorte a revelar, pela

16. Cf., a esse propósito, Schelling, F. W. J. “Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo”. In: _____. *Entre Kant e Hegel*. Trad. de Joãozinho Beckenkamp. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

17. Schelling, F. W. J. *Filosofia da arte*, p. 148.

18. Idem, p. 149.

19. Idem, *ibidem*.

20. Idem, p. 154.

estrutura interna da música, a indiferença que vigora à base de ambos. O argumento considera que, pelo ritmo, a música estaria “determinada para a reflexão e para a consciência-de-si”.²¹ Com o propósito de justificar tal caracterização, Schelling vale-se da noção de tempo: “A forma necessária da música é a *sucessão*. – Pois o tempo é a forma universal da formação-em-um do infinito no finito”.²² Fadado a organizar a percepção sob a forma humana de intuição, ao ouvinte não seria dado apreender os sons fora da sucessão temporal, restando-lhe intuir o tempo, de maneira indireta, por uma linha imaginária ao longo da qual o múltiplo perfaz sucessivamente uma série de uma única dimensão. Daí, a música só ter “uma única dimensão”.²³

O próprio magnetismo atuaria longitudinalmente, já que a força magnética é, em rigor, tangencial à linha de seu próprio campo – isto é, seu sentido acompanha a direção de seu comprimento. Se se tratasse de expor tal categoria na intuição, ter-se-ia que imaginar um esquema dado também pela linha reta, de sorte que o magnetismo seria, analogicamente, a expressão do tempo nas coisas. Mas, se o tempo é o princípio da consciência-de-si, cumpre não perder de vista que uma das funções desta última é precisamente o contar: “A música é uma enumeração-de-si real da alma”.²⁴ Assim, além do caráter sucessivo e longitudinal, ao ritmo seria atribuído ainda um aspecto marcadamente aritmético, sendo que é justamente isso que fará da música, “no todo, uma arte quantitativa”.²⁵

Dando continuidade à sua ponderação, Schelling se encarrega então de retirar outras conclusões da dimensão rítmica. A começar por sua capacidade de introduzir a diferença na unidade originária da sucessão, que, de insignificante, torna-se significativa: “o ritmo é em geral transformação da sucessão em si insignificante numa sucessão significativa (...) transformação do

21. Idem, *ibidem*.

22. Idem, p. 150.

23. Idem, *ibidem*.

24. Idem, *ibidem*.

25. Idem, p. 173.

contingente da sucessão em necessidade = ritmo”.²⁶ Divisão periódica do homogêneo, o ritmo vincula a unidade à multiplicidade, sendo que é por isso que

o homem procura, por meio do ritmo, pôr multiplicidade ou diversidade em todas aquelas ocupações que, em si, são *pura identidade*. Não suportamos por muito tempo a uniformidade em tudo aquilo que é em si insignificante.²⁷

Aqui, diferentes graus de determinação poderiam ser alcançados. O mais elementar seria aquele que secciona o todo da sucessão em divisões uniformes, atribuindo valores de duração igualmente grandes e distantes na ordem do tempo. Um tipo mais rico seria logrado pela cadência [*Takt*], que divide o tempo a partir de intensidades e valores diferentes entre si: “Uma espécie mais alta de unidade na diversidade pode ser antes de tudo alcançada quando os sons ou batidas individuais não são indicados com a mesma força, mas variando entre o forte e o fraco (...) Aqui a *cadência* entra como elemento necessário no ritmo”.²⁸

Em linhas gerais, a conclusão a que Schelling espera nos levar é a de que, por meio do ritmo, o todo não é submetido ao tempo, mas o tem em si mesmo, dando a conhecer uma sucessão que não é simplesmente imposta por uma ordem exterior; não se limitando a significar o tempo, mas sendo um com ele, o ritmo institui sua própria cadência. Mas considerada em sua primeira dimensão, o mesmo é dizer, em uma unidade puramente quantitativa, a música não passa de uma unidade incompleta, carente, como o magnetismo, de unidades ulteriores. Embora seja “a música na música”,²⁹ o ritmo não pode fiar-se, por si só, em algo efetivamente atuante até configurar-se numa unidade qualitativamente mais substancial. Daí, o papel a ser exercido pela modulação. “Nesse aspecto”, lê-se, “a modulação é então a arte de manter, na diferença

26. Idem, p. 152.

27. Idem, p. 151.

28. Idem, p. 152.

29. Idem, *ibidem*.

qualitativa, a identidade do tom que é o dominante no todo de uma obra musical.”³⁰

Schelling não utiliza a palavra modulação em sua acepção técnica. Se a ele não importa erigir uma “teoria” da arte, tampouco teria cabimento, a essa altura, abandonar a construção filosófica da música em prol da significação instrumental do termo. Afinal, como ele mesmo irá dizer: “Conduzir canto e harmonia, mediante as chamadas modulações e resoluções, através de vários tons, para enfim voltar de novo ao primeiro tom fundamental, é um modo artístico que já pertence inteiramente à arte moderna”.³¹ Mas, como o valor expressivo de um determinado acorde depende da relação com os demais agrupamentos da estrutura harmônica, adquirindo diferentes matizes em virtude de se aproximar ou não de um centro tonal - dele se afastando, por exemplo, como subdominante, ou, então, dele se aproximando como dominante -, o autor da *Filosofia da arte* verá aí a possibilidade de atribuir à modulação a tarefa de expor a identidade a partir da própria diferença qualitativa entre os sons. Exercendo-se, pois, em tal dimensão, a música determina-se para a “sensação e para o juízo”³² e, desse modo, converte-se em subjetividade.

Por meio do ritmo, a música expande-se qual uma força centrífuga, alongando-se mais e mais; por meio da modulação, concentra-se, agrupando-se centripetamente na forma de ajustamentos sonoros coexistentes. Mas, assim como o olhar “natural” não decompõe analiticamente a altura e o comprimento daquilo que contempla, a audição tampouco se detém no exame dos elementos quantitativos do som para, aí então, dedicar-se à sua qualidade. Indivisa, percepção musical põe-se à escuta de um todo, de modo que a diferença entre ritmo e modulação só tem validade como diferentes 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 en-

30. Idem, p. 153.

31. Idem, ibidem.

32. Idem, p. 154.

tre real e ideal. Daí, a importância da melodia. Com ela, Schelling espera indicar o estreito vínculo entre ritmo e modulação: “*A terceira unidade, na qual as duas primeiras [ritmo e modulação] estão equiparadas, é a melodia*”.³³ Por meio desta última, a música estaria determinada para a “intuição e imaginação”,³⁴ deixando-se apreender, por fim, como união entre sujeito e objeto. Aqui, o autor da *Filosofia da arte* conta reencontrar, em outra chave, a idéia de símbolo [*Sinnbild*], encontro bem-vindo e decisivo do esquematismo e da exposição alegórica,³⁵ momento em que a particularidade do som se funde à universalidade abstrata da filosofia da música.

Não por acaso, Schelling irá eleger o idioma sonoro dos antigos como o ideal retrospectivo mais condizente com sua exposição, julgando possível localizá-lo, ainda que sob um modo “altamente dissimulado, no *canto coral*”.³⁶ Ao enaltecer este último, o filósofo opta pelo registro melódico-linear em detrimento da concatenação harmônica, achando-se, com isso, na contramão da modernidade artística da qual se sabe fatalmente contemporâneo. Imputar-lhe, porém, a marca do conservadorismo é ignorar o teor “universal” de sua ponderação. Atento à união entre sujeito e objeto, ele teme que, pelo excesso de harmonização, a música converta-se ao subjetivismo, bem como ao virtuosismo autocomplacente. Mais até. Em virtude da natureza alegórica da pura música harmônica, ele receia que, por aí, a arte dos sons torne-se expressão de sofrimento, existindo apenas para significar o infinito, como um esforço nostálgico do indivíduo para voltar a uma unidade perdida. Porque busca o infinito no finito, a melodia schellinguiana

33. Idem, p. 153.

34. Idem, p. 154.

35. Cf., a esse respeito, o fino e célebre 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.” Torres Filho, R. R. “O simbólico em Schelling” In: _____. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 114.

36. Schelling, F. W. J. *Filosofia da arte*, p. 155.

submete-se à orientação simbólica: onde nem o universal significa o particular nem o particular o universal, mas onde ambos são um. É nessa condição que a música, mais do que um tema, é um saber que submete o universal ao particular e dissolve, ao mesmo tempo, este último no primeiro. Se já não se pode escutá-la, isso não se deve ao seu caráter filosófico, mas ao alarido de uma especulação que se deixou arrastar pela separação entre razão e sensibilidade.

Bibliografia

- BOENKE, M. *Transformation des Realitätsbegriff – Untersuchungen zur frühen Philosophie Schellings im Ausgang von Kant*. Stuttgart: Frommann-Holzboog-Verlag, 1990.
- KANT, I. *Crítica do Juízo*. In: _____. *Os Pensadores*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- LEYTE, A. “Schelling y la música”. In: *Anuário Filosófico* (29). Pamplona: Universidade de Navarra, 1996.
- PAREYSON, L. “L'esthétique musicale de Schelling”. In: _____. *Philosophie*. Paris: Les éditions de minuit, 2000.
- SCHELLING, F. W. J. *Bruno ou do princípio divino e natural das coisas*. In: _____. *Os Pensadores*. Trad., seleção e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. In: _____. *Os Pensadores*. Tradução, seleção e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *Filosofia da arte*. Trad. e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. de Carlos Morujão. Lisboa: INCM, 2001.
- _____. “Primeiro projeto de um sistema da filosofia da natureza: esboço do todo”. Trad. de Joãozinho Beckenkamp. In: BECKENKAMP, J. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- TORRES FILHO, R. R. “O simbólico em Schelling”. In: _____. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- WACKENRODER, W. H. “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. In: _____. *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- WANNING, B. “Schelling”. In: _____. *Musik in der deutschen Philosophie*. Stuttgart: Metzler-Verlag, 2003.