

I. AO REDOR DE O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

1. A filosofia do trágico

A tragédia grega é tema de uma ampla reflexão que ocorre na Alemanha a partir do final do século XVIII. Neste período, Goethe amplia o ideal de beleza proposto por Winckelmann, à luz da cultura grega, em relação à pintura e à escultura, ao pensá-lo principalmente em relação à poesia ou à arte dramática. Com ele, Schiller, profundamente influenciado pela estética kantiana, percebia o sofrimento do indivíduo exposto pela poesia dramática e voltava-se para a arte produzida no seu tempo com o fim de elaborar uma teoria da arte moderna. O que há de comum nestes pensadores deriva do movimento cultural inaugurado por Winckelmann¹, que tem como objetivo regenerar a arte da Alemanha (que estaria em decadência), tomando a arte grega, na medida em que esta transmitia serenidade, como referência para isso. Com a ampliação realizada a partir de Goethe e Schiller, agora, abria-se o caminho para a consolidação da reflexão sobre a tragédia grega, por onde surge uma “tradição de questionamento teórico no cerne da natureza da tragédia” (SILK; STERN, 1981:1), inclusive por meio de uma referência à reformulação do próprio teatro alemão.

Em certo momento, concebeu-se que há uma *sabedoria* inerente à tragédia, “capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (MACHADO, 2006: 42-43)². Isto significaria uma ruptura com a perspectiva aristotélica, que privilegiava uma análise poética da tragédia, onde também serão inseridos autores como Corneille e Lessing, para inaugurar uma *filosofia do trágico*. O trágico assume aqui o caráter de *Idéia* presente na tragédia, referente à sua relação com *o ser* de todas as coisas. Para Roberto Machado, esse novo modo de pensar a tragédia, que nasceria como filosofia pura em Schelling, tem Nietzsche como seu expoente, o que o insere

¹Em seus *fragmentos póstumos*, Nietzsche anota: “Winckelmann diz que, para os antigos, a beleza era o fiel da balança da expressão” (NIETZSCHE, 2005 B: 4). Para ilustrar o que não é valorizado na arte grega por Winckelmann, trazemos o comentário de M. S. Silk e J. P. Stern: “... ele atribui todo o aspecto sombrio do drama pré-socrático à imperfeição de uma jovem e imatura cultura” (1981: 6).

² Segundo Roberto Machado, “nasce com Schelling uma filosofia do trágico” (2006: 23) por ter como objeto uma *Idéia de tragédia*.

neste movimento cultural alemão ³. Schiller, ao elaborar sua *Teoria da tragédia*, é o primeiro a refletir sobre os aspectos filosóficos desta arte, a partir da influência de Kant, sobretudo pela sua capacidade de elevar nossa *liberdade*.

O pensamento referente à “totalidade do que existe” é característico do pensamento filosófico moderno sobre a tragédia ⁴ e será a partir da *liberdade absoluta*, pensada por Schelling, que ele irá assumir o papel de uma *idéia* inerente à tragédia. Percebemos que esse caminho irá culminar no *dionisiaco* de Nietzsche. A *liberdade* do extático frente ao mundo delimitado por formas bem definidas significa abster-se momentaneamente daquilo que faz do sujeito também uma representação para tornar-se *absoluto*.

1. 1. Schiller

Ao considerar uma essência constituinte do pensamento trágico, as construções conceituais modernas tenderam a apresentá-la por meio de um antagonismo. Tal antagonismo parece ter uma influência, ainda que paradoxal, da ontologia platônica ⁵. A oposição entre essência e aparência, concebida por Platão, parece ter sido o ponto de partida para que os teóricos do trágico viessem a elaborar uma ontologia da tragédia, contudo, estes chegaram às suas conclusões a partir da exclusiva consideração da tragédia mesma, o que era contrário à ontologia platônica.

Dentre os modernos, a influência de Kant é considerada fundamental para o modo como surge o pensamento acerca do trágico. Para Roberto Machado, é a partir do encontro com a filosofia de Kant que Schiller inaugura uma *filosofia do trágico* ⁶. A obra responsável por tal encontro é *A crítica da faculdade do juízo* (1790), onde Kant expõe, na primeira parte da obra, sua análise acerca da *faculdade de juízo estética*. Segundo M. S. Silk e J. P. Stern, o que relaciona obra de arte e experiência humana, nesta obra, “precisa certamente residir na experiência mesma, pela própria capacidade humana de contemplar

³ Cf. MACHADO, 2006: 7.

⁴ Cf. MACHADO, 2006: 44.

⁵ Ver, a esse respeito, MACHADO, 2006: 44-47. O autor esclarece que considera a influência de Platão paradoxal, pois para este, “um crítico ferrenho do poeta trágico, a tragédia não tem a dignidade de documento ontológico que lhe conferem os modernos”.

⁶ CF. MACHADO, 2006: 54.

desinteressadamente” (1981:301). Schiller, partindo desse ponto, irá conceber a obra de arte trágica como uma apresentação sensível do supra-sensível, na medida em que supra-sensível possa ser compreendido como algo que “localiza no interior do homem uma faculdade transcendente” (MACHADO, 2006:55), viabilizando aquela própria capacidade humana de contemplar, que será livre na medida em que for desinteressada. O objetivo da arte, alcançado principalmente pela tragédia, seria então representar o supra-sensível, de modo que seja exposta, por ela, a máxima liberdade moral. O supra-sensível é representado sempre “corporificando-nos a independência moral de leis naturais no estado de paixão” (SCHILLER, 1964:103).

É pela arte ser capaz de nos expor aos mais diversos *estados de paixão*, sem nos impelir a um estado real de perigo e de medo, que ela proporciona atingirmos o ápice de nossa liberdade moral frente aos limites impostos pela natureza. A arte trágica, especificamente, por meio do sofrimento acometido aos personagens virtuosos, traz consigo um elemento *comovente*, que “designa o sentimento misto do sofrimento e do prazer no sofrimento” (1964:18). É por experimentarmos seguramente, como espectadores, a extrema elevação de nossos juízos morais remetidos a uma “inadequação na organização da natureza” (1964:19), nos oferecendo a sensação de desprazer, que podemos em seguida despertar a sensação de prazer por atingir o estado de maior liberdade possível e, justamente por isso, pelo fato de termos experimentado o desprazer, tomamos consciência da “adequação ao todo da nossa natureza racional” (idem). O pressuposto de Schiller, aqui, é que a adequação a fins natural ao homem virtuoso seja a felicidade, e não a dor. Ao contemplarmos a situação contrária, como é própria à tragédia, então nos comovemos. O prazer na comoção, assim, é um prazer moral que deriva do fato deste ser apreciado com intimidade maior do que as próprias leis da natureza, o que ocorre por ser um prazer proporcionado pelo próprio princípio da razão e não por algum objeto exterior determinado. Desse modo, é por intermédio do fim moral exposto pela tragédia que emerge com a maior significação a nossa liberdade.

A liberdade é aqui apresentada em oposição ao mundo natural, pois o que para este é contraditório e causa dor e sofrimento nos indivíduos, para aquele mundo proporciona enorme prazer. Somente perante a dor, ainda que apenas pela sua projeção estética, o homem é incitado a reconhecer a lei moral que lhe é

intrínseca e que, agora, lhe é tornada consciente. Para Schiller, esta é a mais forte sensação de prazer que pode ser experimentada e por isso “o máximo prazer moral sempre virá acompanhado pela dor” (1964:20). Em outras palavras: é justamente pela apresentação negativa da Idéia de uma adequação moral, através da dor aparente, que a tragédia nos oferece a satisfação estética.

A análise realizada por Schiller sobre a tragédia partiria, então, daquilo que por seu intermédio é oferecido ao espectador: a oportunidade de contemplar do modo mais livre possível os seus próprios juízos morais, cumprindo sua tarefa de apresentar o supra-sensível, que aqui se refere à “subjetividade humana, ao homem, pensado como vontade livre ou liberdade moral” (MACHADO, 2006:54). Na cena trágica, este supra-sensível é apresentado por meio do sofrimento dos personagens, dizemos mais uma vez, como sua apresentação negativa, sendo por isso que a tragédia é capaz de apresentar sensivelmente o supra-sensível.

A influência de Kant sobre a *Teoria da tragédia*, de Schiller, sobretudo se dá pela sua concepção de ajuizamento estético do *sublime*, que está inserido na categoria dos juízos reflexivos, ou seja, daqueles que partem do particular para o geral. O sublime seria o resultado da desarmonia entre as faculdades da *imaginação*, relacionada ao mundo sensível, e da *razão*, relacionada às *idéias* e, portanto, supra-sensível:

“... aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade do juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação. [...] Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão...” (KANT, 2008:91).

Ao contemplarmos um objeto “absolutamente grande” ⁷, e neste caso necessariamente um objeto da natureza, despertamos um sentimento no ânimo pela impossibilidade da imaginação representar adequadamente tamanha grandeza, apesar da razão concebê-la. A intuição que proporciona o sentimento

⁷ No início do §25, da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant define nominalmente o que é sublime como aquilo que é “absolutamente grande”, especificando em seguida como “o que é grande acima de toda a comparação” (KANT, 2008:93).

sublime faz com que o sujeito abandone sua sensibilidade e permite que a razão simplesmente encontre uma adequação a fins ⁸, por meio da “idéia de uma totalidade supra-sensível” (MACHADO, 2006: 62). Com isso, fica evidente a restrição da sensibilidade àquilo que é particular, ou seja, ao fenômeno, enquanto a razão se ocupa em buscar uma unidade a partir do entendimento.

Retornando ao pensamento de Schiller, poderemos agora compreender a relação entre *razão e liberdade*. Pela sua infinita magnitude, a razão ultrapassa qualquer grandeza, inclusive da própria natureza, na medida em que a concebe. Inicialmente promovida pela incapacidade de intuirmos a totalidade, o que está relacionado ao desprazer, a sensação, na medida em que a razão oferece sua concepção, transmutar-se-á em um prazer, pela intelecção de sua *liberdade*. Caracterizado por Schiller como “o ser que quer” (1964:45), o homem não pode encontrar satisfação maior senão por intermédio da *liberdade*, neste caso, deve poder estar livre até de suas próprias sensações. A diferença principal do *sublime* de Schiller, em relação a Kant, consiste no fato de o primeiro conceber a possibilidade daquele juízo estético poder ser referido também às obras de arte ⁹ e não somente aos objetos naturais, como determina o segundo em sua *Crítica*.

Assim, o espectador da tragédia é conduzido à máxima liberdade, na medida em que “o grandioso relativo, a ele exterior, torna-se o espelho no qual ele vê, em seu interior, o grandioso absoluto” (1964:55). É pela incomensurável dor apresentada no palco e, concomitantemente, pela sua estabelecida e delineada separação com o espectador, que este pode em segurança experimentar a *liberdade*, este “espetáculo infinitamente mais interessante do que o bem estar” (1964:58), pois, por intermédio do terror, “somos capazes de querer o que os impulsos abominam e de condenar o que eles almejam” (1964:50), revelando-nos o absoluto alheamento da razão e da vontade frente ao mundo dos fenômenos, por onde a alma é “impulsionada do condicional para o incondicional” (1964:60).

⁸ Ao tomar como exemplo um oceano revolto, Kant explicita o abandono da sensibilidade, pois só a razão pode adequar-se à tal grandeza: “... o extenso oceano, revolto por tempestades, não pode ser denominado sublime. Sua contemplação é horrível e já se tem que ter ocupado o ânimo com muitas idéias, se é que se deva, através de uma tal intuição, dispor-se a um sentimento que é ele mesmo sublime, enquanto o ânimo é incitado a abandonar a sensibilidade e ocupar-se com idéias que possuem uma conformidade a fins superior.” (KANT, 2008:91).

⁹ Ver, a esse respeito, MACHADO, 2006: 59: “Schiller foi o primeiro a reconhecer que a concepção kantiana do sublime poderia ser aplicada à reflexão sobre a arte ou, mais especificamente, à teoria da tragédia”.

1.2. Schelling

Sob a influência do pensamento de Kant e Schiller, Schelling irá desenvolver, pela primeira vez ontologicamente ¹⁰, sua *Filosofia do trágico*. Isso significa conceber uma idéia inerente à tragédia, algo de essencial, que lhe confere uma atenção diferenciada a outras manifestações artísticas. Ao pensar sobretudo a tragédia grega, uma contradição lhe é apresentada: nas palavras do próprio Schelling, “o fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, [...] estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo” ¹¹ (1973:208). A contradição a que se refere aqui, pensando especificamente a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, consiste no conflito entre *liberdade* e *necessidade*, posto que é apresentada uma luta humana contra o destino, representada na peça pela figura do herói. Para Schelling, era fundamental que o herói sucumbisse, porém, deveria ser apresentada sua luta contra o inevitável. Ao sucumbir tornava-se evidente que sua *liberdade* era retirada de cena e sua expiação aos acontecimentos que lhe macularam, trazidos à intuição pela própria arte, resumia-se agora à necessidade.

É pela expiação do seu destino que o herói honra sua liberdade. A partir da impossibilidade de conciliar *liberdade* e *necessidade*, a tragédia não teria alternativa para resolver tal contradição senão por meio de um deslocamento de grau, isto é, pela elevação ao *absoluto* de tais idéias. Somente assim poderia conciliá-las, pois “liberdade absoluta e necessidade absoluta são idênticas” (1973:205). Ao sucumbir, é retirado do herói o predicado da liberdade, que lhe cabia, portanto, inerentemente à sua própria luta. Enquanto lutava o herói era livre, pois a própria capacidade de *lutar* lhe garantia liberdade e, contra isso, o destino em nada podia interferir. Para Schelling, ao concernir absolutamente ao sujeito a liberdade, a tragédia encontra uma saída à sua contradição: retira do

¹⁰ Seguimos aqui a posição de Roberto Machado, ao considerar que “o supra-sensível a que Schiller se refere não diz respeito a uma entidade metafísica, no sentido de um além-mundo ou de um absoluto, mas à subjetividade humana, ao homem, pensado como vontade livre ou liberdade moral, numa perspectiva muito mais moral do que propriamente metafísica” (2006:54).

¹¹ Trata-se da décima das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, destinadas a Hegel.

sujeito qualquer possibilidade de luta, toda a vontade, para que agora lhe caiba apenas expiar o mundo objetivo, ou seja, o mundo da necessidade.

À arte cabe fazer o herói sucumbir, pois os seus limites, os limites do mundo objetivo, por onde ela se manifesta, não podem ser ultrapassados. Ao *expiar* o mundo objetivo, o sujeito despojado de liberdade (aqui também compreendida como vontade) contempla a *necessidade* como correlata à sua própria existência, na medida em que esta é representada, objetivada, sendo justamente nisso que consiste o elogio à sua liberdade: como uma apresentação negativa desta, a tragédia nos oferece implicitamente a noção de que a necessidade relativa não é mais que uma representação:

“Enquanto o homem se demora no domínio da natureza, ele é, no sentido mais próprio da palavra, assim como pode ser senhor de si mesmo, senhor da natureza. Põe o mundo objetivo em seus limites determinados, que este não pode transpor. Na medida em que representa o objeto, na medida em que lhe dá forma e consistência, ele o domina. Não tem nada que temer dele, pois ele mesmo lhe impôs limites” (1973:208).¹²

Nesse sentido, por uma representação submeter-se necessariamente a um sujeito, ao anular a subjetividade anula-se conseqüentemente a objetividade, o inverso, contudo, não ocorre. Por isso, o que a tragédia faz especificamente é elevar ao absoluto a liberdade e retirá-la de cena para expor uma necessidade relativa, evidenciando seu elogio à liberdade.

Para que compreendamos melhor a noção de liberdade em Schelling, partiremos de um problema kantiano. Em sua “Dialética transcendental”¹³, Kant investiga “A antinomia da razão pura”, a fim de expor os *princípios transcendentais* de uma cosmologia racional, e “como já indica a expressão de conflito da razão, para a revelar na sua aparência deslumbrante, mas falsa, como uma idéia que não se pode conciliar com os fenômenos” (KANT, 2001:380). Assim, “deve-se a Kant a idéia de que a contradição era fundamental, e de que ela poderia significar algo diferente de uma contradição do racional visto pelo entendimento”, e a partir daí, para alguns pós-kantianos, “a tragédia foi vista como modelo de uma solução ao que Kant chamou de antinomia” (MACHADO, 2006:48).

¹² Este trecho corresponde ao parágrafo que segue a reflexão feita por Schelling sobre a tragédia grega, na décima de suas *cartas*.

¹³ Parte integrante da *Crítica da razão pura*, especificamente da segunda divisão da “Lógica transcendental”.

Em busca da solução para aquela antinomia, Schelling irá partir de um *princípio incondicionado* onde o saber tenha seu fundamento. Para isso, é necessária a junção entre a parte e o todo, a consideração de uma unidade última absoluta, de modo que não haja separação entre sujeito e objeto ¹⁴. Assim, Schelling conceitua o “eu absoluto”, o que significa pensar o *eu* sem as condições impostas por objetos exteriores. Estes objetos, por sua vez, estão necessariamente condicionados a um sujeito. Fazer filosofia a partir de um princípio incondicionado é, para Schelling, pensar a partir do “eu absoluto”.

Este “eu absoluto” parece expressar uma liberdade absoluta justamente por não haver nenhum objeto que lhe oponha. Enquanto um *princípio incondicionado*, sequer pode ser objeto de si mesmo e, logo, também não viabiliza uma consciência de si ¹⁵. Kant, cabe aqui recordar, já se referia ao incondicionado como uma exigência da razão, na *Crítica da razão pura*:

“A razão exige-o em virtude do seguinte princípio: se é dado o condicionado, é igualmente dada toda a soma das condições e, por conseguinte, também o absolutamente incondicionado, mediante o qual unicamente era possível aquele condicionado” (KANT, 2001: 381).

Eis aqui a diferença de pressuposto para o desenvolvimento do “eu absoluto”, de Schelling: enquanto Kant pensa o incondicionado a partir do que é dado na experiência, isto é, do condicionado, para Schelling, ao contrário, o saber não pode estar fundado naquilo que é condicionado, mas sim no que consiste na máxima liberdade, o incondicionado, e, logo, “se o incondicionado é substância, o eu é a única substância” (apud MACHADO, 2006: 82) ¹⁶.

¹⁴ Nicolai Hartmann, referindo-se à *Doutrina da ciência*, de Fichte, diz que esta obra “conhece somente dois modos de determinação: a do sujeito pelo objeto e a do objeto pelo sujeito. A primeira é conhecimento, a última ação”. A novidade de Schelling seria pensar que “o problema só é solucionável mediante a hipótese de uma idêntica atividade produtiva, comum a ambas, [...] portanto, uma atividade criadora que coincide com a atividade teleológica inconsciente da natureza” (1960:190).

¹⁵ É inevitável que lembremos aqui (por termos como fim a contextualização da concepção nietzschiana acerca do trágico) do impulso *dionisíaco*, uma vez que possui dentre suas características fundamentais o esquecimento de si, gerado pelo rompimento do princípio de individuação. Com isso, é ultrapassada qualquer mediação imposta por algum objeto, para que alguém, sob tal impulso, seja um só com o “Uno-primordial”.

¹⁶ Trata-se de um trecho retirado dos “primeiros escritos” de Schelling, datados entre 1794 e 1795.

1.2.1. A intuição estética

Interessa-nos, primeiramente, apresentar outra concepção utilizada por Schelling: a *intuição intelectual*. Se Fichte a entendia como a “auto-intuição do eu”, “Schelling a refere a todo conhecimento transcendental” (HARTMANN, 1960:191). Em outro caso, se para Kant a intuição é sempre sensível, pois somente por meio da *sensibilidade* os objetos podem nos ser dados, para Schelling ela pode ser intelectual, na medida em que pode oferecer ao homem um conhecimento do absoluto ¹⁷. Para Roberto Machado, Schelling concebe a intuição intelectual como “uma intuição produzida pela liberdade, que nos permite ter acesso ao que é” (2001: 86).

Em relação à tragédia, Schelling concebe o que lhe há de essencial, em sua *Filosofia da arte*, justamente pela oposição entre liberdade e necessidade, isto é, a partir da oposição que se apresenta entre a “auto-intuição do eu” e a suprema objetividade do destino. Logo, o que há de essencial na tragédia é “um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva” (SCHELLING, 2001:316). A tragédia, segundo Schelling, deve encerrar este conflito sem permitir que algum dos dois lados venha a ser considerado vencido, mas com ambas “aparecendo em plena indiferença” (idem) e por aparecerem constituem uma intuição.

Dois pontos nos parecem comuns a tudo que até aqui trouxemos em relação ao trágico. Em primeiro lugar, uma idéia de antinomia, um conflito entre: *verdade e aparência; idéia e fenômeno; incondicionado e condicionado; sujeito e objeto; liberdade e necessidade*. Em segundo, todas estas antinomias se referem, imediatamente ou não, a relações entre *infinito e finito*.

A intuição para Kant, como vimos, é aquilo que possibilita a um conhecimento relacionar-se com objetos. Contudo, este objeto nos é dado apenas graças à nossa “capacidade de receber representações” (KANT, 2001: 61), ou seja, nossa *sensibilidade*. Isto não faz, porém, com que todas as intuições sejam empíricas, pois além de terem fenômenos como objeto, as intuições também podem se referir unicamente às formas da sensibilidade encontradas *a priori* no

¹⁷ Nicolai Hartmann compreende a intuição intelectual, a partir de Schelling, como “todo fazer consciente das ações ou modos de produção do eu, toda reflexão que se remonta à origem da produção [...] reproduz com consciência e liberdade o que a inteligência inconscientemente produziu com necessidade” (1960:191).

espírito ¹⁸, consistindo em *intuições puras*, quando se referem ao *tempo* e ao *espaço*.

Em uma parte integrante de sua *Análítica Transcendental* ¹⁹, Kant nomeia de *apercepção pura* a representação que se dá “quando o diverso da intuição possui uma relação necessária ao *eu penso*” (2001:131), isto é, uma unidade estabelecida entre todas as representações da intuição, que ele também chama de “unidade *transcendental* da autoconsciência, para designar a possibilidade do conhecimento *a priori* a partir dela” (2001:132).

É a partir deste ponto que se desperta a discussão pós-kantiana sobre a possibilidade de haver uma intuição que não se restrinja à sensibilidade, ou seja, uma *intuição intelectual*. Esta é uma discussão acerca da possibilidade de uma intuição que se relacione diretamente com o entendimento. Segundo Roberto Machado esta é “a intuição pela qual o absoluto se determina por si mesmo em sua incondicionalidade, uma intuição de si mesmo na qual o eu se identifica” (2006:86). Segundo Nicolai Hartmann, Schelling concebe a *intuição intelectual* como “uma visão translúcida estética do organismo espiritual em seus princípios”, posto que “a natureza engendra um mundo real de objetos, já a arte um mundo ideal” (1960:191), o que significa que ela é viabilizada por meio de uma *intuição estética*, colocando a arte em um papel de central importância, a ponto de uma intuição intelectual somente ser possível pela arte, como Schelling expõe em *O sistema do idealismo transcendental*.

Assim, é por meio da obra de arte que se pode ter acesso à “identidade absoluta”, pelo seu “poder de apresentar o infinito de modo finito” (MACHADO, 2006:90). A criação artística corresponde, então, ao incondicionado, ao absoluto, ao “espírito criador inconsciente da natureza”, assim como “o cosmo não é só um organismo vivo, é também uma obra de arte efetuada de modo unitário, a poesia original, inconsciente do espírito” (HARTMANN, 1960:190). Por meio da obra de arte se tem acesso ao que há de inconsciente no sujeito, pela arte ser uma atividade ao mesmo tempo consciente e inconsciente daquele que cria ²⁰.

¹⁸ Cf. KANT, 2001: 62.

¹⁹ Trata-se da *primeira divisão* da Lógica transcendental, esta *segunda parte* da Doutrina transcendental dos elementos, que compõe a *Crítica da razão pura*.

²⁰ Para Roberto Machado, em relação a Schelling, “a única diferença entre a criação estética e a natural é que, enquanto a criação natural é um processo inconsciente, a criação genial da arte é ao mesmo tempo, consciente e inconsciente” (2006:92).

2. SCHOPENHAUER

Por termos contextualizado a discussão acerca da tragédia e o surgimento de um pensamento filosófico sobre o *trágico* na Alemanha, para em seguida apontarmos como foi elaborada a noção de *intuição estética*, poderemos agora buscar a compreensão acerca do pensamento filosófico que teve influência direta na filosofia do jovem Nietzsche: referimo-nos ao autor de *O mundo como vontade e representação*.

A filosofia moderna, segundo alguns autores, tem início com o *cogito* cartesiano. A concepção da necessidade de um sujeito para que haja conhecimento, ou antes, a certeza da existência proveniente de uma reflexão acerca do próprio ato pensante, caracteriza o século XVII. Dois séculos mais tarde, Schopenhauer inicia sua mais importante obra com a afirmação: “O mundo é minha representação” ²¹ (2005: 43). Para Schopenhauer, é a partir de uma relação entre sujeito e objeto, de acordo com as condições de possibilidade da manifestação de um fenômeno, ou seja, com o *princípio de razão* ²², que se dá uma *representação*. Esta se refere sempre às particularidades oriundas da singularidade gerada pelo *tempo* e o *espaço* (que constituem o *principium individuationis*, como veremos depois), sendo a manifestação das coisas “somente possível por uma limitação recíproca” (SIMMEL, 1915:34). A necessidade de uma dualidade está aqui fundada na concepção schopenhaueriana de que “a realidade imediatamente dada é uma ilusão” (idem). Por isso, o fundamento do mundo não pode estar na relação entre sujeito e objeto e Schopenhauer o encontra na *Vontade*. A *Vontade* é indivisa, primordial e encontra-se igualmente manifesta em todos os fenômenos, já que é alheia à pluralidade.

A representação intuitiva tem necessariamente um objeto como fundamento, essencialmente diferente daquilo que é representado. Contudo, por jamais termos acesso ao *objeto em si*, que por sua vez também pertence “à forma

²¹ Assim ele se refere ao homem que desperta a “clarividência filosófica”: “Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. [...] Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

²² Ver, a esse respeito, DIAS, 2003, p. 232: “Por princípio de razão ou de causalidade, [Schopenhauer, n. a.] compreende o fato de todo fenômeno aparecer no espaço-temporal como explicável e efeito de certas causas que dão a razão de ser de um fenômeno”.

mais geral da representação, justamente a divisão em sujeito e objeto” e na medida em que “não conseguimos diferenciar tal *objeto em si* da representação” (SCHOPENHAUER, 2005:152), concebemos ambos como o mesmo. A tais representações intuitivas, Schopenhauer também se refere como *imagens*, e determina que sua significação seja investigada com o fim de que elas “nos falem diretamente, sejam entendidas e adquiram um interesse que absorva todo o nosso ser” (2005:151).

Na medida em que a representação é a exteriorização de uma força (Vontade), é por meio do *espaço* e do *tempo* que ela se manifesta (quantificada) enquanto fenômeno, sob o fio condutor da causalidade. No entanto, a sua essência ainda nos é desconhecida, pois ao investigarmos tais imagens meramente por intermédio de suas formas, bem como em relação a outras imagens, enquanto uma pluralidade coexistente e sucessiva, “a conexão causal dá apenas a regra e a ordem relativa de seu aparecimento no espaço e no tempo, sem nos permitir conhecer mais concretamente aquilo que aparece” (2005: 155). Se reunirmos aqui as formas do fenômeno (tempo e espaço) com as regras oferecidas pela conexão causal, alcançaremos o que Schopenhauer compreende como a expressão do *princípio de razão*, cujas figuras consistem nas representações intuitivas.

A influência do pensamento kantiano é explícita em Schopenhauer, ainda que deste surjam diversas objeções àquele pensamento crítico. Assim como Kant pressupõe a dualidade entre *coisa-em-si* e *fenômeno* para estipular sua teoria do conhecimento, Schopenhauer chama de *Vontade*²³ e *representação* as duas possibilidades de pensar o mundo. Como vimos, a representação está subordinada ao *princípio de razão*, já a Vontade é a unidade essencial que se objetiva em inúmeros *graus* que, por sua vez, constituem as representações. Por diferenciarem-se justamente por estes *graus*, as representações permanecem em constante discórdia, pois “cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo” (2005:211), o que, para Schopenhauer, reflete um conflito interno da Vontade, posto que ela própria fomenta a multiplicidade:

“... permanecia entre aqueles fenômenos, tomados como indivíduos, uma disputa insuperável e isso em todos os seus graus, pelo que o mundo se torna um contínuo campo de batalha entre todos os fenômenos de uma

²³ Schopenhauer chega a afirmar que a coisa-em-si, tal como a concebeu Kant, “nada é senão a Vontade” (2005:236).

única e mesma Vontade, com o que precisamente se torna visível a sua discórdia interna consigo mesma” (SCHOPENHAUER, 2005:348).

Por encontrar-se submetida a uma individuação e, por ser material, também a uma causalidade, a representação aqui pode ser concebida como integrante do mundo da *necessidade*, enquanto a Vontade mesma é desprovida de determinações, regras ou fundamento, uma vez que é ela que fundamenta o mundo, sendo-nos possível concebê-la a partir de sua mais fiel objetivação: a *Idéia*, neste caso por contraposição, a *Idéia de liberdade*.

2.1.A intuição estética

Chegamos ao ponto que, até aqui, mais se aproxima do nosso objeto específico de estudo, pois elucidaremos a compreensão schopenhaueriana da arte, sem a qual correríamos o risco de analisar de modo inócuo *O nascimento da tragédia*. Vimos, pela concepção de Schelling, que a arte é um meio pelo qual o entendimento pode intuir, o que promove uma ruptura parcial com a *Estética transcendental* de Kant, por esta não admitir uma intuição que não seja fornecida pela sensibilidade. Contudo, Kant chega a estipular que “um entendimento no qual todo o múltiplo fosse ao mesmo tempo dado pela autoconsciência, intuiria” (KANT, 1974:84), o que, para ele, não acontece no entendimento humano.

O que parece haver de comum tanto em Schelling, quanto em Schopenhauer, na concepção de *intuição intelectual*, é que ambos parecem fundá-la não em uma *autoconsciência*, como estipulara Kant, mas justamente no poder inconsciente que a arte possui e promove. Schopenhauer concebe a *intuição estética* como uma intuição que se relaciona diretamente com a *Idéia* de um objeto, isto é, com aquilo que há de geral em uma manifestação singular. Sua característica fundamental é o conseqüente desaparecimento de qualquer vontade individual, pois “o eu tem que dissolver-se também na imagem, na representação” (SIMMEL, 1915:118). Se para Schelling a arte é uma atividade simultaneamente consciente e inconsciente, para Schopenhauer ela é “ao mesmo tempo o efeito e a causa da emancipação do puro intelecto, da vontade” (1915: 119). Se a intuição sensível (ainda que pura, isto é, não empírica) é aquela que está restrita ao mundo das representações, a intuição intelectual é a que, por suprimir o sujeito

individual, o responsável pela síntese das representações, oferece imediatamente a Idéia de unidade, a máxima liberdade que, por meio da arte, possibilita dissolver qualquer vontade individual. Se a *unidade sintética originária da apercepção* de Kant está fundada na autoconsciência, para a concepção de intuição estética de Schopenhauer é por desconstituir qualquer individualidade, ao tornar um *sujeito puro* que, por meio de uma intuição, a Idéia de unidade pode ser apresentada.²⁴

A intuição estética em Schopenhauer, portanto, fomenta a destituição da individualidade. Como isso ocorre? Procuremos, inicialmente, compreender como ele concebe o *indivíduo*:

“Esta pluralidade de indivíduos só é inteligível em virtude do tempo e do espaço; o seu nascimento e a sua desapareição só são inteligíveis pela causalidade; ora, em todas estas formas reconhecemos apenas os diferentes pontos de vista do princípio de razão, que é o último princípio de toda limitação e de toda individuação”. (SCHOPENHAUER, 2001:177).

O indivíduo é uma imagem que toma como modelo uma Idéia²⁵, ou seja, é uma cópia da Idéia, que se apresenta com maior fidelidade a esta no caso do ser humano, como apresentação da Idéia de humanidade. O que lhe garante a individualidade é um encontro peculiar entre *tempo* e *espaço*, estas duas formas que fomentam a pluralidade, gerando o princípio delimitador das particularidades: o *principium individuationis*.²⁶ Para que as Idéias sejam um objeto de conhecimento a condição necessária é a destituição da individualidade, por onde surge o sujeito puro de conhecimento, aquele que intui uma Idéia, fora isso, enquanto indivíduo, reconhece a si mesmo como mais um fenômeno dentre outros, na medida em que está limitado por um corpo.

A intuição estética em Schopenhauer, portanto, promove a destituição da singularidade oriunda do tempo e do espaço, no sujeito, o conduzindo a um estado

²⁴ Não poderemos aqui nos ater demasiadamente ao problema referente à *intuição intelectual*, por este remeter-nos necessariamente a outros autores, o que nos desviaria do foco de nossa investigação. Contudo, salientamos apenas que foi Fichte o primeiro a conceber a noção em questão, ao buscar resolver a antinomia kantiana através da unidade absoluta do *eu*. Como afirma Gerd Bornheim: “Fichte tivera a audácia de reabilitar a intuição intelectual contra as duas fontes do conhecimento, de reduzir o mundo extra-mental à subjetividade, o Não-eu ao Eu, rompendo, assim, não só o quebra-cabeça do dualismo fenômeno-númeno, mas sobretudo a oposição irredutível entre o sensível e o espiritual” (1956:54).

²⁵ Schopenhauer evidencia sua influência ao se referir, neste mesmo parágrafo, às *Idéias* de Platão: “Todas estas Idéias se manifestam numa infinidade de indivíduos, de existências particulares, para as quais elas são o que o modelo é para a cópia” (2001:177).

²⁶ Cf. a citação nº 3.

puro de contemplação da Idéia, onde “todas as relações, que se referem e poderiam se referir a uma relação mútua com outros indivíduos, desaparecem”. Assim, “a intuição estética está fora do tempo em sua essência mais íntima” (SIMMEL, 1915:119-120). Isso significa que pela arte pode ser proporcionado ao indivíduo um estado por meio do qual ele passa a ser considerado um mero correlato da obra artística, promovedora de tal estado pela apresentação da Idéia. Pode-se refletir, a partir daí, sobre como esse processo ocorre, no sentido de evidenciar o que, acima de tudo, caracteriza uma intuição estética, na medida em que não basta que um sujeito se direcione a uma obra de arte para que tal intuição se dê. Assim, sem rodeios, Schopenhauer atribui à libertação da vontade a condição primordial para que surja uma intuição estética. O conhecimento das Idéias ocorre a partir da libertação da vontade individual, que traz à tona o *sujeito puro de conhecimento*, isento das regras impostas pelo princípio de razão, que “concede em fixa contemplação o objeto que lhe é oferecido, exterior à conexão com outros objetos, repousando e absorvendo-se nessa contemplação” (SCHOPENHAUER, 2001:245).

Ao libertar-se da vontade individual, o sujeito agora trilha rumo à suprema objetividade, na medida em que sua contemplação o absorveu por completo no objeto contemplado, gerando uma unidade entre ambos por meio da Idéia que os conecta, pois é por seu intermédio que “a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva” (2001:246), sendo justamente nisto que consiste uma intuição intelectual, por onde, através de uma Idéia, uma imagem se torna toda a objetividade de um sujeito puro de conhecimento e, como isso ocorre por intermédio da contemplação artística, a libertação da vontade é aqui, então, oriunda de uma intuição estética.

Para Thomas Mann, as Idéias, ao tornarem-se visíveis, como fenômenos, já o fazem por meio de um estado estético ²⁷ e “o olhar direto que nelas incidisse seria a contemplação objetiva, pura” (1941:22). O sujeito puro de conhecimento é, portanto, o resultado de uma intuição estética, que, por sua vez, já lhe promoveu a libertação da vontade individual. Seria a arte, logo, a fomentadora de todo esse

²⁷ Thomas Mann entende a própria concepção do mundo como representação permeada por um encanto artístico, pois “conceber o mundo como uma fantasmagoria multicolor e móbil de imagens que deixam transparecer a Idéia, o espírito, é atitude eminentemente artística, que, por assim dizer, de pronto restitui o artista a si mesmo” (1941:9). ‘Restituir o artista a si mesmo’ parece significar que, por todo indivíduo viabilizar alguma objetivação da Idéia, o próprio corpo, resultado de toda individuação, já poderia ser concebido como manifestação artística.

processo. Mas como poderia existir arte sem um sujeito puro de conhecimento? Isto é: uma vez que a arte é obviamente a precondição de uma intuição estética que, por libertar o sujeito de sua vontade individual o transforma em sujeito puro do conhecimento, como pode ter sido viabilizada a arte? De onde surge dentro deste esquema aquilo que proporciona a contemplação estética antes mesmo da arte? Somente se considerarmos a própria representação como manifestação artística da Vontade, o que significaria conceber o próprio corpo, esta precondição para toda individualidade, como obra de arte, poderemos então completar o esquema. É a partir da contemplação do próprio mundo fenomenal, na medida em que pela intuição da Idéia segue a dissolução da própria representação, pois *principium individuationis* e causalidade não têm mais a que se relacionarem, que o sujeito está então liberto das formas que lhe suscitam qualquer interesse neste mundo, e pode, assim, alcançar a máxima objetividade, a máxima liberdade, por não ser mais agora um mero fruto de sua vontade incessante, que outrora o deixara em estado de permanente insatisfação. Assim, a imagem parece ser a via pela qual uma Idéia pode ser intuída, a característica do fenômeno eminentemente estética (o que inclui o próprio corpo) que viabiliza a libertação do sujeito do princípio de razão. Referindo-se à pintura histórica, Schopenhauer diz que o sentido real desta imagem é “o lado da Idéia de humanidade manifesto para a intuição pela imagem” (2001:308). Ora, o que então além da imagem pode ser considerado o ponto de partida para uma intuição estética? Ao que parece, no que concerne às artes visuais, toda Idéia que se objetiva o faz por meio de uma imagem que pode viabilizar um acesso imediato a ela (pela intuição), desde que o sujeito se liberte do princípio de razão, o que também significa libertar-se de sua vontade individual (pela intuição estética).

O caso de intuição estética que necessita de conceitos para criar uma imagem é a *poesia*. Enquanto as artes visuais possibilitam ao espectador uma intuição imediata da *Idéia*, a poesia, por utilizar alegorias, apresenta conceitos, que são mediadores de uma imagem que será gerada a partir da *fantasia* do sujeito, propiciando a intuição da Idéia. Para Schopenhauer, “pela alegoria sempre deve ser gerado um conceito” (2001:314) que conduz o espectador a uma representação abstrata, ao sentido nominal de algo. Contudo, quando esta alegoria estimula a fantasia do ser humano que, por sua vez, gera uma imagem mental, é disponibilizada ao sujeito uma intuição estética. A intuição, portanto, é sempre

mediada por um conceito na poesia e cabe à alegoria o uso de tais conceitos, “que ela procura tornar intuível por uma imagem” (2001:319). Com isso, Schopenhauer nos leva a crer que uma imagem mental pode gerar uma intuição estética, o que nos conduz a refletir sobre um estado fisiológico que gera, por excelência, imagens mentais: nos referimos ao sono. Por meio dos sonhos, a fantasia humana viabiliza uma intuição ao sujeito. Ora, uma intuição será estética sempre que proporcionar ao sujeito uma fuga de sua vontade individual e, para Schopenhauer, o sono e o sonho nos oferecem essa fuga:

“... no instante em que, libertos do querer, entregamo-nos ao puro conhecimento destituído de vontade, como que entramos num outro mundo, onde tudo o que excita a vontade e, assim, tão veementemente nos abala não mais existe. Tal liberação do conhecimento eleva-nos tão completamente sobre tudo isso quanto o sono e o sonho” (2005:268-269).

Ao que tudo indica, o texto de Schopenhauer deixa margens para a interpretação sobre o fato de o sono, por meio dos sonhos, ser considerado um estado fisiológico artístico por natureza. Isto significa dizer que o sonho sempre nos oferece uma intuição estética, o que Nietzsche chega a afirmar explicitamente em *O nascimento da tragédia*, pois ao produzir um sonho, “cada ser humano é um artista consumado” (1992:28).

Schopenhauer destina apenas as últimas páginas de seu parágrafo sobre *poesia* à análise da tragédia, enaltecendo-a contudo, ao colocá-la “no ápice da arte poética, tanto no que se refere à grandeza do seu efeito quanto à dificuldade da sua realização” (2005:333). O objetivo da tragédia é, por meio da apresentação do sofrimento humano, indicar o conflito interno da própria Vontade, em outros termos, a tragédia é a objetivação deste conflito, em seu grau mais elevado. Os meios para apresentação do sofrimento podem ser o acaso, pela idéia de *destino*, ou por uma escolha, que condena o herói a partir da sua *liberdade*, revelando um aspecto do sofrimento intrínseco à humanidade mesma. O efeito esperado à apresentação de uma infelicidade é o sentimento de resignação, compreendido aqui como uma suspensão da vontade individual.

Por fim, pela sequência escolhida por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, trataremos agora da arte “que se encontra por inteiro separada de todas as demais artes” (2005:336), a arte dos sons: a música. Cabe

ressaltar de imediato que a linguagem desta arte “ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo” (idem) e que, portanto, não viabiliza por si só uma *intuição estética* ²⁸. Isso ocorre porque a *intuição estética* oferece um acesso à *Idéia*, esta mediadora da objetivação da Vontade; a música, por sua vez, é uma “imediate objetivação e cópia de toda vontade” (2005:338), como o é o próprio mundo.

Schopenhauer admite, desde o início, a impossibilidade de comprovação de sua teoria sobre a música, posto que a apresenta como “a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação” (idem). Esse modelo se refere ao mundo como Vontade, indiviso, impassível de representação, o que nos conduz a uma consideração analógica, por meio da música, com o fim de enaltece-la como arte imponente, por objetivar imediatamente a Vontade. Esse percurso leva Schopenhauer a afirmar que a música “poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo” (enquanto representação), visto que “o nosso mundo nada é senão o fenômeno das Idéias na pluralidade” (idem), podendo inclusive o mundo ser concebido como “música corporificada” ²⁹, por onde a pluralidade se manifesta, sendo somente se corporificada que a música viabilizaria alguma intuição, por objetivar-se como matéria e forma ³⁰. Mas nos parece que o objetivo aqui é enaltecer que, ao relacionar-se às representações, a música “realça de imediato em cada pintura, sim, em cada cena da vida real e do mundo o aparecimento de uma significação mais elevada” (2005:345), e, por isso, “música corporificada” deve ser uma expressão relacionada, antes de tudo, aos fenômenos estéticos, posto que “Vontade corporificada” é uma expressão que se refere já a todos os outros fenômenos. Nesse sentido, a música pode utilizar-se de todas as outras artes, nunca por necessidade, mas apenas por tais artes estarem

²⁸ Trataremos da *música* aqui como a única arte que excede à intuição e, obviamente, não pode ser contemplada por intermédio dela. Contudo, o efeito que mais nos impele à investigação, a dissolução da individualidade, é atribuído por Schopenhauer a todas as artes, sendo que ainda no compositor, o criador da música, “mais do que em qualquer outro criador, o homem é completamente separado e distinto do artista” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 342).

²⁹ Por conceber a música como cópia imediata da Vontade, Schopenhauer é conduzido a atribuir à música um caráter essencial aos fenômenos, por onde surge a noção de “música corporificada”: “... a música, como dito, é diferente de todas as outras artes por ser não cópia do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da Vontade, mas cópia imediata da Vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si. Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada” (2005:345).

³⁰ Sobre esse ponto, Schopenhauer revela sua analogia entre música e Vontade, ao dizer que “... o grave tem um limite além do qual tom algum é audível. Isso corresponde ao fato de que matéria alguma é perceptível sem forma e qualidade”. E em seguida: “... assim como do tom é inseparável um certo grau de altura, da matéria é inseparável um certo grau de exteriorização da Vontade” (2005:339).

para ela “apenas como um exemplo escolhido está para um conceito geral” (idem).

Assim, podemos dizer que a concepção de arte de Schopenhauer se aproxima da de Schelling no que concerne às artes representativas, posto que pela *intuição estética* pode-se partir do determinado para o indeterminado, pode-se sair das malhas impostas pelo *princípio de razão* para contemplar a *Idéia*. No entanto, há uma outra arte, a música, que justamente por não necessitar de mediação alguma ultrapassa a intuição e manifesta por si mesma, sem qualquer relação com o mundo dos fenômenos, a objetivação imediata da Vontade.

2.2. O princípio de individuação

A representação, como vimos, diz respeito necessariamente a um sujeito e consiste sempre em uma individuação, pelo fato de ser potencialmente quantificada. Todavia, este sujeito se apresenta neste mundo também como uma individualidade, na medida em que é “intermediado por um corpo, cujas afecções são para o entendimento o ponto de partida da intuição do mundo” (2005:156), e este mesmo *corpo* para ele não passa de um objeto, por onde se compreende como um indivíduo. Se este sujeito, para Schopenhauer, não recorresse a alguma significação exclusivamente referente a seus próprios atos, não teria como diferenciar os seus movimentos corporais dos movimentos de todos os outros objetos. Por isso, em prol de tal significação “a palavra do enigma é dada ao sujeito do conhecimento que aparece como indivíduo. Tal palavra se chama vontade” (idem). A vontade é considerada aquilo que, para o sujeito, oferece um grau de distinção em relação aos objetos exteriores. O próprio corpo, então, pode ser concebido por duas vias diferentes: ora como *indivíduo*, ora como *vontade*, embora estes não sejam dois estados diferentes:

“Todo ato verdadeiro de sua vontade é simultânea e inevitavelmente também um movimento de seu corpo. Ele não pode realmente querer o ato sem ao mesmo tempo perceber que este aparece como movimento corporal. O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexo da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento” (2005:157).

O movimento do corpo é ato da vontade. A partir daí, algumas afecções do corpo não consistirão em representações, na medida em que a vontade se manifesta de modo não mediado. Schopenhauer se refere aqui às afecções de *dor* e *prazer*, por consistirem em afecções imediatas no corpo, enquanto “um querer ou não-querer impositivo e instantâneo sofrido por ele” (2005:158). Contudo, as afecções resultantes dos sentidos objetivos (visão, audição e tato), são tidas como representações que “apenas fornecem ao entendimento os primeiros dados de onde deriva a intuição” (idem). Este *apenas* revela o valor depreciativo das representações em relação à vontade. Pela vontade são gerados os afetos ligados imediatamente às funções vitais do corpo. Todavia, a vontade do corpo, ou seja, um tipo de vontade individual, não pode ser compreendida em sua unidade, “mas só em seus atos isolados, portanto no tempo, que é a forma do fenômeno de meu corpo e de qualquer objeto” (2005:159). Desse modo, as afecções imediatas serão concebidas como atos da *Vontade*, enquanto as mediatas serão representações do *corpo*, por meio dos sentidos objetivos. No entanto, ambas só podem ser conhecidas no *tempo* e terão como condição comum a existência de um corpo.³¹

Será através da analogia do próprio corpo que Schopenhauer irá refletir sobre todas as representações. Isso significa que agora será concebido haver, em toda representação, também uma vontade que lhe constituirá essencialmente, como o que lhe há de mais real, assim como, para ele, “seu corpo é o único indivíduo real no mundo, o único fenômeno da vontade, o único objeto imediato do sujeito” (2005:161):

“Se quisermos atribuir ao mundo dos corpos, existente imediatamente apenas em nossa representação, a maior e a mais conhecida realidade, então lhe conferiremos aquela realidade que o próprio corpo possui para cada um de nós, pois ele é para nós o que há de mais real” (2005:163).

Cabe-nos refletir sobre a analogia feita por Schopenhauer em relação a todas as representações, para que encontremos as evidências de tais representações em suas formas. Ora, não será por intermédio delas que deduzimos haver objetos? Não é primeiramente pelos sentidos intuitivos que nosso entendimento pode então projetar (nos objetos) qualidades concluídas

³¹ Schopenhauer se refere ao corpo como “condição de conhecimento da minha vontade” e no que diz respeito à sua representação “não posso de modo algum representar a vontade sem representar meu corpo” (2005:159).

exclusivamente a partir de uma experiência interna? Então deveremos nos ocupar antes de tudo, para que nos refiramos a objetos, de esclarecer o estatuto das representações intuitivas.

Afinal, será por meio da evidência dos sentidos objetivos, aliados ao intelecto, que concebemos a pluralidade? Quero dizer: é por percebermos um mundo composto por fenômenos, considerados individualmente como algo que compartilha um mesmo gênero, que concluimos a existência destes em sua diversidade? Em verdade, se cada um fosse concebido como algo absolutamente diverso do outro sequer poderíamos denominar a todos como fenômenos. Com isso, caso as respostas às nossas questões sejam positivas, cabe-nos agora investigar em que medida tais fenômenos podem ser diferenciados uns dos outros.

Todos os fenômenos são oriundos da *Vontade*, entendida em sua unidade e “a Vontade é una como aquilo que se encontra fora do tempo e do espaço” (2005:172). Tempo e espaço constituem o *principium individuationis*, princípio por meio do qual “aquilo que é uno e igual, conforme a essência e o conceito, aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem” (2005:171). O *principium individuationis* em conjunto com a causalidade ³², como vimos, constitui o *princípio de razão*, isto é, a forma universal de todo fenômeno, a qual tudo que aparece está submetido necessariamente. Nesse sentido, Schopenhauer compreende que não pode haver liberdade para o que é determinado, onde se inclui toda e qualquer individualidade. A individuação decorre de uma *causa* que determina “o ponto de exteriorização de cada força no tempo e no espaço” (2005:175), além disso, a própria conjunção entre tempo e espaço, estas formas da representação, limitam a relação entre sujeito e objeto. A significação do que é individuado consiste em ser a expressão de uma coisa-em-si, a que Schopenhauer denomina como Vontade.

O fenômeno é, portanto, o modo como se apresenta a Vontade. As formas, que cabem exclusivamente ao fenômeno, são construídas a partir do próprio sujeito ³³ e “têm de ser dadas já na mera oposição entre sujeito e objeto”

³² Assim Schopenhauer compreende o que é causa: “o estado da matéria que, ao produzir outro com necessidade, sofre ele mesmo mudança igual à que provoca, o que se expressa na lei: ação e reação são iguais” (2005:174).

³³ Cf. SCHOPENHAUER, 2005: 180: “... o sujeito constrói e conhece plenamente tais formas a partir de si e independentemente de qualquer objeto”. Esta noção Schopenhauer toma de Kant, pois este concebe espaço e tempo como “formas puras da intuição sensível” (KANT, 2001, B VII: 63), ou seja, condições de experiência a priori.

(2005:180). É através das formas que se condiciona, delimita e individualiza o fenômeno. Espaço e tempo (*principium individuationis*) seriam as *formas* que propriamente viabilizariam a *pluralidade*, pela coexistência e sucessão, respectivamente.

A causalidade diz respeito à matéria, sendo relacionada à *mudança* e *duração* da representação. O *princípio de razão*, ou seja, espaço, tempo e causalidade, consiste na “expressão universal das formas fenomênicas” (idem), mas somente tempo e espaço são formas que diferenciam fenômenos uns dos outros. Por esse caminho Schopenhauer se posiciona claramente em relação a uma histórica discussão acerca da individuação, excluindo da matéria esta função individualizante ³⁴. O trecho abaixo retrata sua aversão ao materialismo de modo geral:

“... o tosco materialismo agora requentado no meio do século XIX, e que, por ignorância, tomou a si mesmo como original: em primeiro lugar sob a estúpida negação da força vital, procurando explicar os fenômenos da vida a partir do fazer-efeito mecânico da matéria, posição, figura e movimento de átomos oníricos; em segundo lugar, desejando assim reduzir todas as forças da natureza a choque e contra-choque, que seriam a sua coisa-em-si” (2005:183).

É por meio das *formas* que pensamos aquilo que existe. Mas tais formas resultam de alguma força vital, que Schopenhauer concebe como a Vontade, infundada e contraposta a tudo aquilo que é individual (a que denomina representação por ser sempre relativa a um sujeito). O *principium individuationis* condiciona a pluralidade por expressar, aliado à causalidade, o conhecimento *a priori* do sujeito, sendo justamente por esse motivo que “convém apenas à cognoscibilidade das coisas, não a elas mesmas” (2005:189). A ‘coisa mesma’ não possui forma, “mesmo a mais universal, o ser-objeto para um sujeito” (idem), sendo, portanto, indivisa. Ao contrário, a pluralidade, inerentemente divisível, é aquilo que lhe garante ‘objetividade’.

A Vontade não aparece igualmente distribuída em todos os fenômenos. Em verdade, esta afirmação só faz sentido por dizer respeito a este mundo (de representação), uma vez que somente por meio das formas fenomênicas podemos conceber qualquer distribuição em qualquer *espaço*. Restritamente no que diz

³⁴ Segundo Francisco Suarez, Aristóteles, por exemplo, “em vários lugares pensa que a distinção e identidade numérica há de ser atribuída à matéria prima” (SUAREZ, 1960:603).

respeito à objetivação da Vontade, especificamente à sua visibilidade, é que esta “possui tantas infinitas gradações como a existente entre a mais débil luz crepuscular e a mais brilhante luz solar, entre o tom mais elevado e o eco mais baixo” (idem). Contudo, se nos referirmos ao mundo como Vontade, poderemos afirmar que sua manifestação expressa a totalidade das coisas equitativamente, “tanto em um carvalho como em milhões” (2005:190).

A objetivação da vontade se expressa diversamente, por meio de indivíduos, devido a sua diferença de graus. Esses graus, “formas eternas das coisas”, Schopenhauer diz compreender como as “Idéias de Platão”. A pluralidade dos fenômenos nada mais é do que a *Idéia* manifesta através do tempo e do espaço. No entanto, Schopenhauer se refere a um tipo de hierarquia que relaciona *grau de objetivação* com *grau de individualidade*. O homem estaria no topo desta hierarquia, como grau mais elevado, enquanto nos animais somente a espécie possui uma *Idéia* própria, que se prolifera sem expressar um caráter individual, por meio de imagens que apenas ocupam um lugar diferente no espaço ³⁵.

Abaixo dos animais temos as plantas, quase isentas de propriedades individuais, enquanto no reino inorgânico já não há praticamente individualidade. A diferença entre a natureza orgânica e a inorgânica consiste no fato desta ser apenas uma exteriorização dos *graus* de objetivação da vontade e não uma objetivação, como o é a natureza orgânica.

Mas é a relação estabelecida diretamente entre a *Idéia* (grau de objetivação da vontade) e um grau de individualidade dos fenômenos que mais aqui nos chama atenção. Ao nos referirmos ao mundo como representação, concluímos que a vontade não está igualmente objetivada nos fenômenos, uma vez que as diversas formas se apresentam. Mas o que oferece maior *grau de individualidade*, no homem, por exemplo, é o fato dele, em relação a qualquer outro objeto, ser o que mais se diferencia, a ponto de chegar a possuir uma “*Idéia* própria”. Tempo e espaço, portanto, parecem apenas oferecer o princípio de distinção de um fenômeno para outro, enquanto o grau desta distinção é oferecido pela *Idéia*. E ambos os casos dizem respeito à representação intuitiva.

³⁵ Ver SCHOPENHAUER, 2005: 192: “... enquanto cada homem deve ser visto como um fenômeno particularmente determinado e característico da Vontade, em certa medida até mesmo como uma *Idéia* própria, nos animais, ao contrário, o caráter individual falta por completo, posto que apenas a espécie possui significação própria” (2005:192).

Mas Schopenhauer também compreende fenômenos sem fundamento. Refere-se como exemplo às forças naturais: “A força mesma é fenômeno da Vontade e, enquanto tal, não está submetida às figuras do princípio de razão, ou seja, é sem-fundamento” (2005:199). Esses fenômenos, portanto, seriam impassíveis de determinações oriundas dos *graus de objetivação da vontade*. Uma força apenas encontra determinação na medida em que existem circunstâncias nas quais possa “irromper e apoderar-se de uma determinada matéria, expulsando dela a força que até então a dominava” (idem). A matéria constitui uma unidade e só adquire representatividade, ou seja, só se expressa fenomenicamente, quando é o correlato objetivo da causalidade ³⁶, por necessariamente se apresentar ao entendimento. São os seus acidentes denominados de fenômenos, enquanto sua substância persiste.

Com isso, podemos conceber que só os acidentes da matéria constituem alguma individuação. Por isso, não nos é permitido pensar um indivíduo não material e parece ser neste sentido que Schopenhauer estabelece a matéria como “a união de tempo e espaço; união esta que se mostra como mudança dos acidentes na permanência da substância” (2005:197). Analisemos, por fim, o seguinte trecho:

“... a lei de causalidade está intimamente ligada à lei de permanência da substância. Ambas adquirem significação uma da outra. Exatamente do mesmo modo se relacionam com elas espaço e tempo, pois o tempo é a mera possibilidade de determinações opostas na mesma matéria, o espaço é a mera possibilidade de permanência da mesma matéria sob determinações opostas” (idem).

O *principium individuationis* encontra sua significação ao relacionar-se com a matéria. Tempo e espaço são as formas que, respectivamente, lhe possibilitam determinação e permanência. Ora, assim como na medida em que nos referimos à condição representativa do sujeito o *principium individuationis* tem como correlato o entendimento (correlato subjetivo), quando nos referimos aos acidentes da matéria, tal princípio encontra seu correlato objetivo. A matéria

³⁶ A relação que Schopenhauer estabelece entre matéria e entendimento encontra um ponto comum na causalidade. Nosso autor afirma que “a matéria é inteiramente causalidade”. Referindo-se ao entendimento, afirma ser este o “correlato subjetivo da causalidade”, sendo por isso que “a matéria (portanto todo o mundo como representação) existe só para o entendimento, que é a sua condição e o seu sustentáculo” (2005:197). Daí entendermos a matéria como ‘correlato objetivo da causalidade’.

aqui significa o conteúdo da natureza, sempre “suplantado pela forma”, por onde “tudo é atribuído às circunstâncias que fazem efeito e nada à essência íntima das coisas” (2005:205). Nesse sentido podemos elucidar aquilo que é conteúdo das formas apenas por intermédio do *principium individuationis* ³⁷. Este princípio, contudo, não é o responsável pelo caráter individual. Tal papel cabe à Idéia. Nos “graus mais baixos da Vontade”, onde a base seria a natureza inorgânica, as forças relacionadas às leis da natureza seriam, por meio dos fenômenos, “meramente multiplicadas por tempo e espaço, isto é, pelo *principium individuationis*, parecidas a uma imagem multiplicada pelas facetas de um vidro” (2005: 214). É interessante ressaltar o forte aspecto imagético, pela própria analogia de Schopenhauer, atribuído ao *principium individuationis*, pois quando está o mais distante possível da Idéia, tal princípio se resume ao caráter aparente do fenômeno, e não aos graus de individualidade. Os graus mais elevados da objetividade da Vontade, portanto, expressam uma Idéia ³⁸, que oferece o maior grau de individualidade possível, tendo o homem como seu ápice, uma vez que cada homem possui uma Idéia própria.

Com isso, somos levados a considerar que o *principium individuationis* possa ser concebido basicamente como o princípio de tudo aquilo que seja objetivação da Vontade, sendo aqui a imagem, acima de tudo, aquilo que o caracteriza. Se analisarmos separadamente, sob esta ótica, cada forma que compõe aquele princípio, teremos, por um lado, o *espaço*, cumprindo o papel de princípio de extensão infinita ³⁹, e por outro, o *tempo*, como princípio de sucessão, ambos referidos exclusivamente ao fenômeno, ao mundo de representação.

³⁷ Ver Schopenhauer, 2005: 208: “... nas formas mais universais da representação, nos vigamentos propriamente ditos do mundo fenomênico, portanto no espaço e no tempo, pode-se encontrar e demonstrar o tipo fundamental, a indicação, o dispositivo de tudo aquilo que preenche as formas”.

³⁸ George Simmel se refere aos *graus de objetivação da Vontade*, a que Schopenhauer identifica com a Idéia, como “províncias de um reino ideal”, onde “cada uma das quais está caracterizada de uma maneira peculiar, e na realidade aparece em infinitos seres singulares que levam o caráter fundamental do seu tipo, mais ou menos claro e mais ou menos puro” (SIMMEL, 1915: 124).

³⁹ Schopenhauer se refere ao espaço como “extensão infinita”, mas salienta sua necessária relação com o fenômeno: “... a essência em si – não importa o que ela seja – cujo fenômeno é o mundo, não pode ter o seu si-mesmo repartido e espalhado, nesses moldes, pelo espaço ilimitado, mas essa extensão infinita pertence exclusivamente ao seu fenômeno” (SCHOPENHAUER, 2005:190).

Assim, o conflito interno da Vontade resulta em diversos *graus* de sua objetivação que, entre si, combatem por matéria, espaço e tempo ⁴⁰, compondo o mundo como representação. Esses graus também podem ser compreendidos como *Idéias*, no sentido platônico do termo, sendo exclusivamente por seu intermédio que existe a variedade de coisas individuais, ou seja, organismos que diferem entre si, na medida em que “cada organismo só expõe a Idéia da qual é imagem” (idem). As forças da ‘Lei natural’ correspondem aos fenômenos destituídos de individualidade e, portanto, expressam “Idéias mais elementares”, possuindo “um direito prévio à matéria” (2005: 210). A matéria é objeto de uma disputa entre as Idéias, que a nosso ver, é uma disputa por atualização, na medida em que os acidentes da matéria podem ser compreendidos como a união entre espaço e tempo, isto é, como o *principium individuationis*. Tal princípio, portanto, não se refere exatamente ao que poderia ser pensado como *grau de individualidade*, como aquilo que fundamenta a diferença entre dois indivíduos. Na verdade, o *principium individuationis*, como nos parece o apresentar Schopenhauer, é apenas um correlato objetivo da Idéia que, por necessariamente estar ligado aos acidentes da matéria, enquanto condição formal de todo fenômeno, tem o papel de atualizar sua aparência, uma vez que diz respeito sempre a alguma intuição, de modo que possamos diferenciar um fenômeno do outro, por fomentar necessariamente a pluralidade.

⁴⁰ Cf. Schopenhauer, 2005: 211: “Cada grau de objetivação da Vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo. Constantemente a matéria que subsiste tem de mudar de forma, na medida em que, pelo fio condutor da causalidade, fenômenos mecânicos, químicos, orgânicos, anseiam avidamente por entrar em cena e assim arrebatam uns aos outros a matéria, pois cada um quer manifestar a própria Idéia”.