

GABRIELA NASCIMENTO SOUZA

**A POESIA TRÁGICA COMO UMA MANIFESTAÇÃO DO
SUBLIME DINÂMICO EM SCHOPENHAUER: UMA
EXEMPLIFICAÇÃO A PARTIR DA OBRA AS *FLORES DO MAL*
DE BAUDELAIRE**

Niterói

2014

GABRIELA NASCIMENTO SOUZA

**A POESIA TRÁGICA COMO UMA MANIFESTAÇÃO DO
SUBLIME DINÂMICO EM SCHOPENHAUER: UMA
EXEMPLIFICAÇÃO A PARTIR DA OBRA AS *FLORES DO MAL*
DE BAUDELAIRE**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do
Instituto de filosofia e ciências humanas da
Universidade Federal Fluminense, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética

Orientador: Pedro Sússekind

Coorientador: Leandro Chevitarese

Universidade Federal Fluminense

Niterói

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Filosofia e Ciência Humanas

2014

Dedico meu trabalho a Maristela Florin Nascimento e César Souza.

AGRADECIMENTOS:

À paciência, companhia e ouvidos atentos de Manoela Nascimento Souza, Maria Elizabeth e Kate.

À amizade acolhedora de Claudia Rocha Pinto e Karla Rocha Pinto.

À atenção de Leandro Chevitarese e Pedro Süssekind.

Aos meus pais, por tudo.

A ciência segue a torrente infinda e incessante das diversas formas de fundamento a consequência: de cada fim alcançado é novamente atirada mais adiante, nunca alcançando um fim final, ou uma satisfação completa, tão pouco quanto, correndo, pode-se alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte. A arte, ao contrário, encontra em toda parte o seu fim. Pois o objeto de sua contemplação ela o retira da torrente do curso do mundo e o isola diante de si. E este particular, que na torrente fugidia do mundo era uma parte ínfima a desaparecer, torna-se um representando do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito.

Schopenhauer

RESUMO:

Defende-se aqui a hipótese de que a poesia trágica é uma manifestação do sublime dinâmico em Schopenhauer. Segundo o filósofo, basicamente podemos dizer que a elevação consciente do homem consiste no sublime. Para que esta elevação seja alcançada necessita-se de conflito, e, a Vontade em conflito é demonstrada de melhor maneira no sublime dinâmico, a partir da contemplação de um poder ameaçador representado pela natureza ou pela arte. Tendo como principal referência *O mundo como vontade e como representação* (em foco o livro terceiro: *Do mundo como representação*), a *Metafísica do belo* (em foco os capítulos 9: *Da impressão do Sublime* e 16: *Sobre a arte poética*) e o capítulo 37 dos *Suplementos*, a saber, *Sobre a estética da poesia*, compreenderemos que a ação da poesia trágica nos eleva acima da Vontade e de seus interesses nos fazendo sentir prazer frente ao que mais nos aterroriza. Diante da ideia de humanidade representada pela poesia trágica nos sentimos solicitados a negar o querer e a existência, somos assim capazes de tal elevação, do sentimento de sublime. A poesia trágica como uma manifestação do sublime dinâmico em Schopenhauer será exemplificada aqui através da obra *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire.

ABSTRACT:

It is argued here that the tragic poetry is an expression of the sublime dynamic in Schopenhauer. According to the philosopher, basically we can say that the elevation aware of man consists in the sublime. For that this elevation is reached need to conflict, and the will in conflict is demonstrated better in dynamic sublime, from the contemplation of a menacing power represented by nature or by art. Having as a main reference *The world as will and representation* (in focus the third book: *The world as representation*), the *Metaphysics of beauty* (focus chapters 9: *The impression of sublime* and 16: *On the art of poetry*) and chapter 37 of the Supplements, namely, *On the aesthetics of poetry*, We understand that the action of tragic poetry elevates us above the wishes and of their interests in making them feel happy face of what most frightens us. The idea of humanity represented by tragic poetry we are asked to deny the desire and existence, we are thus able to rise the feeling of sublime. The poetry tragic as a manifestation of the dynamic sublime in Schopenhauer will be exemplified here through the work *The Flowers of Evil* of Charles Baudelaire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – A noção de poesia trágica em Schopenhauer.....	13
1.1 – a arte e o conhecimento da ideia.....	13
1.2 – o papel do gênio.....	20
1.3 – conceito, intuição e arte poética.....	23
1.4 – o trágico em Schopenhauer.....	29
1.5 – a representação da ideia de humanidade na poesia trágica.....	34
CAPÍTULO 2 – A noção de sublime em Schopenhauer.....	38
2.1 – o conceito de sublime em Kant e a compreensão em Schopenhauer.....	38
2.1.1 – O sublime em Kant.....	43
2.1.2 – O sublime em Schopenhauer.....	54
2.2 – do sublime na poesia trágica.....	62
CAPÍTULO 3 – O sublime de <i>As Flores do Mal</i>	66
3.1 – Schopenhauer, Baudelaire e o trágico.....	66
3.2 – Baudelaire e <i>As Flores do Mal</i>	67
3.3 – Baudelaire no caminho da intuição schopenhaueriana.....	70
3.4 – a ideia de humanidade e o sublime em <i>As Flores do Mal</i>	74
CONCLUSÃO.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	88

INTRODUÇÃO

Em minha dissertação defendo a hipótese de que a poesia trágica é uma representação do sublime dinâmico em Schopenhauer. Os poemas de *As Flores do Mal* entram em cena quando eu pretendo fazer uma exemplificação daquilo que Schopenhauer entende como ideia de humanidade e sublime dinâmico. Fazer a exemplificação de um sentimento, como no caso do sublime, seria impossível. Quando falo sobre a pretensão de uma exemplificação da poesia trágica como uma representação do sublime dinâmico, penso mais em uma demonstração de onde, na poesia trágica, eu posso encontrar algo que me possibilite acessar um sentimento do que em fazer com que quem leia minha proposta o sinta. A visualização da real possibilidade de sublime e da ideia de humanidade, conceitos schopenhauerianos, a partir da obra magna de Baudelaire é apenas parte de um caminho que venho percorrendo desde meados de 2012. Desta forma, Baudelaire faz parte apenas do último capítulo, quando conceitualmente já temos entendido que a poesia trágica pode mesmo ser entendida como uma manifestação do sublime dinâmico.

Para não correr o risco de que minha hipótese seja interpretada como uma aproximação de autores ou como uma imposição teórica em determinadas poesias, em todo momento da dissertação, procuro lembrar o que estou fazendo e o que pretendo. Não estou fazendo uma aproximação entre Schopenhauer e Baudelaire, não estou dizendo que Baudelaire é um poeta trágico. Minha intenção é muito mais simples e por isso possível: sustentar a hipótese de que a poesia trágica é uma representação do sublime dinâmico em Schopenhauer usando dos poemas de *As Flores do Mal*.

A intenção sempre foi de uma pesquisa filosófica e não um estudo literário. Porém, sem muita pretensão, acabei entrando de certa forma, nos estudos literários. A filosofia mesma foi capaz de me levar a isto. Primeiramente a literatura apareceu a meus olhos como uma forma de tornar mais simples e visíveis aquelas teorias filosóficas. Com o tempo acabei compreendendo a literatura como algo para além disso, a literatura se tornou para mim uma forma de filosofia. Estudar um autor filosófico como Schopenhauer e não evidenciar a importância dada por ele à literatura seria um imperdoável descuido. Schopenhauer sempre recorre a exemplos literários para exemplificar sua teoria, o que não nos deixa considerar a literatura poética apenas como

uma forma bonita de dizer as coisas, e a filosofia como a forma verdadeira e racional de dizê-las. Em *O mundo como vontade e representação* a literatura foi imprescindível.

A essência das coisas para Schopenhauer é a Vontade, e desde já ele começa a se distanciar de Kant, pois enquanto a coisa-em-si kantiana não pode ser acessada, a Vontade, por sua vez, não é totalmente incognoscível. Aí entra a arte, outro momento em que Schopenhauer se distanciará de Kant. Mas deixemos as considerações mais técnicas para o decorrer da dissertação. A arte é a única forma de conhecimento capaz de comunicar a ideia, por isso, capaz de nos aproximar à Vontade. Schopenhauer explica que isto acontece porque o conhecimento através das ciências nunca chega a lugar nenhum, o ponto final e o ponto de partida são sempre presentes. Enfim, porque se trata de um conhecimento racional e a arte independe do princípio de razão.

A ideia é um conceito platônico, uma forma de representação da essência, no caso de Schopenhauer, uma representação da Vontade independente do Princípio de Razão Suficiente. As formas de comunicação da Vontade enquanto ideia têm vários graus. Enquanto poesia, a tragédia é a que exprime a representação da ideia em seu maior grau, pois representa o ser do homem, a ideia de humanidade. No momento em que fora proposta a hipótese filosófica que aparece aqui, falamos sobre poesia trágica, o que desde já nos mostrou a necessidade de uma reflexão mais esclarecedora no que se refere não só aos conceitos de ideia de humanidade e sublime, mas ao conceito de trágico. O que estávamos realmente dizendo? Cheguei no momento de explicar o que é especificamente o trágico em Schopenhauer. Até aqui desenvolvemos o conteúdo do primeiro capítulo.

O sublime valeu o investimento do segundo capítulo inteiro. Aqui, mais que em qualquer outra parte do trabalho a filosofia kantiana se fez presente e necessária. Para Schopenhauer a tragédia é sublime porque o indivíduo, quando *sujeito do puro conhecer*, toma consciência do fundo trágico da vida e sente-se instigado a negá-la. Comentarei sobre a aproximação feita por Schiller entre o trágico e o sublime que foi exposta antes da aproximação de Schopenhauer. Chegarei à conclusão de que mesmo considerando esta aproximação, as reflexões de Kant a respeito do sublime se aproximam mais das de Schopenhauer, por isso Kant terá mais conteúdo para nos ajudar a definir o sublime schopenhaueriano.

Baudelaire sempre foi para mim “o poeta”. Aquele que conseguia colocar o odor frente a meu próprio nariz, o gosto em minha própria língua, a aflição e o prazer no meu próprio peito. Já havia sentido a chapadeira do haxixe e a embriaguez do vinho em seus escritos *Do vinho e do haxixe comparados como meios de multiplicação de individualidade* (2005) e estava experimentando de forma mais rebuscada (pois estava fazendo uma disciplina sobre Baudelaire e Benjamin), o horror do ser humano em *As Flores do Mal*, justamente quando estudava a ideia de humanidade schopenhaueriana e seu fundo trágico. A ideia de humanidade, enquanto conteúdo expresso pela poesia trágica, como uma representação do sublime dinâmico schopenhaueriano será visualizada em alguns dos poemas de Baudelaire no terceiro e último capítulo.

A poesia trágica como uma representação do sublime dinâmico em Schopenhauer tornou-se cada vez mais clara a partir da leitura dos poemas de *As Flores do Mal*. Se minha própria tese tornou-se mais clara para meu próprio entendimento, tanto que eu não conseguia mais me referir a ela sem usar Baudelaire, porque não incluir aqui tal reflexão?

CAPÍTULO 1 – A noção de poesia trágica em Schopenhauer

1.1 – A arte e o conhecimento da idéia

Tratar dos conceitos da *Metafísica do belo* de Schopenhauer, nos obriga, para compreendê-los devidamente, voltarmos às teorias de Platão e Kant. Segundo Schopenhauer, tanto Platão (428/427 a 348/347 a.C), quanto Kant (1724 à 1804), distinguem as coisas do mundo que podem ser conhecidas pelos nossos sentidos das coisas que podem ser ditas verdadeiras. Platão usa sabiamente da *Alegoria da Caverna* enquanto Kant fala do tempo, do espaço e da causalidade como características apenas do mundo sensível. Porém, é preciso considerar que, apesar da grande proximidade entre estas duas teorias, aquilo de que ambos falam não é o mesmo de que fala Schopenhauer quando se refere à Vontade. Há algo de similar em ambas as teorias, e este algo é responsável por esclarecer a teoria schopenhaueriana. “A realidade que verdadeiramente é escapa, em ambas as doutrinas, por completo às formas do fenômeno.” (SCHOPENHAUER, p.238, 2005 (I)). A metafísica do belo, parte que trata do ápice da teoria schopenhaueriana do conhecimento do mundo como representação, tratará especificamente do belo e do sublime como um modo de compreensão da realidade.

Conforme a leitura schopenhaueriana de Platão, existem dois níveis de apreensão da realidade. Um pertencente ao mundo sensível – onde temos as coisas que podem ser conhecidas pelos sentidos. Outro pertencente ao mundo inteligível – onde temos as ideias como parte destas coisas, mas, que não podem ser conhecidas por meio das condições do mundo sensível. Do mundo sensível fazem parte os fenômenos, os quais nos dão acesso apenas às aparências, ou seja, àquilo que parece com o que realmente é, porém, não passa de uma ilusão. Do mundo inteligível fazem parte as ideias, a verdade sobre aquilo que realmente é.¹

¹Como já falamos da *alegoria da caverna*, nada mais justo que mostremos como esses dois mundos (sensível e inteligível) de Platão são representados na sua obra prima *A república* onde seu interesse é a investigação a cerca da justiça tendo como ponto de partida o estado ideal: “O pensamento filosófico de Platão trabalha com princípios da unidade e da multiplicidade, isto é, de um lado, com o mundo perfeito e inteligível das ideias ou formas imutáveis e objetivas da verdade como modelo – tanto das condutas dos indivíduos e da sociedade como da formação dos dirigentes políticos – e, de outro, com o mundo da realidade decadente e imperfeita dos Estados, dos governos, dos indivíduos conduzidos por ambições pessoais. (PAVIANI, p.8, 2003)”.

Agora pensando na leitura de Schopenhauer a respeito da teoria de Kant, o mundo fenomênico tem o tempo o espaço e a causalidade como condições de sua existência. Sendo assim, o homem só pode conhecer as coisas estando elas inseridas nas condições de existência do mundo sensível. A coisa-em-si de Kant é o incognoscível. Por não ser admitida sob as formas de tempo, espaço e causalidade, a coisa-em-si será sempre desconhecida.²

Apesar das particularidades de cada teoria as quais acabam por diferenciá-las decisivamente, acabamos encontrando, tanto no conceito de ideia de Platão, quanto no conceito de coisa-em-si de Kant a perfeita comissão de frente para entendermos a Vontade schopenhaueriana.

Os dois paradoxos que, apesar da sua afinidade interna e parentesco, soam tão diversamente em virtude das individualidades extraordinariamente diferentes de seus autores, são o melhor comentário um do outro, na medida em que se assemelham a dois caminhos completamente diferentes que conduzem a um mesmo fim. (SCHOPENHAUER, p.237, 2005 (I)).

Em Schopenhauer, a ideia continua sendo aquilo já proposto por Platão, distante do fenômeno e tão perto da realidade que corresponde à mesma. Ao mesmo tempo, ele (Schopenhauer) acaba por absorver a concepção de Kant de que há uma essência que nos é bloqueada devido à nossa racionalidade. Esta racionalidade insiste em nos emaranhar nos fenômenos. Ainda que Platão e Kant tenham se mostrado quase que essenciais para a compreensão da metafísica da Vontade, precisamos deixar claro que Schopenhauer não identifica, de modo algum, ideia e coisa-em-si. “A Ideia é para nós apenas a objetividade imediata e por isso adequada da coisa-em-si, esta sendo precisamente a Vontade, na medida em que ainda não se objetivou, não se tornou representação.” (p.241, 2005 (I)).

Se opondo ao entendimento kantiano acerca da “Coisa em Si”, para Schopenhauer a Vontade pode ser conhecida, ainda que não o seja em sua plenitude. Mesmo que não através dos meios racionais de conhecimento, a Vontade, ou essência de tudo aquilo que é, pode ser, através do próprio sofrimento, conhecida. A Vontade é

²“A coisa, tal como se pode compreender graças às faculdades que o homem possui, é a coisa na medida em que me aparece, i. é, dada pelas formas da sensibilidade – o espaço e o tempo – ou seja, é o **fenômeno**. Igualmente o mundo em que vivemos e nos é acessível é o que aparece graças às nossas faculdades do conhecimento. Do mesmo modo o mundo científico, que surge pela contribuição do sujeito é fenomênico. Ao lado de fenômeno utiliza Kant o conceito de **número** que significa a coisa não conhecida, pois só se conhece na medida em que nos aparece, mas pensada. A coisa que não está submetida às condições do conhecimento é a coisa sem si.” (MORUJÃO, Prefácio da tradução portuguesa da *Crítica da Razão Pura de Kant*, p.XIII, 1994.)

cognoscível porque está presente em tudo que se manifesta. “O fundamento de tudo que há se revela como **vontade**, a partir de uma experiência do corpo, não por meio do que pensamos, mas através do que sentimos.” (CHEVITARESE, p.1, 2013). Quando sofremos as marcas do tempo, as dores de viver uma vida de desejos e necessidades infinitas, sentimos aquilo que há de inevitável na existência humana, aquilo que lhe é próprio, a sua essência, a Vontade. Ao falar em Vontade como essência, pensamos em algo que está para além de nós, tal como o Deus perfeito do cristianismo. Porém, na filosofia de Schopenhauer, não há nada nesse mundo que não esteja sendo, de alguma forma, representado, não havendo espaço, portanto, para qualquer tipo de transcendência. Somos a própria objetivação da Vontade.

Conceber a vontade como essência de todas as coisas, implica na construção de uma visão de mundo em que o sofrimento é condição existencial. Schopenhauer afirma que a vontade, em todas as suas formas de manifestação, é ausente de qualquer finalidade última, "o esforço é sua única essência" (MVR § 56, p.390, p.398). Trata-se aqui da dinâmica de desejos que é própria à existência humana, que jamais cessa quando se atinge um determinado alvo. Incapaz de uma satisfação última, a vontade se desdobra em outras direções, retardando-se apenas diante dos empecilhos que encontra, o que se converte em sofrimento. (CHEVITARESE, p.2, 2013).

O pensamento de Schopenhauer se caracteriza como único, pois ele foi o primeiro filósofo a “propor uma intersecção visceral entre a filosofia oriental (budismo, pensamento vedanta) e a filosofia ocidental de inspiração platônico kantiana.” (BARBOZA, p.12, 2005). No que se refere à influência platônico kantiana, podemos constatar-la quando nos deparamos com a Vontade (coisa-em-si de Kant), a qual retrata as ideias teorizadas por Platão. Já a influência da filosofia oriental é constatada no decorrer de toda a obra, porém o momento que ela se torna mais clara é quando Schopenhauer aborda a existência de um *Véu de Maya*. Por “Véu de Maia” entende-se o que impossibilita o conhecimento das coisas como elas realmente são, estamos diante das aparências, ou seja, este véu “permite ao indivíduo conhecer tão-somente as aparências das coisas, não a natureza íntima delas.” (SCHOPENHAUER, p.12, 2005 (I)).

No que se refere às influências da filosofia oriental na teoria schopenhaueriana de *O Mundo como Vontade e como Representação*, as discussões e referências são muito vastas. O primeiro contato acadêmico que Schopenhauer teve com a filosofia indiana foi no verão de 1811, aos 23 anos de idade, quando frequentou um curso sobre a Etnologia da Índia na universidade de Göttinger. A partir deste curso, ministrado pela autoridade

alemã em assuntos indianos Arnold Heeren (1760 – 1842), Schopenhauer tomou conhecimento do periódico *Asiatic Resarches* editado pelo inglês Sir William Jones. Outra evidência que comprova seu envolvimento com a filosofia indiana acontece em Weimar, dentre os anos de 1813 e 1814, quando frequentou assiduamente a casa do poeta alemão Johan Wolfgang Goethe (1749- 1832), que recebia visitas do estudioso orientalista Julius Klaproth (1783 – 1835), responsável pela edição de dois volumes da *AsiaticesMagazin* de 1802 e 1811. Depois disso Schopenhauer conhece Friedrich Majer (1771 - 1818), orientalista que se tornou decisivo nas pesquisas de Schopenhauer.³

Tendo como base essas referências, Schopenhauer usará o *trimurti* ideia de tríade divina hindu para comparar a sua ideia de Vontade de vida.

A Vontade de vida aparece // tanto na morte auto-imposta (Shiva), quanto no prazer da conservação autopessoal (Vishnu) e a volúpia da procriação (Brahma). Essa é a significação íntima da UNIDADE DO TRIMURTI, que cada homem é por inteiro, embora no tempo seja destacada ora uma, ora outra de suas três cabeças. (SCHOPENHAUER, p.504, 2005 (I)).

Entendemos, com a comparação feita, que a Vontade, essência de tudo que existe, está sempre sendo mostrada através da vida dos seres. Poderíamos dizer que o ser humano, neste caso, tem apenas uma importante função no mundo: expressar a existência de uma essência. E esta, como foi dito por Schopenhauer, usando dos deuses indianos, mostra-se como Shiva enquanto morte, Vishnu enquanto conservação e Brahma enquanto procriação.

Parece-nos claro que a Vontade nunca aparecerá de modo explícito como uma pedra sob nosso olhar, porém, ela nos aparecerá enquanto ideia, sua objetividade imediata e adequada. A metafísica do belo mostra uma ligação importante com o Vedanta⁴ quando tem sua significação em um modo de conhecer que possibilita a compreensão da essência do mundo. Para Schopenhauer, a Experiência Estética facilitada seja pela natureza ou pela arte é a melhor e a única fonte capaz de nos levar ao conhecimento da Vontade que será encontrada como ideia.

³Segundo Mesquita (2007), estas informações são encontradas nos estudos póstumos de Schopenhauer, a saber *Der Handschriftliche Nachlass. Kritische Auseinandersetzungen: (1809 – 1818) Herausgegeben Von Arthur Hübscher. Frankfurt am Main. Valdemar Kramer. 1967.*

⁴ “Vedanta é, então, um meio de conhecimento que proporciona o conhecimento do Ser. Outros meios de conhecimento à nossa disposição não o possibilitam, e, portanto, esse método de conhecimento em particular se faz necessário. Assim como nossos olhos são os meios de conhecimento para que formas e cores sejam conhecidas, Vedanta é o meio para o conhecimento do Ser.” (ARIEIRA, p.3, 1992).

A Vontade tem sua objetividade na ideia. O mundo como representação, uma vez que representa a Vontade (de modo que ela possa ser compreendida por seu principal representante, o sujeito), pode ser chamado de objetivação da Vontade. Nos fenômenos podem ser observados os graus de objetivação da Vontade, reconhecidas como “espécies determinadas, ou formas e propriedades originárias e imutáveis dos corpos orgânicos e inorgânicos, bem como das forças naturais que se manifestam segundo leis da natureza.” (SCHOPENHAUER, p.235, 2005 (I)). Estas ideias estão expostas em tudo que existe, porém, elas diferem dos fenômenos por não serem submetidas a nenhum princípio racional, nem mudar ou morrer.

... é que estes diferentes graus da objetivação da vontade que são expressos na multiplicidade dos indivíduos, como seus protótipos, ou como as formas eternas das coisas, estas formas não entram no espaço e no tempo, ambiente próprio do indivíduo; elas são fixas, não submetidas à mudança; a sua existência é sempre atual, elas não se tornam, enquanto os indivíduos nascem e morrem, modificam-se sempre não são nunca. Ora, estes graus de objetivação da vontade não são outra coisa senão as idéias de Platão. [...] Compreendo, portanto, pelo conceito de ideia essas graus determinados e fixos da objetivação da vontade enquanto ela é coisa em si, e como tal estranha à pluralidade; esses graus parecem, nos objetos particulares, como as suas formas eternas, como os seus protótipos. (SCHOPENHAUER, p.138, 2005 (I)).

Todas as ideias possuem graus que se dão sob duas formas diferentes de manifestação: 1) mais baixo grau de objetivação da Vontade – “entre os atos dos animais dirigidos pelo conhecimento intuitivo e pelos motivos que daí derivam, encontramos alguns que são desprovidos destes, que por consequência, se realizam com a necessidade de uma Vontade que age cegamente.”(SCHOPENHAUER, p.159, 2005 (I)) – 2) mais alto grau de objetivação da vontade – “é a luz do conhecimento que penetra no laboratório da vontade cega e ilumina as funções vegetativas do organismo humano: tal é o caso da lucidez magnética.”(SCHOPENHAUER, p.160, 2005 (I)).

Tendo as ideias como representações de uma essência eterna, entende-se que tanto a Vontade como as ideias são eternas. Vontade e ideia são representadas através do homem, na natureza e, portanto, de tudo aquilo que vive e morre. A morte e a vida, desta forma, são apenas fenômenos capazes de expressar aquilo que existe de eterno.⁵ O

⁵Machado de Assis, romancista brasileiro, parece conseguir de forma muito bem sucedida expressar a diferença existente entre fenômeno e essência (substância em suas palavras). Em seu livro *Quincas Borba*, o personagem que elabora uma filosofia, fala sobre a morte e a vida dos seres aparentemente como uma forma de representação de uma essência: “Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Há de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo e tudo fica nessa mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.” (p.56,2012).

indivíduo e as coisas do mundo são igualados no que se refere à importância para a Vontade pois a essência e sua objetividade adequada não ganham com a vida nem perdem com a morte.

a// história do gênero humano, a profusão dos eventos, a mudança das eras, as formas multifacetadas da vida humana em diferentes países e séculos: tudo isso é apenas a forma causal do fenômeno da Ideia, não pertencente a ela (unicamente na qual reside a objetividade adequada da vontade mas só ao fenômeno que se dá ao conhecimento do indivíduo tão alheio, inessencial e indiferente a Ideia mesma como figuras formadas para as nuvens, ou as figuras e redemoinho e formações espumosas para o regato, ou as árvores e flores para o gelo cristalizado.” (SCHOPENHAUER, p.251, 2005 (I)).

Se, também o conhecimento ordinário é servo da Vontade, ele tem sua natureza em servi-la. Todo conhecimento está de alguma forma, seja próxima ou distante, relacionado com a Vontade. Ele, “nada mais conhece dos objetos senão suas relações, conhece-os apenas na medida em que existem neste tempo, neste lugar, sob estas circunstâncias, a partir destas causas, sob efeitos, numa palavra, como coisas particulares.” (SCHOPENHAUER, p.244, 2005 (I)). O que nos preocupa então é: como contemplar as ideias? É possível conhecê-las?

É o princípio de razão suficiente que nos permitem conhecer fenomenicamente. O conhecimento das coisas não é capaz de captar nada além de puras e simples relações. Assim, a transição do conhecimento das coisas para o conhecimento da ideia vai depender de uma mutação no próprio sujeito.

O indivíduo, por ter apenas conhecimento submetido ao princípio de razão, não pode conhecer as ideias enquanto não deixar de ser indivíduo. O conhecimento das ideias “só pode ocorrer por meio de uma mudança prévia no sujeito (correspondente e análoga àquela grande mudança na natureza interna do objeto) em virtude da qual o sujeito, na medida em que conhece a ideia, não é mais indivíduo.” (SCHOPENHAUER, p.243, 2005 (I)). Isto ocorre quando o puro sujeito do conhecimento se apodera do sujeito e, então aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo. O correlato da ideia é o sujeito do conhecimento. Aquele que contempla e “em tal contemplação, de um golpe só a coisa particular torna a ideia de sua espécie e o indivíduo que intui se torna PURO SUJEITO DO CONHECER.” (SCHOPENHAUER, p.247, 2005 (I)). A Vontade quando conhecida intuitivamente é a ideia.

Explicando como as ciências operam, Schopenhauer mostrará porque nenhuma delas pode alcançar as ideias. Segundo ele, as ciências matemáticas, morfológicas, etiológicas e todas as outras operam com o princípio racional. Dependem sempre de relações sobre aquilo que constitui o mundo, o que não lhes permite conhecer nenhuma forma de ideia. Porém, existe um meio, uma forma de conhecimento que não é ciência e que não opera com os princípios racionais. Esta forma opera através da contemplação tentando comunicar o conhecimento das ideias. Este modo de conhecimento é a arte.

Todos esses domínios, cujo nome comum é ciência, seguem por tanto o princípio de razão em suas diversas figuras, e seu tema permanece o fenômeno, suas leis, conexões e relações daí resultantes. – Entretanto, qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido como igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as IDEIAS, que são a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? – Resposta: é a ARTE. (SCHOPENHAUER, p.253, 2005 (I)).

As descobertas da ciência a fazem ir cada vez mais longe da essência, sempre. Ela nunca chega à perfeição, a procura é eterna. Há sempre algo a mais para descobrir, apreender. Em cada descoberta nova se instalam mais dúvidas, as quais decorrem das relações aí produzidas. Cada avanço, apesar de ter a capacidade de explicar algo, traz consigo insegurança, insatisfação e ainda mais necessidades. A ciência encontra-se, em cada descoberta, reenviada sempre e sempre mais longe; para ela não existe satisfação completa. Nas palavras de Schopenhauer, a ciência perante “cada fim alcançado é novamente atirada mais adiante, nunca alcançando um fim final, ou uma satisfação completa, tão pouco quando, correndo, pode-se // alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte.” (SCHOPENHAUER, p.253, 2005 (I)).

A Experiência Estética viabilizada pela obra de arte, apesar de seu fenômeno aparentemente simples, consegue dar conta do mais complexo, aquilo que a ciência nunca poderá acessar: o essencial, a ideia, a objetivação da Vontade. Para isto, ela se fixa em um objeto de sua contemplação, e através dele representa a ideia. Para Brum, “A célebre definição de Schopenhauer nos introduz no âmago de sua estética. Filosofia da arte dependente de uma reflexão global sobre a vida e sobre o homem, essa doutrina está centrada na ideia de contemplação” (p.45, 1998).

A arte é um desenvolvimento humano e não da natureza a Experiência Estética é possível tanto pela quanto pela contemplação da natureza. Diferentemente da concepção hegeliana, exposta nos *Cursos de Estética*, a qual considera a discussão do belo como

filosofia da arte, visto que o belo era alcançado apenas pela arte e não pela natureza.⁶ Para Schopenhauer não há sequer prioridade temporal em relação à Experiência Estética, ela pode ocorrer tanto na arte quanto na natureza, segundo Rosset, não há nada capaz de diferenciar fundamentalmente o belo artístico do belo natural, “tanto um como o outro estão à disposição da contemplação.” (p.40, 1969).

Como o objeto da arte é a ideia, concebe-se que o seu papel é a comunicação da mesma. Arte significa um “modo de consideração das coisas independente do princípio de razão, oposto justamente à consideração que o segue, que é o caminho da experiência e da ciência.” (SCHOPENHAUER, p.254, 2005 (I)). Para que tal independência da racionalidade venha à tona, é preciso que o sujeito contemple.

1.2 – O papel do gênio

O ser que contempla é aquele que tem a capacidade de gênio. Capacidade de esquecer completamente a sua pessoa, perder-se na intuição e proceder assim, afastado completamente dos olhos do conhecimento a serviço da Vontade. Por genialidade entende-se a capacidade de proceder de maneira intuitiva, de orientar o espírito objetivamente, contemplativamente. O artista é o homem de gênio. O artista é um ser que foi “dissolvido” no mundo, capaz de esquecer as relações racionais e de se confundir com ele, mostrando-se como parte deste através da objetivação das ideias.

Por conseqüência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da // Vontade – ou seja, de seu interesse, querer e fins. -, fazendo assim a personalidade ausentar-se completamente por um tempo, restando apenas o PURO SUJEITO QUE CONHECE, claro olho cósmico. (SCHOPENHAUER, p.254,2005 (I)).

O artista usa da fantasia como elemento principal de sua genialidade, ou seja, esta capacidade de “deixar o mundo real” para entendê-lo depende da fantasia. Este elemento é responsável por aumentar a capacidade de gênio, tanto em qualidade quanto em quantidade, permitindo e ele ver nas coisas não o que a natureza formou, mas o que ela se esforçou para representar. “Portanto, a fantasia serve para ampliar seu círculo de visão para além dos objetos que se oferecem a sua pessoa na realidade” (CACCIOLA, p.40, 2012). A fantasia permite que o gênio represente as ideias intuitivamente, através

⁶“Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: a filosofia, à ciência do belo, e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural”. (HEGEL, p.2, 1993.)

de diferentes imagens possíveis. Ou seja, imagens que são possíveis, não que necessariamente existem.

Ademais, os // objetos efetivos são quase sempre apenas exemplares bastante imperfeitos da Ideia que neles se expõe: por isso o gênio precisa da fantasia para ver nas coisas não o que a natureza efetivamente formou, mas o que se esforçava por formar. [...] A fantasia, conseguintemente, amplia o círculo de visão do gênio para além dos objetos que se oferecem na efetividade à sua pessoa, em termos tanto de qualidade quanto de quantidade. (SCHOPENHAUER, p.255-256, 2005 (I)).

Os fenômenos são nada mais do que cópias muito mal feitas das ideias. O gênio, ao contemplar a ideia, faz uma obra de arte, a partir da qual a ideia torna-se mais próxima. Para isto, é necessário que o gênio possua capacidade de contemplação intuitiva. A imaginação e a fantasia são constituintes desta capacidade e podem ser entendidas como condições necessárias para o ser do gênio. Porém, não podemos concluir que todo homem que possui fantasia também possui genialidade. “Mas, ao contrário, a força da fantasia nem sempre é sinal de gênio: antes, homens completamente desprovidos de gênio podem possuir bastante fantasia.” (SCHOPENHAUER, p.256, 2005 (I)).

É preciso considerar que a fantasia é uma faculdade que não opera apenas no gênio. A aptidão de contemplar pode ser encontrada também nos homens comuns, porém em graus menores. Se assim não fosse, seria impossível que homens comuns tivessem o prazer estético, entrassem em contato com o conhecimento estético. A capacidade de conhecer as ideias, de contemplar, é presente em todo homem⁷ com graus variados, sendo no artista que encontramos o grau mais elevado desta capacidade.

Mesmo assim essa capacidade tem de residir em todos os homens, em graus menores e variados, do contrario seriam tão incapazes de fruir as obras de arte quanto o são de produzi-las. Noutros termos, não teriam absolutamente nenhuma receptividade para o belo e o sublime.[...] Em todos existe aquela faculdade de conceber nas coisas as suas Idéias, e, em tal conhecimento, de despir-se por um momento da sua personalidade. (SCHOPENHAUER, p.264 – 265, 2005 (I)).

A genialidade também tem certa proximidade com a loucura, tanto que, elas se confundem. Simplificadamente, poderíamos dizer que a genialidade exige uma breve elucidação da loucura. O louco, que tem a sua memória doente, só conhece corretamente o presente individual. Suas memórias do passado são um emaranhado de

⁷“Ora, a arte se extinguiria no seu criador, se não houvesse uma ponte possível entre eles e os demais homens. Não haveria fruição estética se os demais não fossem dotados de genialidade, embora em tom menor.” (CACCIOLA, p.38, 2012).

falso e verdadeiro. O louco desconhece as relações assim como o gênio. A capacidade intelectual do gênio, sua capacidade de contemplar e de acessar a ideia o faz ser considerado anormal pelos homens, ou seja, possui qualquer coisa que se assemelha com a loucura. Esta confusão, esta preocupação focada no presente, que impede as ligações racionais dos fatos, parece similar tanto no homem louco quanto no gênio.

A partir do que foi dito, vemos como o louco conhece corretamente o presente individual, bem como muitas coisas particulares já acontecidas, contudo desconhece a concatenação e as relações; por conseguinte, erram e falam absurdos. Ora, é exatamente este o seu ponto de contato com o indivíduo genial. (SCHOPENHAUER, p.263, 2005 (I)).

É importante ressaltar que a pretensão de Schopenhauer, colocando o gênio como um ‘parente’ do louco, não é os igualar, mas sim, mostrar este parentesco como advindo unicamente de um distúrbio afetivo da memória (quebra na cadeia de representações). O fato de o gênio, devido a este distúrbio, ter a capacidade de conhecer além do princípio de razão não significa que ele não seja capaz de remontar seu passado ou que sempre preencha suas lacunas de memória com conteúdos fantasiosos como acontece na patologia.

Há memórias que trazem fatos que desagradam a vontade, ou mesmo causam sua repulsa por serem extremamente doídos. Diante deles a Vontade os afasta do pensamento e impede que tais representações entrem na cadeia das lembranças, produzindo uma interrupção no seu curso, um vazio, uma lacuna. Ao preencher esta lacuna com um conteúdo fantasioso, instaura-se o que Schopenhauer define como loucura, uma disfunção psicológica. Ora, a similaridade com o gênio provém justamente do corte nas cadeias de representações causais e abstratas. (CACCIOLA, p.37, 2012).

Todo o ser humano, seja ele gênio ou não, pode esquecer coisas simples. A memória não consegue guardar todas as informações que obtemos durante a vida. As lacunas são inevitáveis, a forma com que elas são preenchidas é que distinguem o gênio do louco. Seria uma gafe falar deste assunto sem considerar o Suplemento de 1844 dedicado especificamente à loucura - *Sobre a loucura* – a respeito da questão da memória, segundo o próprio Schopenhauer:

o caminho vital que recorremos se contrai no tempo, como o do viajante que olha para trás e se contrai no espaço: as vezes nos resulta difícil distinguir os anos em particular; os dias nos tem feito em sua maioria irreconhecíveis. [...]Naquela resistência da vontade ao permitir que o que o desagrada se apresente a luz do intelecto, se encontra o lugar aonde a loucura pode invadir nosso espírito. (SCHOPENHAUER, p.446, 447, 2005, (II)).

Esta discussão é tema de uma única dissertação, podemos aqui especular um pouco sobre o assunto a fim de que ele não seja desconsiderado, porém sem perdermos

nosso foco. O gênio se assemelha a um indivíduo normal durante a maior parte do tempo de sua vida embora tenha dentro de si uma disposição intuitiva que o permite acessar ideias. Em certo momento, qualquer homem comum pode se perder em uma capacidade de intuição e se torna um sujeito do puro conhecer possuído pela fantasia que amplia sua visão. Existe então, o gênio, que não vê as coisas submetidas ao princípio de razão e assim é capaz de captar mais do que a utilidade dos objetos para a vida de um indivíduo.

Uma macieira para o gênio é a oportunidade para a contemplação de uma variante do mundo vegetal, enquanto para o homem comum é a árvore que dá frutos para se colher e comer. Um animal exótico é contemplado a distância pelo indivíduo supra-humano como uma espécie *sui generis* digna de consideração desinteressada, enquanto para o indivíduo ordinário é motivo para diversão ou para algum tipo de atividade, razão por que pode rapidamente procurar a aproximação dele para provocá-lo, tentando saber as suas reações. (BARBOZA, p.235, 2005 (I)).

Se a parte estética que nos interessa aqui é aquela produzida pelo homem e não pela natureza, nada mais importante do que abordarmos a capacidade dessa produção. A genialidade, segundo o próprio Schopenhauer, “nada é senão a OBJETIVIDADE mais perfeita” (254, 2005 (I)), o que quer dizer que a orientação realizada pelo gênio difere de uma orientação subjetiva, aquela orientação regida pela vontade, realizada pelos indivíduos. O gênio, que não é mais indivíduo e sim o puro sujeito que conhece, perde-se na sua capacidade intuitiva e possibilita a produção das obras de arte, seja ela uma pintura, uma música ou uma poesia trágica.

1.3 – Conceito, intuição e arte poética

A intuição é uma faculdade que permite o conhecimento genial, ou conhecimento da ideia. Ela considera apenas o conteúdo dos fenômenos e não suas formas mais gerais, as quais estão submetidas às leis do tempo e do espaço.

Daí a decidida orientação ao que é intuitivo, sendo a impressão deste conhecimento, tão enérgica que ofusca os conceitos incolores, o agir não sendo orientado por tais conceitos, mas por aquela impressão, (...). (SCHOPENHAUER, p.259, 2005 (I)).

A faculdade racional é responsável por abstrair e representar através de linguagem aquilo que intuímos. A razão consegue expor através de abstração o que conhecemos intuitivamente. Existe, evidentemente, uma importante discussão sobre as relações estabelecidas entre as representações intuitivas e abstratas no processo de construção do conhecimento acerca do mundo fenomênico. Tal investigação refere-se ao Livro I de *O Mundo como Vontade e Representação*, no qual Schopenhauer

pretende elaborar uma teoria do conhecimento acerca dos fenômenos, pressupondo o princípio de razão: *O Mundo como Representação*, sob um primeiro ponto de vista. Nesta problemática, o autor dialoga diretamente com Kant, apresentando como primeira parte de sua obra magna os resultados fundamentais de sua tese de doutorado, intitulada *Sobre a Raiz. Quádrupla do Princípio de Razão Suficiente*. Este tema ainda será retomado e desenvolvido no apêndice de sua principal obra, intitulado *Crítica da Filosofia Kantiana*, além de outros textos posteriores. Todavia, como este não é o foco da presente dissertação, nos concentraremos no conhecimento intuitivo conforme elaborado no Livro III, que trata da Metafísica do Belo, por meio da retomada do Mundo como Representação, agora sob um segundo ponto de vista, sem o princípio de razão.

Ainda que o conceito e a ideia tenham algo em comum, a representação de uma pluralidade através da unidade, a grande diferença destes se encontra na forma como esta unidade nos é dada. A ideia representada é o resultado da apreensão intuitiva em relação à pluralidade. Sob as noções de espaço e tempo na apreensão intuitiva, a ideia é a unidade frente à pluralidade. A ideia então é apreendida por intuição, em virtude da apreensão intuitiva que se dá sob forma de tempo e espaço, enquanto o conceito é apreendido por abstração. Mesmo que ambos determinem uma unidade na pluralidade, enquanto um é intuitivo o outro é racional. “Em virtude da forma temporal e espacial de nossa apreensão intuitiva, a IDEIA é a unidade que decaiu na pluralidade; o CONCEITO, ao contrario, é unidade mas produzida por intermédio da abstração de nossa faculdade racional.” (SCHOPENHAUER, p.311, 2005(I)).

Por receptáculo morto, Schopenhauer entende o conceito sob sua forma estritamente racional. Este, para ser apreendido, necessita de uma ordem universal. Pois nada pode ser retirado ou adicionado do conceito sem que o que estava sendo dito mude completamente de sentido. O conceito se assemelha a um receptáculo morto, por sua estrutura “lado a lado” (estrutura necessária para a constituição de frases com sentido) não permitir que nada seja retirado por juízo analítico, apenas o que ali se encontra por reflexão sintética. Para explicar esta determinação precisa do conceito, Schopenhauer usará os dois juízos de Kant (juízo analítico e juízo sintético⁸), mostrando que sob a

⁸ “Em todos os juízos, nos quais se pensa a relação entre um sujeito e um predicado (apenas considero os juízos afirmativos, porque é fácil depois a aplicação aos negativos), esta relação é possível de dois modos. Ou o predicado B pertence ao sujeito A como algo que está contido (implicitamente) neste conceito A, ou

regra do primeiro juízo, nada pode ser tirado, pois, quando se nega o predicado se nega o sujeito. O que pode ser retirado é o que pertence ao segundo juízo. Sendo assim, enquanto o conceito se assemelha a um receptáculo morto, a ideia é um organismo vivo.

O CONCEITO se assemelha a um receptáculo morto no qual tudo o que se põe fica efetivamente lado a lado, de onde porém nada pode ser retirado (por juízo analítico) senão o que se pôs (por reflexão sintética); A IDÉIA, ao contrário, desenvolve em quem a apreendeu representações que são novas em referência ao conceito que lhe é harmônico: ela se assemelha a um organismo vivo desenvolvendo a si mesmo, dotado de força de procriação, e que produz o que nele não estava contido. (SCHOPENHAUER, p.312, 2005 (I)).

Como para a arte o que interessa é a ideia, conclui-se que o conceito é totalmente infrutífero para nossa investigação. É através do conhecimento intuitivo que poderemos chegar à arte. Schopenhauer desenvolve uma crítica a respeito do uso de conceitos nas artes plásticas, aponta como imitadores e maneiristas aqueles que procedem nesta espécie de arte com conceitos⁹. Se a ideia só pode ser conhecida pela intuição, como fazem então os poetas para alcançar a sua finalidade? Se a finalidade de toda a arte é expressar uma ideia, seria isto possível usando conceitos?

Tal demonstração não depende apenas do poeta, mas também do seu ouvinte ou leitor. O que o poeta tenta fazer da melhor maneira possível é apresentar sinais representativos dos conceitos, ou seja, fazer com que os conceitos abstratos se agrupem de forma a favorecer a intuição da ideia. A fantasia é parte também do ouvinte ou leitor, e o que vai permitir unir os conceitos e chegar ao individual, ao concreto, à representação intuitiva (que é por onde se conhece a ideia).

Schopenhauer usa o exemplo do químico para mostrar como o poeta opera. O químico, através de uma combinação de elementos dá origem a algo novo. O poeta faz uma combinação de conceitos e usa algo que o químico não pode usar: a fantasia. Usando da fantasia, o poeta procura “permitir ao ouvinte intuir as Ideias da vida nos representantes destes conceitos abstratos.” (SCHOPENHAUER, p.321, 2005 (I)). Como a ideia só pode ser apreendida intuitivamente, é preciso que se coloque a fantasia em

B está totalmente fora do conceito A, embora em ligação com ele. No primeiro caso, chamo *analítico* ao juízo, no segundo, *sintético*.” (KANT, *Crítica da razão pura*, p.42,43, 1994).

⁹“Não cabe à arte plástica, portanto, expressar conceitos – que nada mais são do que uma representação abstrata e discursiva. Nessa rejeição à pretensão de expressar conceitos por meio da arte plástica repousa o fundamento da crítica de Schopenhauer à alegoria nestas artes, desenvolvida no parágrafo 50 de MVR. “[...] Nas artes plásticas, as alegorias assumem o caráter de meros hieróglifos, fim similar ao da escrita, sendo que ela é muito mais adequada para atingir tal fim. Logo, se o propósito em questão é comunicar conceitos abstratos, então é o caso de recorrer à escrita e não às artes plásticas.” (CHÉVITARESE, p.240, 2007)

movimento de acordo com os conceitos. De forma que o poeta, a partir da universalidade transparente dos conceitos, combine-os e obtenha a representação intuitiva. “A universalidade de cada conceito é restringida cada vez mais até a intuição.” (SCHOPENHAUER, p.321, 2005 (I)).

O ritmo e a rima são responsáveis pelo efeito poderoso da poesia. Primeiramente, temos que considerar a ligação destes dois componentes com o tempo (frequência, similaridade, harmonia).¹⁰

O tempo cativa nossa atenção por relacionar-se com nossas faculdades de representação. Assim, o ritmo e a rima tornam a poesia cativante e em seguida desenvolvem entre eles uma concordância cega. Devido a esta harmonia sonora dada pelos conceitos que se encaixam através da mente poética, a poesia possui um poder de convencer o leitor.

Devido ao fato de nossas faculdades de representação, essencialmente ligadas ao tempo, adquirem por aí uma propriedade em virtude da qual seguimos como eles. [...] Concordância cega com o que está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo, pelo que a apresentação adquire um certo poder de convencimento enfático, independente de quaisquer fundamentos. (SCHOPENHAUER, p.322, 2005 (I)).

É preciso que na poesia o conceito não se perca em sua própria universalidade. O conceito, ao ser especificado se particulariza. Schopenhauer (p.321, 2005 (I)) dá o exemplo de Homero, que sempre usa um substantivo acompanhado de um adjetivo, fazendo com que o conceito diminua e se aproxime da intuição. Ex: “Luz” – conceito universal X ”Luz fulgurante do sol para o oceano” – conceito próximo à intuição.

O material usado pela poesia para exprimir a ideia é sempre muito vasto, mesmo sendo um só: os conceitos, mais especificamente as palavras. Através das palavras, dos conceitos, que constituem uma real poesia (aquela que não é apenas um encaixe desenvolvido pelo imitador) podem ser expressos todos os graus de ideias. “Toda a natureza, as ideias de todos os graus são exponíveis pela poesia. De acordo com a ideia

¹⁰Metro y rima son una traba, pero tambien una envoltura que el poeta se echa encima y bajo la cual se le permite hablar como em otro caso no podria: y eso es lo que nos complace.—El, en efecto solo es responsable a medias de todo lo que dice: metro y rima tienen que representar la otra mitad. — El metro o medida, en cuanto mero ritmo, tiene su ser solamente en el tiempo, que es una pura intuición *a priori* y que pertenece a, hablando con Kant, a la sensibilidad *pura*; la rima, en cambio, es asunto de la sensación en el órgano auditivo y pertenece, pues, a la sensibilidad *empírica*. [...] Yo explico esto diciendo que un verso bien rimado, a través de su efecto indescriptiblemente enfático, provoca la sensación de que el pensamiento expresado estaba ya predestinado o hasta preformado en el lenguaje, y el poeta solo há tenido que descubrirlo. (SCHOPENHAUER, p.477, p.478, p.479, 2005. (II)).

a ser comunicada, ela procede ou por descrição, ou por narração // ou expondo de maneira imediatamente dramática.” (SCHOPENHAUER, p.322, 2005(I)).

Por um lado, o da expressão dos graus inferiores da objetividade da Vontade, as artes plásticas ultrapassam a poesia, pois têm seu material na natureza inconsciente (exemplo: o animal que em um só movimento expressa toda sua essência). Por outro, como o homem é objeto principal da poesia, por possibilitar sua manifestação para além das representações corporais, mas, também pelo pensamento, temos a progressividade dos seus eventos.

Porque a natureza destituída de conhecimento e também simplesmente animal manifesta quase toda a sua essência num único momento apropriado. O homem, ao contrário, na medida em que se exprime não apenas mediante a simples figura e a expressão do rosto, mas por uma cadeia de ações acompanhadas por pensamentos e afetos, é o tema principal da arte poética. Nenhuma outra arte se lhe equipara nesta realização, porque a poesia tem o que falta às artes plásticas, ou seja, o desenvolvimento progressivo dos eventos. (SCHOPENHAUER, p.322, 2005(I)).

O objeto da arte poética é então, manifestar o grau mais elevado de objetivação da Vontade: a exposição da ideia de humanidade.

Existem outras formas de conhecer o homem, que se dão pela história e pela própria experiência. O que diferencia a poesia destas, é que através dela não conhecemos um homem segundo um fato, mas o homem segundo sua essência. É exposta a ideia de humanidade como uma forma de representação do trágico em Schopenhauer.

O objeto da arte é, portanto, preferencialmente a manifestação da Idéia correspondente ao grau mais elevado de objetividade da Vontade, a exposição do homem na série concatenada de seus esforços e ações. – Também a experiência e a história ensinam a conhecer o homem; contudo, mais freqüentemente OS homens e não O homem, isto é, a experiência e a história fornecem mais notícias empíricas sobre o comportamento mútuo das pessoas, de onde surgem para a própria conduta, em vez de um olhar profundo na natureza interior do homem. (SCHOPENHAUER, p.322- 323, 2005(I)).

Tanto para que se compreenda a história quanto para que se compreenda a poesia, a experiência pessoal é uma condição indispensável. A história proporciona a exposição do verdadeiro através do particular, enquanto a poesia expõe a verdade através do universal. O poeta trabalha com o universal enquanto o historiador tem que falar das pessoas e circunstâncias em determinada época. O poeta não precisa trabalhar com fatos que realmente aconteceram, usa da imaginação, do que pode acontecer, não do que precisamente acontece.

A história tem a verdade do fenômeno, que pode ser neste verificada, a poesia tem a verdade da Idéia, não encontrada em fenômeno particular algum e no entanto exprimindo-se a partir de todos.[...]O poeta, ao contrário, apreende a Idéia, a essência da humanidade exterior a toda relação, a todo tempo, vale dizer, apreende a objetividade adequada da coisa-em-si em seu grau mais elevado. [...] aquilo que é significativo não pelas relações mas em si mesmo, o desdobramento propriamente dito da Idéia, será encontrado muito mais distinta e corretamente na poesia e não na história. (SCHOPENHAUER, p.323 – 324, 2005(I))

Não é de se espantar que as biografias e autobiografias, no que se refere ao conhecimento da natureza humana, tenham valor maior que a história. “Na poesia o gênio segura diante de nós um espelho límpido, no qual vemos aparecer na luz mais cristalina tudo o que é essencial e significativo, purificado de todas as causalidades e estranhezas.” (SCHOPENHAUER, p.327, 2005(I)).

O material da poesia conhecido por conceito é responsável por expressar o que nas artes plásticas seria impossível de ser expresso imediatamente. O que o artista que é escritor tem de fazer é ir do conceito até a intuição, sendo que o artista pintor/escultor tem como ponto de partida a intuição a fim de chegar ao belo, o que pode ser feito, como vimos, através do conceito na poesia. É o conceito o dado imediato da arte aqui investigada e podemos perfeitamente nos elevar acima dele para evocar uma representação intuitiva completamente diferente. Na trama de um poema, é indispensável recorrer a muitos conceitos ou pensamentos abstratos, que por si mesmos e diretamente não são suscetíveis de nenhuma representação intuitiva: então apresentam-se muitas vezes à intuição por intermédio de um exemplo que é possível subsumir no pensamento abstrato. Usam-se de alegorias, expressões figuradas e metáforas para representar o intuitivo através do conceito. O conceito leva à intuição mediante um exemplo particular.

1.3 – O trágico em Schopenhauer

Partiremos agora para uma análise sobre o trágico em Schopenhauer como uma introdução para a compreensão do que significa a ideia de humanidade representada pela poesia trágica. A ideia de humanidade acontece como uma representação mais específica e inserida no mundo, do grande plano de fundo da teoria schopenhaueriana, a saber, o pessimismo metafísico. O pessimismo metafísico que perpassa toda a teoria de *O Mundo como Vontade e como Representação* é o que nos permite a visualização do conceito de trágico e da representação da ideia de humanidade.

Temos como ponto de partida para estruturar o trágico em Schopenhauer pensar sobre a concepção de uma filosofia do trágico. Segundo Szondi, “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico.”(p.23,2004)¹¹.

Primeiramente, concordamos ser necessária a reflexão a cerca de algumas perguntas referentes ao trágico na filosofia. O que significa poética da tragédia? O que significa filosofia do trágico? Qual a diferença entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico? Podemos dizer que Schopenhauer se insere em alguma destas correntes?

Reconhece-se a obra de Aristóteles como de extrema importância para a filosofia da arte, sendo que, é a partir dela que a arte poética vem a receber um tratamento teórico condigno. A obra aristotélica sobre a arte poética se resume em um tratado a respeito do estudo da poesia que a classifica em diferentes espécies, a saber, comédia, tragédia e epopeia.

O texto se inicia por uma introdução genérica, explora a tragédia, a epopeia, lança algumas considerações a cerca das relações entre ambos os gêneros, menciona algumas passagens a respeito da comédia, por fim, se esgota com a forma genérica da qual se utiliza Aristóteles para encerrar os capítulos de suas obras. (BITTAR, p.1371, 2003).

Temos então como poética da tragédia um estudo que prioriza a classificação da poesia. A filosofia do trágico é um tema próprio da filosofia alemã inaugurado, segundo Szondi, por Schelling. “Até hoje, os conceitos de tragicidade [*Tragik*] e de trágico [*Tragisch*] continuam sendo fundamentalmente alemães.” (SZONDI, p.198,2008). Na modernidade, o conceito de trágico passa de uma simples vertente da poesia para uma forma de expressão do ser humano no mundo. Segundo Roberto Machado em seu livro *O Nascimento do trágico*, a filosofia do trágico pode ser entendida como uma:

construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (p.42,43, 2006).

¹¹Segundo o comentário de Pedro Süsskind a respeito da passagem de uma poética da tragédia a uma filosofia do trágico apontada por Szondi: “Na estética do Idealismo e do Romantismo alemães, é possível identificar uma ruptura, a partir do final do século XVIII, com o modelo classicista. Esse modelo caracteriza, de um modo geral, as teorias desenvolvidas desde o helenismo até o período iluminista, que tiveram como paradigma a *Poética* de Aristóteles e se basearam na definição de formas preestabelecidas, atemporais, consideradas como regras para se obter o efetivo visado por cada gênero artístico. A maneira de pensar predominante nas poéticas classicistas define doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros principais, ensinavam como se devia escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático.” (SUSSEKIND, p.198, 2008).

Tal filosofia, apesar de não dar ênfase à análise poética, não se abstém dela, o que acontece (e que é observado por Szondi no seu *Ensaio sobre o trágico*) é que o principal interesse dos filósofos que trabalham com este tema é estabelecer uma essência ao trágico. Quando falamos em essência estamos nos referindo a algo que está na causa de tudo que é, nos referimos a um estudo do ser do trágico, o que significa antes de um estudo sobre a poética do trágico, um estudo ontológico sobre o trágico. Nas palavras de Machado:

Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala de pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, ‘filosófico’ tem o sentido forte de ‘ontológico’, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe. (p.44, 2006).¹²

Assim, a concepção de trágico que trabalharemos aqui será extraída de um sistema teórico específico, estamos nos referindo ao valor que o trágico assume na estrutura do pensamento schopenhaueriano. Desta forma, a reflexão que Schopenhauer produz sobre o trágico na corrente da filosofia do trágico e não em uma poética da tragédia.

A concepção de Szondi a respeito do trágico tem como plano de fundo o movimento de ideias a respeito da tragédia, que acontece na Alemanha. A divisão do estudo do trágico em duas vertentes, a saber, a poética da tragédia e a filosofia do trágico tem a história como ponto determinante. Na segunda metade do séc. XVIII Winckelmann deu início a um importante estudo da arte grega, nesse mesmo tempo Lessing iniciava uma reflexão sobre um teatro na Alemanha que fosse independente do teatro classicista francês, tendo como seu principal inimigo Pierre Corneille (italiano seguidor do classicismo francês). Até aí podemos identificar o estudo a respeito da tragédia como poética da tragédia, sendo que de Aristóteles a Lessing o que se desenvolveu foi uma análise poética do ponto de vista formal e classificatório. É,

¹²Jacques Tominiaux, filósofo belga professor na Boston College desde 1989 com estudos sobre fenomenologia, estética e filosofia é o principal filósofo a discorrer sobre a ontologia do trágico em sua obra *Le théâtre des philosophes (1995)*, mais especificamente no capítulo: *Platon et Schopenhauer dans la naissance de la tragédie*. Segundo Machado, com Taminiaux e sua ontologia do trágico a tragédia ganha a dignidade de um documento filosófico na modernidade. “no sentido em que a tragédia imita, apresenta a obra do próprio ser, entendido como identidade, espírito, vontade, unidade, etc.” (p.44, 2006). Para que não percamos de vista o que nos interessa para o desenvolver da dissertação, voltemos para a concepção de trágico em Schopenhauer. A reflexão mais precisa a cerca de uma possível ontologia do trágico nos daria conteúdo para uma nova dissertação.

segundo Szondi, apenas com Schelling que o estudo da tragédia toma outro rumo. Segundo Machado, quando comenta a tese de Szondi, Goethe e Schiller retomaram as questões de Wickelmann e Lessing, mas apenas “Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer vão além de seus antecessores, iniciando e desenvolvendo um pensamento sobre o trágico que forma a tradição ou a herança teórica que chegará finalmente a Nietzsche, uma de suas mais sublimes expressões.” (p.43, 44, 2006).

Mesmo que a cronologia a respeito do trágico proposta por Nietzsche seja diferente da cronologia proposta por Szondi. Pois, enquanto Szondi atribui o nascimento do trágico a Schelling, Nietzsche atribui a Schopenhauer e Kant. Parece importante que nos demos conta de que Nietzsche só chegou a sua concepção de trágico devido a uma série de acontecimentos na Alemanha, os quais são abordados por Szondi. Mesmo que uma noção não seja compatível com a outra, tanto a noção de trágico em Szondi quanto a noção de trágico em Nietzsche nos têm algo a dizer a respeito do que nos interessa: a noção de poesia trágica em Schopenhauer. No caso de Szondi a divisão do estudo do trágico em poética da tragédia e filosofia do trágico. No caso de Nietzsche a inversão da soberania entre o saber e a ciência e o sofrimento como o essencial do mundo, concepção advinda do pessimismo metafísico schopenhaueriano.

Sendo assim, poderíamos agregar à discussão sobre a filosofia do trágico uma afirmação posterior deixada por Nietzsche em seu livro *O Nascimento da Tragédia*, a respeito da existência de uma espécie de cultura trágica, que segundo ele, teria sido introduzida por Kant e Schopenhauer, filósofos que foram capazes de vencer o grande suporte da nossa cultura, a saber, o otimismo amparado pelas verdades eternas. Com Kant revela-se que condições transcendentais de possibilidade de conhecimento servem apenas para elevar o mero fenômeno à realidade suprema, “bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador.” (NIETZSCHE, p.111, 1992). Desta forma, teríamos como característica mais importante da cultura trágica a inversão de soberania entre a sabedoria e a ciência. Esta sabedoria que não se deixa iludir pelas honrarias da ciência “volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o externo sofrimento como sofrimento próprio.”(p. 111, 1992). O homem teórico, convivendo com essa apreensão do sofrimento como o mais íntimo da

vida do ser (pessimismo metafísico), acaba por amolecer a sua consideração otimista das coisas. “Além disso, ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se ilógica, isto é, a refugir de suas consequências.” (p.112, 1992). Daí toda aquela discussão a respeito da arte como uma forma privilegiada de conhecimento capaz de ultrapassar até mesmo a eficácia do conhecimento científico, mas deste aspecto nós já tratamos nos tópicos anteriores.

A compreensão do conceito de trágico em Schopenhauer depende de uma compreensão do cerne de sua filosofia, a saber, o pessimismo metafísico. O pessimismo metafísico de Schopenhauer serve como uma “capa” para a sua teoria de representação do mundo e de sua essência, caracterizando-se primeiramente como uma carência íntima capaz de demonstrar que a nossa capacidade de desejar é muito mais poderosa do que a de satisfazer nossos desejos. A raiz do sofrimento humano está justamente na nossa essência (A Vontade), que é representada através de tudo que existe no mundo, e quando objetivada no ser humano, encontra-se sempre em uma luta contínua. Encontramo-nos sobre um solo de insatisfação o qual não nos dá opções de fuga enquanto não nos empenharmos em contemplar a arte ou a natureza.

Defendemos a hipótese de que o trágico para Schopenhauer pode ser explicado pelo embate da Vontade consigo mesma, e também pela condição da Vontade como *Grundlosigkeit* (ausência de fundamento). A ausência de fundamento e finalidade que é própria essência do mundo nos oferece um dado importante para compreensão trágica da existência em Schopenhauer. Tanto o embate da Vontade consigo mesma quanto a consciência de que este mundo não tem nem finalidade nem causalidade, são capazes de levar o homem a um estado de insatisfação: “Esse estado de insatisfação motiva na personalidade humana um profundo desgosto pela existência, decorrente da erupção de sentimentos terríveis e violentos.” (BITTENCOURT, p.39,2008).

A ausência de finalidade e causalidade – em última análise – de qualquer Razão – própria à vontade em si mesma, está no fundamento da interpretação de Rosset em *Schopenhauer: uma filosofia do absurdo* (1994). Onde, segundo o autor, pode-se dizer que o deslubrimento Schopenhaueriano reporta-se inteiramente à angústia da ausência de causalidade, e nasce, portanto, de uma desilusão que “resulta na representação de um mundo opaco. Quando abandonamos o domínio das representações “exteriores” e

quando pretendemos interrogar a causalidade “vista do interior”, isto é, quando procuramos as motivações, não encontramos exatamente nada.” (ROSSET, p.187)

Desta forma, a condição para que algo seja classificado como trágico é que, sob a compreensão deste embate da Vontade, e também da ausência de causalidade e finalidade como essência do mundo, o homem sinta a necessidade de resignação, ou seja, de livrar-se da própria vida. Assim, explicamos o trágico através de duas considerações: 1. Do pessimismo metafísico ao trágico. O mundo se mostra como um caos dentro do qual não podemos obter nenhum tipo de lucro, apenas perda. Na vida não há vencedor, mas diferentes personagens da mesma tragédia. É por esses males serem produtos da Vontade que temos que negá-la, bem como a toda a sua produção a fim de anular o mal que nos cerca. 2. Da resignação como efeito inevitável do trágico. Parece ser inevitável que a vontade de permanecer neste mundo depois de uma visão trágica da existência, nos encaminhe para a morte, o que chamaremos aqui de resignação, ou “Negação da Vontade de Vida” O intuito da negação tem como primeiro movimento “escapar da dor, do mal que aflige o mundo e a existência humana e aparentemente até este momento, a única saída viável é negar a existência.”¹³.

Schopenhauer, a fim de falar exclusivamente sobre a tragédia (arte que representa o trágico), escreve sobre a tendência da tragédia ser identificada também no espectador que se sente afetado pela necessidade de resignação:

A peculiar tendência e efeito da tragédia: despertar aquele espírito no espectador e evocar aquele ânimo mesmo que momentaneamente. Os horrores na cena o colocam diante da amargura e falta de valor a vida, ou seja, a nulidade de toda a vontade: o efeito dessa impressão se perde, mesmo que seja somente um obscuro sentimento, de que é melhor arrancar seu coração da vida, evitar as vontades, não amar o mundo nem a vida.(SCHOPENHAUER p.485, 2005 (II)).

Como vemos, Schopenhauer não dá uma definição pontual do trágico, mesmo quando ele faz referências a tal conceito, uma específica definição não é pretendida. “A definição pretendida é, antes através de uma análise reflexiva a cerca do seu pessimismo metafísico.” (MAGALHÃES p.2,2012.)

Que assuntos teriam a ver com esse fundo trágico? Onde poderíamos identificá-lo? No tempo, na morte, na sociedade, na miséria, na culpa e em tudo aquilo que causa sofrimento a todos os homens que vivem a ponto de tornar a vida digna de ser recusada.

¹³“escapar del dolor, del mal que aqueja al mundo y a la existencia humana y al parecer hasta el momento, la única salidaviable es negar la existencia” (NAMBO, p.95, 2010).

Podemos identificar os temas que nos fazem intuir a ideia de humanidade. A expressão da ideia de humanidade na poesia trágica faz parte do fundo trágico da existência humana comunicado pela poesia trágica.

1.4 -A representação da ideia de humanidade na poesia trágica

À poesia interessa a ideia de humanidade , a qual não considera descrições de relação com localização e tempo. O fenômeno é desconsiderado, é o fundo trágico sendo expresso no mundo: “O modo de ação humana em todas as suas nuances e figuras, a excelência, a virtude, mesmo a santidade dos indivíduos, ou então a perversidade, a mesquinhez, a malícia da maioria, a perfídia de muitos.” (SCHOPENHAUER, p.326, 2005(I)).

A exposição que cabe ao poeta pode acontecer de duas formas: (1.) É também simultaneamente o expositor, ou (2.) É inteiramente diferente do expositor. Na primeira temos a poesia lírica, o romance, a epopéia e o drama. São os gêneros poéticos subjetivos, pois mesmo que a primeira seja a mais subjetiva de todas, as outras três também tem sua carga de subjetividade.

Abordando a essência da canção, Schopenhauer remete a Goethe e Wunderborn pois, segundo ele, tratam-se de obras “primorosas e modelares” (SCHOPENHAUER, p.329, 2005 (I)). Por estado lírico entende-se aquele provocado em quem canta, primeiramente com o próprio querer preenchendo sua consciência, depois disso com a visão da natureza circundante, torna-se consciente de si como puro sujeito do conhecimento destituído de vontade. Temos o contraste. O estado lírico é este jogo de alternativas, da calma espiritual com o ímpeto do querer. Na disposição lírica querer e intuição encontram-se:

milagrosamente mesclados um com o outro. Buscam-se e imaginam-se relações entre os dois e a disposição subjetiva, a afecção da vontade comunica à cercania intuída a sua cor em reflexo, cercania que, por seu turno, também faz o mesmo. A canção autentica é a impressão desse inteiro estado de ânimo, tão mesclado e dividido. (SCHOPENHAUER, p.330, 2005(I))

O efeito poético da canção se baseia no princípio que explica a tensão entre sensação subjetiva (coração) e conhecimento objetivo (cabeça) durante a vida humana. Na infância estes dois estão tão mesclados que a criança mal se diferencia de seu ambiente. Na adolescência a sensação vem em primeiro lugar. “Justamente por isso o jovem se prende tanto ao lado intuitivo e exterior das coisas; justamente por isso se

inclina à poesia lírica, só quando se torna adulto à dramática.” (SCHOPENHAUER, p.331, 2005(I)).

Especificamente falando do romance, da epopeia e do drama, temos duas maneiras de exposição da ideia de humanidade: (a) exposição concebida correta e profundamente de caracteres significativos, ou (b) invenção de situações decisivas nas quais eles se desdobram. “A significação plena das situações e a combinação e escolha de caracteres significativos devem diferenciar o romance, a epopeia e o drama da vida real: naqueles dois casos, entretanto, a verdade rigorosa é condição imprescindível de seu efeito.” (SCHOPENHAUER, p.331 e 332, 2005(I)).

Toda arte tem como objetivo a exposição das ideias, o que as diferencia é em qual grau de objetivação da Vontade a ideia será exposta. Sendo assim, mesmo as artes mais distantes uma das outras podem ser comparadas. Ex: a poesia e a bela hidráulica¹⁴. Para apreender as ideias que se exprimem na água, não é suficiente que a observemos em sua calma. É preciso que a água se mostre sob circunstâncias e obstáculos que permitam a exteriorização completa das suas características.

A vida do homem, como se mostra na maioria das vezes, é comparável à água, como esta se mostra na maioria das vezes em lagos e rios: mas na epopeia, no romance, no drama, caracteres significativos são primeiro escolhidos e colocados em circunstâncias nas quais todas as suas propriedades se desdobram com isso, as profundezas da mente humana se revelam, se tornam visíveis em ações extraordinárias, plenas de sentido. (SCHOPENHAUER, p.333, 2005(I)).

No ápice da arte poética temos o trágico com grandeza de efeito, dificuldade de realização e um objetivo: “exposição do lado terrível da vida, a saber, o inanimado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente.” (SCHOPENHAUER, p.333, 2005(I)) Engloba-se a isto uma indignação significativa da índole do mundo e da existência. Desdobrado no grau mais elevado da objetivação da Vontade, o sofrimento da humanidade se torna visível. É o conflito da Vontade consigo mesma que se mostra de maneira aterrorizante. Terror e sofrimento são produzidos em parte por acaso e erro, personificados pelo destino: aparecem por intencionalidade da humanidade mesma ou esforços dos indivíduos e da maldade e perversão da maioria. O sentido verdadeiro da tragédia: “reside na profunda intelecção de que os heróis não espiam os seus pecados originais,

¹⁴Arte que apreende as ideias que se exprimem na água. Nas palavras do próprio Schopenhauer: “O que o artista hidráulico realiza com a matéria fluida o arquiteto realiza com a matéria sólida.” (p.332, 2005 (I)).

mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma: ‘Pois o crime maior / Do homem é ter nascido’ (Calderon)” (SCHOPENHAUER, p.334, 2005(I)).

Nos indivíduos em que a Vontade aparece abrandada pelo conhecimento devido ao sofrimento que o tranquiliza e purifica, o Véu de Maia¹⁵ não mais engana. Os motivos perdem o seu poder, o egoísmo se esvai e “o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO DA VONTADE, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda Vontade de si mesma.” (SCHOPENHAUER, p.333, 2005(I)) É o que vemos nas tragédias. Após luta e sofrimento os mais nobres desistem, abdicam dos gozos da vida ou se livram dela.

Tomem-se como exemplo o inabalável príncipe de Calderón; Gretchen em *Fausto*; Hamlet, que expressa claramente como abandonaria contente o mundo, colocando para Horácio a permanência nele como um duro dever; *a Donzela de Orleans*; *a Noiva de Messina* – todos morrem vendo o mundo com olhos inteiramente diferentes dos de até então. São purificados por seus sofrimentos, de modo que morrem após a Vontade de vida em geral já ter morrido neles; a palavra final do *Maomet* de Voltaire expressa isso literalmente: “O mundo é para tiranos, vive!” (p.223, 2003)

Os diversos recursos do poeta para atingir o fim propriamente dito da tragédia (infelicidade e sofrimento) podem ser divididos em três gêneros: a) “Pode ocorrer mediante a maldade extraordinária, a atingir os limites da verossimilhança, do caráter responsável pela infelicidade.” EXEMPLOS: Ricardo III, Iago em *Otelo*, Shylokem O mercador de Veneza, Franz Moor, Fedra de Eurípides, Creonte em *Antígona*. (SCHOPENHAUER, p.334-335, 2005(I)) b) “Pode ocorrer também mediante o destino cego, ou seja, por acaso e erro.” EXEMPLOS: a maioria das tragédias dos antigos. Édipo Rei de Sófocles, as Traquínias, Romeu e Julieta, Tancredo de Voltaire, A noiva de Messina. (SCHOPENHAUER, p.335, 2005(I)); c) Pode ocorrer algo que provém fácil e espontaneamente dos caracteres humanos. Não se mostra necessário um grande erro ou uma grande perversidade, a infelicidade pode ser produzida “pela mera disposição mútua das pessoas e combinações de suas relações recíprocas.” (SCHOPENHAUER, p.335, 2005 (I)) É impossível denunciar a injustiça, as potências que aqui destroem a vida, pois o grande sofrimento aí produzido tem seu essencial em complicações que tocam nosso destino. Diferentemente dos anteriores, este tipo de tragédia é extremamente difícil de ser executado “pois se tem de produzir o maior efeito com o

¹⁵Como já vimos, por “Véu de Maia” Schopenhauer entende os fenômenos sob as leis de tempo e espaço, abstrações que não nos permitem enxergar a essência das coisas.

menor número de recursos e motivos de ação, meramente pelo seu posicionamento e distribuição.” EXEMPLOS: *Wallenstein e Fausto*.¹⁶

“Da perspectiva que consideramos, ou seja, o conhecimento da essência da humanidade como ela se expõe” (SCHOPENHAUER, p.209, 2003), a ideia a ser representada pela poesia é a que se refere à essência da humanidade, ou seja, àquilo que esta na raiz do humano e tem a ver com a sua trágica condição no mundo que aciona o querer não mais ter vontades. Assim,

na resignação a própria vontade, cuja manifestação é o homem, é suprimida em uma dialética dupla. Pois não só a vontade se volta contra si mesma no conhecimento que ela própria ‘ascendeu como uma luz’, mas também traz esse conhecimento por meio da ação trágica, cujo único herói é a vontade, que aniquila a si mesma. (SZONDI, p.54, 2004.)

A representação da ideia de humanidade acontece quando a essência pessimista da vida humana é reconhecida e nos dá a necessidade de resignação – temos a poesia trágica. Conhecemos, através do movimento da Vontade contra si mesma, a essência da humanidade.

¹⁶Schopenhauer usa aqui uma obra de Schiller e uma de Goethe para exemplificar este tipo grandioso de tragédia. Talvez poderíamos adicionar também a obra de Goethe *Werther*, na qual o jovem Werther conta todos seus sofrimentos que provém dos tormentos de todos os jovens que não só vivem, mas ardorosamente, sentem a vida. Werther exclama: “Adeus! só vejo um fim a esses tormentos: o túmulo.” (p.70, 1971).

CAPÍTULO 2 – A noção de sublime em Schopenhauer.

2.1 – o conceito de sublime em Kant e a sua compreensão em Schopenhauer

O estudo do conceito de sublime tem um grande caminho traçado na filosofia desde a antiguidade. Seu surgimento é atribuído, pela tradição moderna de estudos referentes ao sublime, à Longino em seu tratado *Peri Hipsus – Sobre o sublime* (a partir da tradução de Nicolas Boileau em 1674). *Hipsus* é entendido aqui como extremo, cume, altura máxima. Longino está dentro de uma análise retórica, ele vê o sublime entranhado na formação textual. O sublime, segundo o tratado de Longino, é entendido como o ponto de extrema beleza de um discurso. O “adjetivo “sublime” caracteriza, portanto, certas passagens de Homero, Demóstenes ou Platão capazes de arrebatá-lo, persuadir e agradar com uma força irresistível os ouvintes.” (SÜSSEKIND, p. 78, 2011).

De Longino até a *Metafísica do belo* de Schopenhauer o sublime percorreu um grande caminho teórico, tanto que seria impossível lembrarmos aqui todos os filósofos que teorizaram este conceito até então. No que se referem às influências, Kant é o que mais tem a nos dizer a respeito do sublime schopenhaueriano. A maioria dos estudos a respeito da teoria de *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer recorre (e não digo de forma errada) a Kant e Platão. Ora, Platão e Kant são suas maiores influências. Porém, quando falamos especialmente do conceito de sublime em Schopenhauer, nos parece impossível fazer um salto tão grande que nos impeça de mencionar uma obra que existiu depois das críticas kantianas, e que mesmo indiretamente pode ter influenciado o Kant que Schopenhauer conheceu no que se refere a questão do sublime e da arte. Tendo em mente a proposta geral da presente dissertação como o entendimento da poesia trágica como uma forma de representação do sublime em Schopenhauer, torna-se deveras importante o artigo de Schiller intitulado *Do sublime – Vom Erhabenen* –, onde o autor desenvolve uma aproximação entre o sublime e o trágico.

Mesmo que, as ideias a respeito do sublime na poesia trágica não se assemelhem nas teorias de Schopenhauer e Schiller. A aproximação do sublime e o do trágico feita por Schiller antecipa a aproximação que Schopenhauer fará após os seus estudos referentes ao sublime kantiano. Segundo Süsssekind “aos avanços da teoria schilleriana

estavam ligados não só a uma transposição do sublime da natureza para a arte, mas também à aproximação entre sublime e trágico.” (p.78, 2011).

Para Schiller:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, por meio de ideias. Somos dependentes apenas como seres sensíveis, enquanto seres racionais, somos livres.[...] A natureza representada como um poder que, embora capaz de determinar o nosso estado físico, não detém nenhum domínio sobre a nossa vontade é sublime de modo dinâmico ou prático. (SCHILLER, p.21, 25, 2011)

Schiller tenta e aperfeiçoar o conceito de sublime exposto por Kant. Para isso, primeiramente diferencia os nomes dados por Kant aos dois tipos de sublime, a saber, o sublime matemático e o sublime dinâmico. A diferenciação feita por Schiller, referente ao sublime dinâmico, tem como ponto de partida a faculdade da mente a que se referem os fenômenos, assim, teremos: sublime teórico – contemplativo e sublime prático – patético. “O sublime prático se diferencia, assim, do sublime teórico pelo fato de que o primeiro está em conflito com as condições da nossa existência, ao passo que o último, apenas com as condições do conhecimento.” (SCHILLER, p.25, 2011).

Entende-se que o sublime schilleriano tem mais a ver com o sublime kantiano do que com o sublime schopenhaueriano. Pois, mesmo que Schiller, diferentemente de Kant, insira a ideia do sublime patético, ele continua a considerar o sublime como algo racional (veremos que esta é a concepção de Kant), o que para Schopenhauer seria um absurdo, sendo que, para ele, as questões estéticas são aquelas que independem do princípio de razão.

No primeiro parágrafo a respeito do sublime patético Schiller já se distancia de forma brusca do sublime schopenhaueriano, segundo Schiller, para haver sublime, quando estamos diante de um objeto temível: “não podemos sofrer nós mesmos, mas apenas de modo solidário.” (p.48, 2011), ou ainda mais adiante: “o patético é uma infelicidade artificial.” (p.71, 2011) que nos faz sentir uma dor em um infortúnio que ameaça nossa dignidade. Neste caso, Schiller estaria seguindo Kant, pois: “é impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério.” (KANT, p.107, 2010.) Schopenhauer dá exemplos precisos para mostrar que o sublime é uma experiência que,

embora protagonizada pelo *sujeito do puro conhecer*, é real. Não pode ser imaginada como em Kant e nem artificial ou ilusória como em Schiller.

A impressão do sublime torna-se mais poderosa caso tenhamos a luta da natureza em sua total grandeza, diante de nós; assim a sente quem fica no castelo “Laufen” as margens da queda no Reno, cujo barulho é tão forte que não se consegue ouvir a própria voz; talvez um canhão pudesse disparar sem que se o ouvisse. A proximidade de um poder tão temerário... [...] Do mesmo modo a impressão do sublime poderá ser sentida no mais alto grau por quem tiver a ocasião de ficar na costa marítima com tempo ruim e em meio a uma grande tempestade. (SCHOPENHAUER, p.109, 2003)

Especificamente em Schiller, como é no sublime prático que a atitude moral melhor se expressa, ele o toma como seu verdadeiro interesse e prepara terreno para a aplicação do sublime na arte “isto é, na tragédia, a qual tem por objeto primordial o caráter dos personagens às voltas com o destino, ou seja, a resistência do herói diante do poder inapelável da natureza.” (BARBOSA, p. 199, 2005). É por isso que o sublime dinâmico, considerado prático ou patético por Schiller também será denominado como sublime da atitude moral – *Erhabene der Gesinnung*. Desta forma, a novidade no sublime schilleriano diz respeito não só às nomenclaturas, mas à concepção de que é possível interpretar a teoria da tragédia (ainda Aristotélica) a partir do sublime kantiano. Isto seria possível com um deslocamento do privilégio de Kant em relação à natureza para o domínio da arte “vendo na tragédia uma arte que apresenta uma ideia da razão por intermédio da manifestação do sensível.” (MACHADO, p.72, 2006).

Na teoria estética de Schiller, o que o homem mais teme na vida é que, para manter sua harmonia com a natureza e com o mundo, tenha que romper com o mundo moral. Porém, isso nem sempre é possível, “o infortúnio verdadeiro nem sempre escolhe bem seu homem e seu tempo; com frequência ele nos surpreende indefesos, ou então, o que é ainda pior, ele nos torna indefesos. Em contrapartida, o infortúnio artificial do patético nos encontra totalmente equipados...” (SCHILLER, p.71, 2011). As fatalidades que são temidas constituem uma familiaridade entre o que está sendo observado e o observador, porém, o observador teme por algo que está sendo observado apenas como ilusão por isso é possível o sublime.

O que contribui para esta familiaridade são: “As cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da fuga irrefreável da felicidade, da segurança enganada, da injustiça triunfante, e da inocência que sucumbe, cenas que a História expõe em abundância e que a arte trágica, imitando, Poe diante dos nossos olhos.” (SCHILLER,

p.72, 2014). Veremos mais adiante que, para Schopenhauer é preciso mais do que esta familiaridade, é preciso que aquele que se encontra frente estas cenas patéticas, consiga ter noção de um pessimismo metafísico no mundo que o faça sentir a necessidade de negar a vida. A tragédia, segundo Schopenhauer tem como objetivo “a exposição do lado terrível da vida.” (p.221,2003) A tragédia expõe o sofrimento da humanidade, o sublime na tragédia expõe a negação de vida devido ao demasiado sofrimento. O que torna conceitualização do sublime única em Schopenhauer é justamente a negação da vontade de vida.

A teoria estética de Schopenhauer refere-se a um tipo de conhecimento que parte do sujeito. Assim, tal conhecimento pode ser por nós entendido como um estado do sujeito, sentimento de belo – *GefüldesSchönen* – ou sentimento de sublime – *GefüldesErhabenen* –. Não estamos falando de nada que dependa do princípio de razão, portanto a essência do conceito de sublime em Schopenhauer se difere primeiramente dos sublimes teorizados por Kant e Schiller, justamente por não estar se referindo a nenhum tipo de domínio racional frente ao sensível.

Mesmo assim, não podemos confundir a *Metafísica do belo* de Schopenhauer com uma “metafísica entusiasta” que procura uma realidade exterior para falar da verdade, justamente porque estamos falando de um tipo de conhecimento que parte do sujeito. “O sentimento estético traz a imagem do próprio mundo, no qual o sujeito se vê e se funde com o mundo na contemplação da ideia, suprimindo a mera representação.” (CACCIOLA, p.41, 2012). Ou seja, o sentimento causado pela experiência estética permite ao sujeito o conhecimento daquilo que realmente é.

Kant deu uma base argumentativa sólida para que Schopenhauer pudesse tanto criticá-lo quanto segui-lo em alguns aspectos. Isto é o que temos acompanhado desde o primeiro capítulo quando, para explicar o conceito de Vontade, o comparamos com o conceito de Coisa-em-si. No que diz respeito à teoria estética do sublime, usaremos de Kant para conceituar o sublime (na natureza) e mostrar como Schopenhauer o deslocou também para a arte.

A diferença gritante está no interesse de ambos, enquanto para Kant a obra de arte não tem importância alguma e só podemos chegar ao sublime a partir da natureza, Schopenhauer desenvolve uma filosofia que tem a arte e a natureza entendidas como as

mesmas coisas em essência. A metafísica do belo de Schopenhauer não diz respeito apenas à arte ou apenas à natureza, seu foco está em ambas.

Especificamente na questão do sublime em geral, a diferença entre Kant e Schopenhauer é simples. Enquanto a elevação para Kant em relação ao absolutamente grande (sublime matemático) ou ao absolutamente poderoso (sublime dinâmico) – distinção que veremos detalhadamente nas definições tanto de Kant quanto de Schopenhauer –, depende única e exclusivamente da razão, para Schopenhauer a razão não deve intervir nas questões do belo e do sublime, assim esta elevação tem a ver com um sentimento de elevação independente da razão. “Nesse caso, o que está em jogo é a espontaneidade da relação (uma alegria desvinculada do interesse) e não a razão, entendida como faculdade dos conceitos ou representações secundárias.” (FONSECA, p.69,2010).

Acredita-se aqui que, mesmo o sublime kantiano não tratando da questão do trágico ele tem ainda mais a nos dizer sobre o sublime schopenhaueriano do que o sublime shilleriano. Temos a questão da ambiguidade de consciência que é ponto de partida tanto para o sublime kantiano quanto para o sublime schopenhaueriano como uma prova disso. A ambiguidade presente no sublime kantiano, no que diz respeito à consciência de finitude e consciência de poder intelectual, também aparece de forma decisiva para a conceitualização do sublime em Schopenhauer. A consciência de finitude exposta por Kant em Schopenhauer tem a ver com o “tornar-se puro sujeito do conhecer”, pois visto a finitude inevitável abandona-se a individualidade. A consciência do poder intelectual da teoria kantiana aparece na teoria de Schopenhauer quando, consciente de sua finitude, o sujeito se admite livre e capaz do puro conhecer. Veremos mais detalhadamente todos estes conceitos no decorrer do capítulo.

As semelhanças são muitas, mesmo que em primeira mão não se mostrem de forma evidente. As diferenças são gritantes, inclusive no que diz respeito à linguagem. Enquanto para Kant a nomeação de coisas usando de conceitos extremamente racionais (o conceito de Suprasensível para designar “uma faculdade de pensar o infinito” é um exemplo), parece de extrema importância, a forma poética com que Schopenhauer trata as questões parece deixar a filosofia mais simples.

2.1.1 – O sublime em Kant

Para Kant poderíamos basicamente dizer que o sublime consiste numa experiência que combina prazer e dor. Dor devido à incapacidade das nossas faculdades de acessarem as ideias representadas pela natureza (pois estamos sendo levados para além dos limites da sensibilidade); e prazer devido ao sentimento de exaltação causado indiretamente. Nos sentimos tanto conscientes da nossa finitude e insignificância frente à natureza quanto conscientes do poder intelectual que temos e que é capaz de superá-la em todos os sentidos. O estado emocional correspondente ao sublime, como se pode notar, não é nada simples. Tentaremos aqui explicar este estado da maneira mais compreensível possível, usando e acompanhando principalmente a argumentação kantiana contida no segundo livro (*Análítica do Sublime*) da *Crítica da Faculdade do Juízo*¹⁷, a saber os § 23,24,25,26,27,28, 29 e parte da *Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos*.

Enquanto semelhantes o belo e o sublime são juízos reflexivos, aprazem por si próprios e, por isso, mesmo sendo referidos a conceitos, ambos tem uma complacência que não se prende a sensações como a do agradável e do bom (não pressupõem juízos de sentidos nem juízos lógico determinantes). “A complacência está vinculada a simples apresentação ou à faculdade de apresentação” (KANT, p.90, 2010).

No que diz respeito às diferenças, enquanto o belo é encontrado na forma do objeto, o sublime pode também ser encontrado em um objeto sem forma de modo que represente uma limitação. A diferença encontra-se então na questão formal, o que é muito bem explicado nas palavras de Almeida em sua dissertação: *A noção de sublime em Kant e a comoção da arte*. Segundo ela, o estado emocional do sublime consiste no trato do ser humano com o que por ele não pode ser apreendido, pois não contém forma:

Enquanto o belo lida com a forma, o sublime lida com o seu oposto, isto é, com a impossibilidade ou ausência de forma. [...] Trata-se de lidar (e assim agir ou reagir) com o disforme, com o inapreensível (ou ainda o ilimitado, a dissolução da forma, o que a forma não pode conter), e portanto, aquilo que não admite captura de qualquer espécie. Enquanto o belo lida com os aspectos estruturais do mundo, a desestruturação é da ordem do sublime. (p.13, 2009).

¹⁷ Segundo Deleuze em seu livro *Kant y el tiempo*, é com Kant que a estética torna-se uma disciplina, por isto, chama extraordinária a obra de Kant: Se digo que é extraordinária, é porque é um livro fundador de uma disciplina. Mesmo que a palavra já existisse, existe uma disciplina particular que será radicalmente fundada pela Crítica do Juízo. É a fundação de toda estética possível. A estética começou a existir como algo diferente na história da arte com a Crítica do Juízo.” (p.69, 2008).

Quando Almeida cita a desestruturação está se referindo às faculdades envolvidas no sublime, pois se no belo a faculdade de imaginação está em livre jogo com o entendimento, no sublime a imaginação encontra-se em descompasso com a razão, mas voltaremos a este aspecto mais tarde, seguindo a argumentação kantiana. Cabe agora distinguirmos o belo do sublime. A apresentação de um conceito indeterminado do entendimento que tem sua complacência ligada à representação da qualidade consiste na apresentação do belo. Já a apresentação de um conceito semelhante da razão que tem sua complacência ligada à representação da quantidade consiste na apresentação do sublime.

Considerando as diferenças na complacência, o belo comporta um sentimento de promoção da vida e é vinculado diretamente a atrativos, por isso, muitas vezes é confundido com o agradável e o bom. O sublime, por sua vez, não será vinculado a atrativos, pois o ânimo não será atraído pelo objeto, mas também repellido por ele. A diferença interna mais importante entre belo e sublime está na conformidade/contrariedade a fins, ou seja, enquanto a beleza da natureza inclui uma conformidade a fins em sua forma, a qual aparece à nossa faculdade de juízo como algo predeterminado e assim produz complacência, o sublime da natureza aparece como contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, como algo inconveniente e violento.

Kant usa o oceano como um exemplo do que não podemos nomear sublime. Chamamos o nosso estado de espírito frente este oceano revolto por tempestade de sublime, enquanto nomeamos belos os objetos da natureza. O sublime verdadeiro, como pode ser encontrado apenas no ânimo e diz respeito às ideias da razão, mesmo que em nenhuma representação adequada, não pode estar contido em nenhuma forma sensível. Assim, temos como sublime não o objeto e sim a disposição de espírito. A ideia de uma conformidade a fins é totalmente distanciada do sublime por seu fundamento estar em nós mesmos e não no objeto enquanto forma (conformidade a fins).

Ao desenvolver a tese de que o belo concerne à mulher e o sublime ao homem (hipótese a qual não vamos nos deter), Alice Lino desenvolve o assunto mostrando que esta disposição de espírito que denominamos sublime é capaz de dar ao homem um lugar ainda mais importante e poderoso do que o da natureza. Segundo ela, os argumentos de Kant pretendem colocar o sublime como independente e superior à natureza, o que torna evidente o sentimento de sublime encontrar-se “alojado no âmbito

suprassensível da razão. Esta é capaz de distinguir o homem da natureza tornando-o independente. Em outros termos, o sublime enobrece o homem” (p.38-39, 2008).

A investigação acerca do belo é desenvolvida em quatro momentos, segundo quantidade, qualidade, relação e modalidade, o que ocorre também com o sublime:

Enquanto juízo da faculdade de juízo estético reflexivo, a complacência no sublime, tanto como no belo, tem que representar segundo a *quantidade*, de modo universalmente válido; segundo a *qualidade* sem interesse; e tem que representar segundo a *relação*, uma conformidade a fins subjetiva; e, segundo a *modalidade*, essa última como necessária. (p.92,2010)

Na complacência no sublime, como há ausência de forma, o primeiro momento do juízo estético será a qualidade e não a quantidade, por isso na análise do sublime começamos com a distinção entre sublime matemático e sublime dinâmico. No belo o ânimo encontra-se em serena contemplação, no sublime temos um movimento do ânimo, o qual deve ser ajuizado como subjetivamente conforme a fins e assim ser referido pela faculdade da imaginação ou pela faculdade de apetição: “a primeira é atribuída ao objeto como disposição matemática; a segunda, como disposição dinâmica da faculdade de imaginação e por conseguinte este objeto como sublime dos dois modos mencionados.” (p.93,2010).

O sublime matemático

No diz respeito à definição do sublime, ele é matemático quando corresponde a algo absolutamente grande, sendo absolutamente grande aquilo que é grande acima de qualquer comparação.

Podemos considerar que algo seja uma grandeza independente de precisarmos compará-la com outra coisa, isso quando, nas palavras de Kant “a pluralidade do homogêneo, tomado em conjunto, constitui uma unidade.” (p.94, 210). Porém, quando se quer saber o quão grande algo é, é preciso de algo diverso para medida via comparação. Assim, vemos que toda determinação de grandeza dos fenômenos não pode fornecer nenhum conceito absoluto, mas sempre um conceito de comparação.

Se dizemos que algo é grande ou pequeno estamos nos referindo a todas as propriedades da coisa, não estamos nos referindo a nenhum juízo matematicamente determinante e sim a um simples “juízo de reflexão sobre sua representação que é subjetivamente conforme a fins de um certo uso de nossas faculdades do conhecimento na apreciação de nossas faculdades do conhecimento na apreciação da grandeza” (p.95).

Já se dissermos que algo é *absolutamente e em todos os sentidos* grande, isto é sublime. Percebemos imediatamente que não podemos encontrar nenhum “padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele.” (p.95,96, 2010). Para Kant, “Sublime é aquilo em comparação com a qual tudo o mais é pequeno.” (p.96,2010)

Nenhum objeto dos sentidos pode ser sublime, pois nada na natureza pode ser considerado grande que em outra perspectiva não possa ser considerado pequeno e vice-versa, o que é comprovado segundo Kant se fizermos o uso de um telescópio ou de um microscópio. O que é sublime é o uso que a faculdade do juízo faz de certos objetos para o fim do sentimento de grandeza absoluta. Como o sublime consiste em uma grandeza igual simplesmente a si mesma, ele não pode ser encontrado na natureza, mas nas nossas ideias.

Toda avaliação de grandeza através de conceitos que dizem o quão grande é algo com números ou sinais de álgebra (lógica) é matemática. Já a avaliação de grandeza na intuição (medida ocular), que é subjetiva e não objetiva, é estética. Na matemática não pode haver um máximo, pois os números nos levam até o infinito, no momento que este máximo é possível, ou seja, enquanto ajuizado como medida absoluta e que acima dela não pode haver nada maior, então esta grandeza comporta a ideia de sublime e produz uma comoção que a matemática é incapaz de produzir. Nas palavras de Kant:

... para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo (pois o poder dos números vai até o infinito); mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo. [...] a grandeza simplesmente, na medida em que o ânimo pode captá-la em uma intuição. (p.97,2010)

Admitir intuitivamente uma quantidade a fim de utilizá-la como medida ou unidade para uma avaliação com números implica duas ações da faculdade de imaginação: 1. Apreensão: avança e atinge o infinito e 2. Compreensão: torna-se cada vez mais difícil conforme avança a apreensão.¹⁸

¹⁸“As operações ‘apreensão’ e ‘compreensão’ tem relação com as estimativas de grandeza, pois de um lado a apreensão é progressiva – avança em passos sucessivos e encontra-se orientada na direção do espaço fora do sujeito; de outro lado a compreensão reduz a multiplicidade dos passos a uma unidade pois a constituição é exigida da imaginação não mais pelo entendimento, mas pela razão [...] O esforço para entender o absolutamente grande e a inadequação da faculdade da imaginação conduzem ao substrato supra-sensível da natureza. Não obstante, é impossível abarcar a totalidade absoluta de um progresso sem fim. Esse substrato supra-sensível é o grande acima de todo o padrão de medida dos sentidos e, por isso, o sujeito ajuíza como sublime não o objeto em si, mas a disposição da mente na avaliação do mesmo. Esse movimento advém do contraste da faculdade da imaginação com a faculdade da razão. “ (COSTA, p.32, 2008)

Para que o juízo estético seja puro, ou seja, não mesclado com outros tipos de juízos, é preciso que o sublime não seja apresentado em produtos de arte (onde o fim humano determina forma e grandeza), nem em produtos da natureza (onde o conceito já comporta um fim determinado), mas na natureza bruta. Assim, “um juízo puro sobre o sublime, porém, não tem que ter como fundamento de determinação absolutamente nenhum fim do objeto se ele dever ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão” (KANT, p.99,2010).

No procedimento em que a faculdade da imaginação avança seu impedimento até o infinito e a faculdade do entendimento a guia com conceitos numéricos (pois tem de fornecer um esquema) neste processo, que pertence à avaliação lógica da grandeza “há algo objetivamente conforme a fins segundo o conceito de um fim (tal como toda medição o é), mas nada conforme a fins e aprazível à faculdade de juízo estética” (p.100, 2010). A pergunta que permanece é: Se não há nenhuma conformidade a fins da forma do objeto, o que é a conformidade a fins subjetiva?

Pensar o infinito que é aquilo absolutamente grande, não apenas de forma comparativa torna necessária uma faculdade de ânimo que ultrapasse todo padrão de medida.

Pensar o infinito, não apenas comparativamente, mas enquanto absolutamente grande, como um todo torna necessário uma faculdade de ânimo que ultrapasse todo padrão de medida. Precisaríamos de um padrão de medida que “nomeasse” numericamente o infinito, o que é impossível, então para pensá-lo sem contradições, “requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível.[...] uma faculdade de poder pensar o infinito da intuição supra-sensível como dado (em seu substrato inteligível) excede todo padrão de medida da sensibilidade e é grande acima de toda comparação.” (p.101,2010). Será sublime a natureza naquele fenômeno em que a intuição comporta a ideia de sua finitude, o que ocorre justamente pela impotência da faculdade de imaginação em avaliar a grandeza de um objeto.

Por *respeito* entende-se uma lei que designa o sentimento da inadequação de nossa faculdade para acessar uma ideia. Chama-se lei porque é algo imposto pela razão de formaválida e invariável para qualquer um senão o todo-absoluto.

O sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção

(confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela ideia da humanidade em nosso sujeito), o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade (KANT, 103,2010)

Explicar o sublime como a junção de prazer com desprazer inserindo o conceito de respeito que designa uma lei de inadequação da nossa faculdade para acessar ideias parece deixar tudo mais claro. Inclusive, é com esse adendo que será possível responder o que é a conformidade a fins subjetiva. O movimento causado no ânimo na representação do sublime pode ser comparado a um abalo, ou seja, uma alternância entre atração e repulsão do mesmo objeto. Este movimento causa conflito entre a faculdade da imaginação e a da razão, e é o que produz a conformidade a fins subjetiva. Por conformidade a fins subjetiva entende-se: “um sentimento que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuível através de nada a não ser da insuficiência daquela que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada” (KANT, p.105,2010).

O sublime matemático poderia ser resumido aqui como a consonância entre o desprazer advindo da “inadequação da faculdade de razão na avaliação estética da grandeza à avaliação pela razão” (KANT, p.103, 2010) e o prazer advindo da “concordância precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós.” (Ibidem).

O sublime dinâmico

A explicação kantiana do sublime dinâmico é muito mais breve do que a explicação do sublime matemático, pois a natureza como poder não precisa de tantas especificações como a natureza como grandeza. Assim como na argumentação acerca do sublime matemático, que tem a natureza como uma grandeza absolutamente grande, Kant começa dizendo o que se entende por grande, na argumentação acerca do sublime dinâmico, que tem a natureza como um poder, Kant começará dizendo o que se entende por poder: “Poder <Macht> é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. Esta chama-se força <Gewalt> quando se sobrepõe também à resistência daquilo que possui ele próprio poder.” (p.106, 2010) Assim, a natureza, considerada no juízo estético como poder, será dinamicamente sublime enquanto esse poder não possuir nenhuma força sobre nós.

Para que a natureza seja por nós julgada como dinamicamente sublime ela precisa também suscitar medo, pois a superioridade sobre obstáculos pode ser ajuizada somente segundo a grandeza da resistência. A natureza neste tipo de ajuizamento estético só vale como poder enquanto objeto de medo.

No ajuizamento do sublime dinâmico um objeto deve ser considerado como temível sem se temer diante dele, pois enquanto no belo é impossível julgar quem é tomado de inclinação ou apetite, sobre o sublime é impossível julgar quem teme a si mesmo. Aquele que teme a si mesmo “foge da contemplação de um objeto que lhe incute medo; e é impossível encontrar complacência em um terror que fosse tomado a sério” (p.107, 2010). Desta forma, chama-se contentamento o agrado de se livrar de uma situação penosa, e assim tem-se o propósito de jamais passar por tal situação novamente.

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. (p.107, 2010).

Nestes exemplos dados pelo próprio Kant, em que a natureza mostra-se de um poder sobre o qual a força humana jamais se sobressairia, ou em que a capacidade humana de resistir a eles mostra-se ‘demasiada insignificante’, nós precisamos estar seguros a ponto de que nossos olhos possam contemplar o terror de tais acontecimentos a ponto de medir a nossa força com a força da natureza.

Com isso, acabamos encontrando em nosso ânimo uma superioridade em relação à natureza devido ao nosso poder de conhecer que permite não só a nossa superioridade, mas um ajuizamento independente da mesma. Neste caso, a natureza é chamada de sublime simplesmente pelo fato de que “ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria de sua destinação, mesmo acima da natureza” (KANT, p.108,2010)

Finalizando o §28 – *Da natureza como um poder*, Kant leva a argumentação acerca do sublime para a questão de Deus e das religiões. Se a sublimidade não está contida em nenhum objeto da natureza, ela sequer pode ser relacionada a uma religião e seu objeto. Deus apenas servirá para despertar a ideia de sublimidade quando o homem

é consciente de sua posição agradável a Deus e não considerando os desastres da natureza como cólera divina.

Por modalidade do juízo sobre o sublime da natureza (§29) entende-se aquela mesma unanimidade de juízo e a adesão de outros que é presente no belo da natureza, porém, no sublime da natureza não podemos esperar facilmente isto. Aqui é preciso uma cultura vasta “não só da faculdade de juízo estética, mas também da faculdade do conhecimento, que se encontram à sua base, para poder proferir um juízo sobre esta excelência dos objetos da natureza” (p.111, 2010).

Para que o ânimo desenvolva o sentimento do sublime é preciso que ele esteja receptivo a ideias, pois há uma inadequação da natureza às ideias. O esforço da imaginação é tratar a natureza como um esquema para as ideias e aí estão terrificante para a sensibilidade, sentimento que ao mesmo tempo é atraente por consistir em uma violência que a razão exerce sobre a imaginação a fim de ampliá-la. Isso será apresentado ao homem desprovido de cultura apenas como terrificante.

Enquanto modalidade, temos também a moralidade no sentimento de sublime. O fundamento do sublime está na própria natureza humana que, com o entendimento, imputa a mesma a qualquer um e exige-a na disposição ao sentimento moral. O sentimento moral é a disposição ao sentimento para ideias enquanto práticas “funda-se então a necessidade de assentimento do juízo de outros a cerca do sublime” (p.112, 2010). Logo, no que diz respeito ao sublime dinâmico, aplica-se também ao domínio moral, o sublime dinâmico pode ser entendido como grandeza de alma.

A apresentação do sublime

A nossa última etapa de texto tem como objetivo acompanhar a argumentação feita por Kant em parte da *Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos*. Neste momento Kant se preocupa principalmente em diferenciar o que é sublime do que não é sublime, e analisar as questões da moralidade neste sentimento. Acompanhemos.

Enquanto ajuizamento estético universalmente válido, tanto o belo quanto o sublime se referem a fundamentos subjetivos. No belo, ao lado da sensibilidade e em favor do entendimento contemplativo. No sublime, contra os fins da sensibilidade e em favor da razão prática. “O belo repara-nos para amar sem interesse em algo, mesmo a

natureza; o sublime, para estima-lo, mesmo contra nossa interesse (sensível)” (p.114, 2010).

A conformidade a fins subjetiva é apresentada pelo esforço e o sentimento de inacessibilidade da faculdade de imaginação a ideias. O uso da faculdade de imaginação para a sua destinação supra-sensível

obriga-nos a pensar subjetivamente a própria natureza em sua totalidade como apresentação de algo supra-sensível, sem poder realizar objetivamente essa apresentação [...] Esta reflexão da faculdade de juízo estética para elevar-se à adequação à razão (embora sem um conceito determinado da mesma) representa contudo o objeto como subjetivamente conforme a fins. (p. 114,115 e 116, 2010)

A ideia de supra-sensível, a qual pode por nós apenas ser pensada, não conhecida, é despertada em nós por um objeto da natureza que, através do nosso juízo estético, leva a imaginação até seus limites. A faculdade da imaginação levada até seus limites no que corresponde à ampliação nos dá o sentimento de sublime matemático, e enquanto correspondente ao seu poder sobre o ânimo nos dá o sentimento de sublime dinâmico.

Enquanto chamamos de complacência positiva a complacência no belo da natureza, chamamos de negativa a complacência no sublime da natureza. Na medida em que a liberdade é determinada conforme a fins segundo uma lei diversa da do uso empírico, a faculdade de imaginação tem o sentimento de livrar-se por si própria da liberdade “... não se pode muito bem pensar em sentimento para com o sublime da natureza sem ligar a isso uma disposição de ânimo que é semelhante à disposição para o sentimento moral.” (p.115, 2010). A inadequação da nossa faculdade de imaginação para acessar uma ideia (disposição de ânimo), ou aquilo que Kant chama de admiração, ou de respeito é o prazer negativo. Com os exemplos dados por Kant vamos conectando o sublime à questão da moral mais facilmente, partimos “de espetáculos da natureza sublimes por seu poder para, em seguida, notar a atração que eles exercem em função de seu aspecto terrível quando estamos em segurança, e, finalmente concluir que eles fortalecem a alma” (MACHADO, p.65,2006).

Sublimidade intelectual não é uma expressão correta, pois primeiramente estamos falando de representações estéticas e se fossemos inteligências puras elas não se encontrariam em nós. Embora consideremos o belo e o sublime como objetos de complacência intelectual que são conciliáveis com a complacência estética por não

repousarem sobre nenhum interesse, pensar em uma unificação de tal complacência é difícil, porque deveria produzir interesse não sensível, o que ocasionaria não só uma ruptura com a conformidade a fins intelectual, mas também a perda de pureza. A lei moral em seu poder aparecerá então como uma complacência intelectual pura e incondicionada.

Santos, em sua dissertação *O aprimoramento moral na Antropologia pragmática de Kant*, de 2011, destaca que as operações da faculdade de imaginação e o juízo do gosto, são para o autor alemão apenas “coadjuvantes para a determinação moral dos homens” (p.14). O homem não é moralmente determinado no sentimento de sublime, o sentimento de sublime o instiga a cultivar as qualidades provenientes deste mesmo sentimento a fim de que seja possível o sujeito enquanto realmente virtuoso apresentar nobreza de caráter e se mostrar como um homem justo.¹⁹ Entende-se que, enquanto estética, a contemplação no sublime é negativa e, enquanto intelectual, a contemplação no sublime é positiva, pois é ligada a um interesse.

Kant insere o conceito de *entusiasmo*, o qual é entendido pela ideia do bom como afeto – a paixão comunicada. Como representa uma tensão das forças mediante ideias, esteticamente o entusiasmo é sublime, porém não pode merecer uma complacência da razão, o que explica o sublime mais primoroso ser aquele que tem ausência de afeto e incluir a complacência da razão. O modo de ser do ânimo enquanto livre de afetos que segue enfaticamente seus princípios imutáveis chama-se nobre. A expressão ‘nobre’ será

posteriormente aplicada também a coisas, como por exemplo, edifícios, um vestido, um estilo de escrever, postura corporal, etc. , quando ele provoca não tanto *estupefação* <Werwunderung> , afeto na representação da novidade que ultrapassa a expectativa, quanto *admiração*, <Bewunderung>, uma estupefação que não cessa com a perda da novidade, o que ocorre quando ideias em sua apresentação concordam sem intenção e sem artifício <Kunst> com a complacência estética. (KANT, 119, 2010)

¹⁹“As qualidades provenientes do sentimento de sublime inspiram auto respeito, dentre estas estão; entendimento, ousadia, sinceridade, proibidade, solicitude desinteressada e amizade. Aquele capaz de domar uma paixão através de princípios exhibe também a sublimidade de caráter, assim como o que se coloca em risco pela pátria ou com o intuito de reivindicar direitos humanos. O caráter do sublime diz respeito a um coração nobre, que exala liberdade. Tal sujeito apresenta forte sentimento de dignidade com relação à natureza humana, assim é intolerante com formas de subserviência abjeta, visto que o ser humano inspira-lhe respeito. Além do mais, mostra-se como um rigoroso juiz de si próprio e dos outros e com certa frequência encontra-se entediado com relação ao mundo.” (LINO, Alice. *Da representação dos aspectos morais através dos sentimento do belo e do sublime*.p.9, 2008).

O sublime será sempre sublime, ou seja, é uma experiência que se repete, mesmo deixando de ser novidade o sublime é capaz de causar sempre a mesma admiração. É por isso que “Romances, espetáculos chorosos, insípidos, preceitos morais que brincam com as chamadas (embora falsamente) atitudes nobres” (p.119, 2010) além de não serem sublimes, tornam-nos incapazes da compreensão da humanidade. As emoções turbulentas também, mesmo que elas coloquem em tensão a faculdade de imaginação, causam apenas movimentação e não apresentações do sublime. O sublime de caráter <*Gemütsart*> pode ser comparado com um eco da grandeza da alma humana.

O sublime, então, como uma apresentação pura que eleva a alma e que é meramente negativa com respeito à moralidade, não oferece perigo de *exaltação* <*Schwärmerei*> (ilusão de ver algo que esta para além do sensível), sequer de entusiasmo. Nas palavras de Kant:

Se o entusiasmo pode comparar-se à demência, a exaltação pode comparar-se ao desvario, entre os quais o último é o que menos que todos se concilia com o sublime porque ele é profundamente <*Grüblerisch*> ridículo. No entusiasmo como afeto a faculdade da imaginação é desenfreada; na exaltação como paixão arraigada e cismadora é desregrada. O primeiro é um acidente passageiro, que às vezes pode atingir o entendimento mais sadio; a segunda é uma doença que o destroça. (p.122, 2010)

Ao estilo da natureza no sublime e também na moralidade que aparece como uma segunda natureza do supra-sensível, Kant dá o nome *desimplicidade*. A *comunicabilidade universal*, que aparece aqui como condição tanto do belo como do sublime, aparece no final da nossa argumentação quando acompanhamos os argumentos de Kant a respeito do sublime em relação à sociedade. Para o autor, a partir dessa propriedade a complacência no sublime adquire uma importância social, pois o sublime é algo transferível, depende de comunicabilidade, uma vez que sua plena realização é a comunicação que acontece na sociedade. “Todavia, também o isolamento de toda sociedade é considerado algo sublime” (p.122, 2010), desde que ele repouse sobre ideias que não fazem parte de interesses sensíveis. Assim, ser insociável é algo que se aproxima do sublime assim como toda liberação, porém, a antropofobia e misantropia os afastam ferozmente do sublime.

2.1.2 O sublime em Schopenhauer

Resumidamente, o sublime em Schopenhauer pode ser entendido como um sentimento de elevação. Sublime – *Erhabenen* – é uma substantivação de elevação – *Erhebung* –. A fim de explicar esse processo de elevação do sujeito, o filósofo utiliza primeiramente o termo sublimação – *Sublimierung* –. Este termo denomina “um processo de conversão, sutílização e embelezamento das representações, embora não seja feita nenhuma tentativa de sistematizaçãodiretamente como destino de impulso” (FONSECA). Por conseguinte, esta noção de sublimação é completada pela noção de sublime propriamente dita, “que caracteriza o homem como “ímpeto tempestuoso e obscuro do querer (indicado pelo pólo dos órgãos genitais, como seu foco), e simultaneamente sujeito eterno, livre, sereno, do puro conhecer (indicado pelo pólo do cérebro” (SCHOPENHAUER, p.275, 2005). O que Schopenhauer pretende dizer quando coloca o homem representado sob dois pólos do corpo (órgãos genitais e cérebro) é que somos providos de contraste entre nossos desejos e nossa razão, ou seja, ao mesmo tempo que somos limitados pelo nosso querer, somos livres no que diz respeito ao nosso pensamento.

Para que possamos entender esta forma de elevação e para que ela consiga nos levar ao conceito de sublime, seguiremos os passos do próprio Schopenhauer e passaremos primeiramente pelo sentimento de beleza a fim de caracterizar a Experiência Estética em geral.

Tal *Experiência Estética* caracteriza-se pelo abandono da individualidade e pela contemplação do mundo independente do princípio de razão que condiciona a percepção ordinária dos objetos. Trata-se de uma suspensão momentânea de todos os interesses volitivos, de todos os desejos, caracterizando-se por um estado de conhecimento e profunda tranqüilidade, livre de todo o sofrimento. Seu surgimento, todavia, independe de qualquer decisão racional. (CHEVITARESE)

Temos então que a Experiência Estética em essência consiste no abandono dos interesses e na supressão do estado de conhecimento. Sendo assim, nosso caminho será permeado pelo modo de conhecimento puro, independente do princípio de razão, o mesmo que vem nos guiado desde o primeiro capítulo. Usaremos novamente as reflexões schopenhauerianas do Livro III (*MetaphisicdesSchönen*), onde o mundo poderá ser contemplado sem a interferência do princípio de razão.

No modo de conhecer através da arte (conhecimento estético – intuitivo) existem dois componentes (sempre unidos), dos quais procedem o prazer estético. A condição

para que estes dois componentes entrem em cena é o abandono do conhecimento racional, das relações do mundo e das vontades. Estes dois elementos são:

Primeiro o conhecimento do objeto não como coisa isolada, mas como IDEIA platônica, ou seja, como forma permanente de toda uma espécie de coisas; depois a consciência de si daquele que conhece, não como indivíduo, mas como PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTITUÍDO DE VONTADE. (SCHOPENHAUER, p.266, 2005).

No âmbito da discussão estética, o único jeito de cessar o querer é contemplar puramente. Apenas o homem é capaz de contemplação, de tornar-se *puro sujeito do conhecimento destituído de vontade*. A pura contemplação assegura que existe uma verdade suprema e que as circunstâncias não passam de fenômenos, meras ilusões, por isso, compreendemos o que Schopenhauer quer dizer com frases como: “É indiferente se dê o por do sol de uma prisão ou de um palácio” (SCHOPENHAUER, p.267, 2005). Ou ainda: “É indiferente se o olho que vê pertence a um rei poderoso ou a um mendigo miserável” (SCHOPENHAUER, p.269, 2005). Ou seja, no momento de supressão da vontade, no momento em que o indivíduo despe o mundo do *Véu de Maya*, pouco importa sua localização. As relações de tempo e causalidade referentes ao princípio de razão não mais fazem parte do que está acontecendo.

A satisfação aqui não pode ser entendida como felicidade. Nela, a libertação do conhecimento eleva-se a ponto de felicidade e infelicidade desaparecerem. A pergunta que fica é: Quem tem a força para se manter neste estado por longo tempo?

A força para se manter em contemplação relaciona-se primeiramente com a capacidade do indivíduo de, fazendo parte do mundo, ser capaz de conhecê-lo independente das relacionais racionais. A maioria dos homens não contempla. O homem está sempre se relacionando, não se permite contemplar, não se permite conhecer realmente o mundo. Desta forma, não consegue ficar mais do que alguns minutos contemplando. No momento em que o indivíduo relacionar qualquer obra de arte ou da natureza com sua própria vontade, o encanto se perde, ele não consegue mais se manter na contemplação. O que é necessário para que o indivíduo continue contemplando é: “libertação do conhecimento a serviço da vontade, o esquecimento de si-mesmo, como indivíduo e a elevação da consciência ao puro sujeito do conhecer, atemporal e destituído de vontade, independente de todas as relações” (SCHOPENHAUER, p.270, 2005) Disto, então, depende o sublime, o qual nasce de uma modificação desta condição subjetiva da impressão estética.

A suspensão da vontade é requerida quando se trata do conceito de Sublime. O sentimento de sublime faz parte do estado estético e vai acabar por se fundir com o sentimento de beleza. Sublime é um estado de elevação ocasionado no ser que contempla. O contemplador é gênio, pois, para contemplar, necessita de uma especial capacidade intuitiva. Entende-se que, para a possibilidade da impressão do sublime, é preciso, primeiramente, pôr-se no estado de puro conhecer. Pois “o estado do puro sujeito do conhecer destituído de vontade, no qual a pessoa cessa de ser consciente de si como indivíduo e permanece só como puro sujeito de conhecer.” (SCHOPENHAUER, p.90, 2003).

Antes do Sublime então, e como condição dele, temos o sentimento de beleza, a ação do belo sobre nós. O sentimento de beleza depende de que os próprios objetos estejam acomodados em estado de puro intuir, assim, mesmo diante de sua figura multifacetada, o objeto torna-se capaz de representar, neste mesmo tempo, uma figura distinta e determinada. A beleza, em sentido objetivo, consiste justamente na acomodação dos objetos para o estado de puro intuir. Desta forma, o estado de puro intuir acontece mais facilmente, sendo capaz de “despertar até na pessoa mais insensível, ao menos uma satisfação estética fugaz.” (SCHOPENHAUER, p.272, 2005)

Entende-se por beleza o sentimento que pode surgir a partir da contemplação de um objeto que, mesmo fazendo parte do mundo e possuidor de relações particulares, consegue facilmente representar uma ideia. Esta é a qualidade da beleza, a representação da ideia e conseqüentemente o despertar de uma emoção. Assim, entende-se por sentimento de beleza a ação do belo sobre o ser que entra em contato com ele. “É simplesmente o BELO que age sobre nós, e o sentimento aí despertado é o da beleza.” (SCHOPENHAUER, p.273, 2005).

A parte subjetiva da satisfação estética corresponde à alegria advinda do simples conhecimento intuitivo, que quando contrário à Vontade propicia o sentimento de sublime. Pensemos, se um dado objeto, a partir do qual surgiu o sentimento da beleza, que nos convidou a contemplação imediatamente devido a uma exposição da ideia, mostra-nos sua relação com a Vontade humana em geral, nossa contemplação encontra-se ameaçada. Porém, isto parece ser o que dignifica e coloca o sublime como superior ao belo. No sentimento de sublime, esta relação ameaçadora que nos reduz a nada frente

a sua grandeza incomensurável, é superada e reconhecida por quem contempla. Como afirma Schopenhauer:

o contemplador não dirige a sua atenção // a essa relação hostil, impositiva contra sua vontade, mas, embora perceba e a reconheça, desvia-se dela com consciência, na medida em que se liberta violentamente da própria vontade e de suas relações, entregue agora tão-somente ao conhecimento, e contempla calmamente como puro sujeito do conhecer destituído de Vontade exatamente aqueles objetos tão aterradores para a Vontade, apreendendo somente a sua Ideia alheia a qualquer relação, por conseguinte detendo-se de bom grado em sua contemplação, conseguintemente elevando-se por sobre si mesmo, sua pessoa, seu querer, qualquer querer -, então o que o preenche é o sentimento do SUBLIME, ele se encontra no estado de elevação, justamente também nomeando-se SUBLIME o objeto que ocasiona esse estado. (SCHOPENHAUER, p.273, 2005)

Já no sentimento de beleza o desvencilhar-se da vontade acontece automaticamente, ou seja, o conhecimento ganha preponderância, “pois a beleza do objeto, isto é, sua índole facilitadora do conhecimento da Ideia, removeu da consciência, sem resistência e portanto imperceptivelmente, a vontade e o conhecimento das relações que a servem de maneira escrava.” (SCHOPENHAUER, p.274, 2005).

Se, apesar de os objetos remeterem à vontade humana e ameaçarem o contemplador de se desviar, mesmo assim ele conseguir reconhecer este perigo e desviar-se dele, o contemplador acessa o Sublime. Assim, o primeiro passo é estarmos diante do belo inconscientemente e independentemente do princípio de razão – sentimento de beleza -, enquanto o segundo passo é a contemplação em si, o estado consciente de Sublime. O objeto que permite o sentimento de beleza pode ser tomado como belo, e quando através da modificação subjetiva da impressão estética permite o sentimento de Sublime, nomeia-se Sublime. O belo e o Sublime fazem parte do conhecimento estético que é essencialmente intuitivo. Enquanto no belo o desvencilhamento da Vontade acontece automaticamente, no Sublime a Vontade é conhecida e mesmo assim desconsiderada.

O contrário do sublime é o excitante. O excitante é tudo aquilo que mostra algum estímulo na vontade, seja ele negativo ou positivo. Schopenhauer entende por este termo aquilo que “estimula a vontade, apresentando-se diretamente à sua satisfação, ao seu preenchimento.” (SCHOPENHAUER, p.280, 2005)

Chegamos no sentimento de sublime pelo estado de contemplação que pode ser estimulado tanto frente ao espaço e ao tempo quanto à tranquilidade ou tormento da natureza, mas que só pode ser prolongado frente ao esforço do indivíduo que conhece.

Ao contemplar, nos apreendemos como seres insignificantes, como simplesmente nada, porém ao mesmo tempo nos damos conta de que todas as coisas contempladas só existem em nossa representação. O sentimento de sublime é este misto, de nada com grandeza.

Fundamentalmente, entende-se que o belo e o sublime são partes do mesmo processo. A diferença entre belo e sublime reside na forma com que a elevação do ser que conhece se desenvolverá em relação ao querer.

O sentimento de sublime se diferencia do belo apenas por uma adição: o elevar-se para além da conhecida relação hostil do objeto contemplado com a vontade; à medida que esta adição seja forte, clamorosa, impositiva, próxima, ou apenas fraca, distante, meramente indicada, nascem graus diversos de sublime, sim, dá-se a passagem do belo para o sublime. (SCHOPENHAUER, p.106, 2003)

A bela natureza possui a qualidade de facilitar esta mudança no indivíduo, pois, através dela, o sujeito encontra-se acomodado para o estado de puro conhecer. Convidados à contemplação da natureza pela “importância e distinção de suas formas a partir das quais nos falamos as ideias nelas individualizadas” (p.103, 2003).

O indivíduo sofre uma mutação quando entra em estado estético, deixa de ser indivíduo por destituir-se de sua vontade e passa a puro sujeito do conhecer. Desta forma, estando consciente de sua vontade a ponto de desconsiderá-la, a impressão do sublime torna-se possível e, acontece precisamente quando este sujeito se sente simultaneamente nada e grandeza infinita.

Desta forma, em Schopenhauer o sentimento de sublime pode ser gerado tanto através de uma consciente contemplação da natureza quando através de uma consciente contemplação de uma obra artística, porém será dividido, distinguido e nomeado embebido na argumentação kantiana. Diz Schopenhauer sobre os tipos sublimes:

...podem ser adversos mediante a exibição de um poder que suprimiria qualquer resistência, portanto um poder ameaçador, e esse tipo nomeado com a expressão kantiana, sublime dinâmico; ou também a grandeza dos objetos é incomensurável e diante deles o corpo humano é reduzido a nada, tendo-se aí o sublime matemático. (SCHOPENHAUER, p.104, 2003.).

Para Schopenhauer é correta a divisão do sublime em matemático e dinâmico feita por Kant, porém Schopenhauer adverte que se distanciará por completo de Kant.

Seguindo Kant, a alternância entre potência e impotência na mente do contemplador quando do sublime será interpretada por Schopenhauer como uma 'relação hostil contra a Vontade humana em geral tal qual ela se expõe em sua objetividade, o corpo humano.' Tal hostilidade ocorre de duas maneiras: ou os objetos exibem uma potencia que suprime qualquer resistência do indivíduo, tendo-se nesse caso o sublime dinâmico, ou os objetos reduzem o corpo a nada, tendo-se aí o sublime matemático. (BARBOSA,P.17, 2003).

As explicações de Schopenhauer acerca dos sublimes são breves e permeadas de exemplos, como fizemos essa divisão explicativa na nossa argumentação a respeito do sublime em Kant, faremos agora o mesmo com a divisão dos tipos de sublimes em Schopenhauer:

O sublime matemático

O sublime matemático em Kant tem a ver com grandeza, comparação de grandeza, e a alternância entre potência e impotência do contemplador acerca da compreensão dessa mesma grandeza. Em Schopenhauer, a alternância entre potência e impotência será interpretada como a relação hostil contra a Vontade humana em geral que, enquanto sublime matemático, tem no objeto tamanha grandeza que o corpo humano reduz-se a nada. Por sublime matemático entende-se o sentimento causado pela superação da contemplação de algo cuja incomensurabilidade, ou cuja simples grandeza no espaço e no tempo, é capaz de reduzir o indivíduo a nada. Se, mesmo que nossa potência torne-se nula frente à grandeza de algo existente no tempo e no espaço, conseguimos compreender que somos os únicos capazes, como sujeitos do puro conhecer, de apreendê-la. Superamos, com a potência do nosso conhecer a impotência do nosso corpo e sentimos o sublime.

Tudo isto, contudo, não entra em cena imediatamente na reflexão, mas se mostra como consciência apenas sentida que, em certo sentido (que apenas a filosofia pode revelar), somos unos com o mundo e, por conseguinte, não somos oprimidos por sua incomensurabilidade, mas somos elevados. (SCHOPENHAUER, p.278, 2005).

Mesmo que algo seja tão grande que possa nos reduzir a um grão de areia, mesmo que algo seja tão forte que possa aniquilar-nos, este algo só pode existir enquanto nossa representação. Vamos aos exemplos dados pelo próprio Schopenhauer:

Quando nos perdemos na consideração da grandeza infinita do mundo no espaço e no tempo, quando meditamos nos séculos passados e vindouros, ou também quando consideramos o céu noturno estrelado, tendo inumeráveis mundos efetivamente diante dos olhos e a incomensurabilidade do cosmo se

impõe a consciência – sentimo-nos nessa consideração reduzidos a nada, sentimo-nos como indivíduo, como corpo vivo, como fenômeno transitório da Vontade, uma gota no oceano, condenados a desaparecer, a dissolvermos-nos no nada. Mas eis que se eleva simultaneamente contra tal fantasma de nossa nulidade, contra aquela impossibilidade mentirosa, a consciência imediata de que todos esses mundos existem apenas em nossa representação, apenas como modificações do eterno sujeito do puro conhecer, o qual nos sentimos tão-logo esquecemos a individualidade, sujeito este que é o sustentáculo necessário e condicionante de todos os mundos e de todos os tempos. A grandeza do mundo, antes inquietante, repousa agora em nós. Nossa dependência dele é suprimida por // sua dependência de nós. (p.278, 2005).

Outra maneira de impressão do sublime matemático, que se dá de forma completamente imediata, é a presentificação de um espaço, que será considerado sempre pequeno em relação à abóboda celeste. Aqui o espaço considerado tem que ser perceptível nas suas três dimensões, a fim de que possamos o comparar ao nosso próprio corpo como uma medida. Este espaço, enquanto

perceptível imediata e completamente, faz efeito sobre nós com sua inteira grandeza em todas as três dimensões, tornando a medida de nosso corpo quase que infinitamente pequena. Isso nunca pode ser ocasionado por um espaço vazio para a percepção, logo, por um espaço aberto, mas somente por um espaço perceptível imediatamente em todas as dimensões pela limitação, portanto uma cúpula enorme e bastante alta, como a da catedral de São Pedro em Roma, ou de São Paulo em Londres. (SCHOPENHAUER, p.279,2005)

Independente dessa variação a respeito das maneiras pelas quais a impressão do sublime matemático se realiza. Temos como sublime matemático o sentimento nascente da

percepção do nada esvaecente de nosso próprio corpo em face de uma grandeza que, por seu turno, se encontra apenas em nossa representação, cujo sustentáculo somos nós como sujeito que conhece; portanto, como em toda parte, o sentimento do sublime nasce aqui do contraste da insignificância e dependência do nosso si-mesmo como indivíduo, como fenômeno da Vontade, com a consciência do nosso si-mesmo como puro sujeito do conhecer. (SCHOPENHAUER, p.279, 2005).

O sublime dinâmico

O sublime dinâmico, primeiro a ser tratado por Schopenhauer, é explicado do seu grau mais baixo até seu grau mais alto, e as considerações primeiras têm como exemplo a natureza. Ao sublime dinâmico, o qual nos interessa aqui, já que também se reporta à poesia, pertence a consideração de um poder superior, que vai para além de qualquer comparação com o indivíduo e o ameaça de aniquilamento.

Começemos traçando o mesmo caminho de Schopenhauer. Partimos do grau mais baixo de sublime, que tem a natureza tranqüila como fonte, até o seu grau mais alto, que tem a natureza em fúria e a poesia trágica como grau supremo.

Vamos ao sublime da natureza tranqüila. Estamos frente a uma natureza solitária, céu limpo, plantas imóveis pela ausência de vento, sem animais ou homens, sequer correntes de água. Aparentemente, este cenário parece-nos um sério convite para a contemplação, o abandono de todo querer. Porém, é exatamente esta tranqüilidade que nos direciona ao sublime. Segundo Schopenhauer, o cenário aqui não oferece nem objetos favoráveis nem objetos desfavoráveis à vontade e por isso quem não é capaz da contemplação pura sob essas condições será facilmente atormentado pelo tédio.

A descrita cercania oferece, portanto, um exemplo do sublime em grau baixo, na medida em que nela, ao estado de puro conhecer, em sua paz e plena suficiência, mescla-se, como contraste, uma lembrança da dependência e pobreza de uma vontade necessitada de constantes empenhos. – Esse é o tipo // de sublime que celebrou as pradarias ilimitadas no interior da América do Norte. (SCHOPENHER, P.276, 2005).

Pensemos nessa mesma região, porém agora sem nenhuma substância orgânica necessária para a sua subsistência. A vontade se angustia, o caráter atormentador se apresenta. “Nossa disposição se torna mais trágica. A elevação ao puro conhecer ocorre com abandono decisivo do interesse da vontade, e, enquanto permanecemos no estado do puro conhecer, entra em cena de maneira bem distinta o sentimento de sublime” (SCHOPENHAUER, p.277, 2005).

Agora, partimos para um grau de sublime ainda maior. Estamos frente à natureza em agitação tempestuosa. Semi-escuridão, nuvens carregadas, trovões, cursos de água e ventos murmurantes. Enquanto nossas aflições pessoais não se sobrepõem, contemplamos como puro sujeitos do conhecer e miramos de uma maneira calma e tranqüila as ideias representadas nos objetos ameaçadores de tal cenário. “Precisamente neste contraste reside o sentimento de sublime” (SCHOPENHAUER, p.277, 2005).

É na luta revoltosa das forças da natureza que temos a impressão do sublime ainda mais poderosa. A nossa voz não pode se quer ser ouvida frente à queda de uma cachoeira ou as ondas fortes do mar. A escuridão é plena, temos apenas segundos de claridade frente a trovoes fervorosos. A água forma montanhas que sobem e descem, os ventos não mais murmuram, gritam. A plena impressão do sublime se concretiza pela

visão de uma potência incrivelmente mais poderosa e por isso impossível de comparação em relação ao indivíduo.

No impeturbável espectador dessa cena, a duplicidade de sua consciência atinge o mais elevado grau: ele se sente simultaneamente como indivíduo, fenômeno efêmero da Vontade que o menor golpe daquelas forças pode esmagar, indefeso contra a natureza violenta, dependente, entregue ao acaso, um nada que desaparece em face de potências monstruosas, e também sente como sereno e eterno sujeito do conhecer, o qual, como condição do objeto, é sustentáculo exatamente de todo esse mundo, a luta temerária da natureza sendo apenas sua representação, ele mesmo repousando na tranqüila apreensão das ideias, livre e alheio a todo querer e necessidade. (SCHOPENHAUER, p.277, 278,2005).

O sublime, na arte poética, é dinâmico quando exposto o lado terrível da vida, e isto acontece na tragédia. O conflito da Vontade consigo mesma no grau mais elevado de sua objetivação: na existência do homem, aparecendo como sofrimento. Seja na produção da tristeza causada pelo destino, seja “mediante os entrecruzados esforços voluntários dos indivíduos e a perversão da maioria” (SCHOPENHAUER, p.221, 2003.).

2.2 Do sublime na poesia trágica

Tendo nos debruçado a respeito tanto da poesia trágica como do sublime na concepção de Schopenhauer, temos como tentativa de demonstração de nossa hipótese - a poesia trágica é uma manifestação do sublime dinâmico em Schopenhauer - a resposta da seguinte pergunta, feita pelo próprio autor: “Como seria então possível que a representação da cara espantosa da vida, apresentada para a vida com a mais clara luz, poderia exercer em nós e resultar-nos um sumo prazer?” (p.485, 2005 (II)).

O prazer é possível quando conseguimos suportar a representação do nosso maior tormento de forma consciente. Ao reconhecermos a ameaça das situações catastróficas do mundo como superiores a nós, seja em uma peça de teatro em que o herói é arruinado injustamente por seu inimigo, seja quando lemos uma poesia e ela consegue nos colocar diante dos sentimentos inevitáveis da humanidade como a morte, a doença ou até mesmo o nascimento. Nestes momentos, ou, através destas representações de cunho trágico, é que acontece a elevação do espectador acima de si mesmo, causando prazer e o levando ao sentimento de sublime.

A impressão da tragédia, mais do que qualquer outra coisa, pertence propriamente ao sublime. Livramo-nos não apenas dos interesses da Vontade – para nos manter contemplando puramente -, mas sentimo-nos instados a renunciar para sempre ao querer. (SCHOPENHAUER, p.223, 2003).

Considerando estas palavras de Schopenhauer, a ação da poesia trágica nos eleva acima da vontade e de seus interesses, causando-nos uma espécie de prazer frente ao que mais nos repugna. A ação da tragédia é análoga ao sentimento de sublime. Para Schopenhauer, o que adiciona ao trágico um impulso para a sublimidade é a revelação do pessimismo metafísico. Assim como na contemplação de uma poesia trágica que usa justamente dos tormentos da vontade para expressar nossa essência, acontece uma necessidade de renúncia dessa mesma vontade; no sublime abdicamos dos interesses da vontade a fim de tonarmo-nos puramente contemplativos. O trágico na poesia é uma representação do sublime na arte: “Pois assim como à vista do sublime na natureza nos separamos dos interesses da Vontade, na catástrofe trágica nos separamos da vontade de viver”. (SCHOPENHAUER, Suplementos, p.483)

Em certos indivíduos, a Vontade é exteriorizada de forma incrementada a ponto de desenvolver uma mudança no modo de conhecimento. Por intermédio do sofrimento, estes indivíduos não se deixam iludir pelo fenômeno e passam a ver “através de sua forma - o *principiumindividuationis*” (SCHOPENHAUER, p.222, 2003).

Uma vez que o indivíduo se vê através do *principiumindividuationis*, seu egoísmo é suprimido. Ou seja, neste momento, aqueles motivos que movimentavam o indivíduo perdem seu poder, nasce um *quietivo* de todo querer. A perda do egoísmo acontece através do reconhecimento do indivíduo sobre sua própria essência em todos os outros indivíduos e dá origem a este *quietivo*, o qual produz a renúncia à Vontade de vida em geral. O ponto extremo de sofrimento, que mata o egoísmo e faz nascer o *quietivo* da Vontade é protagonizado, na tragédia, pelo herói. O herói atinge o ponto supremo do sofrimento e, neste ápice acontece a grande ruptura trágica:

...após longa luta e sofrimento, aos quais ele estava submetido na peça, agora atinge um ponto supremo de seu sofrimento, no qual bravamente renuncia aos fins que até então seguira de forma tão veemente, abdica para sempre de todos os prazeres da vida e sobrevive sem querer mais algo, ou, com freqüência, põe fim à sua vida. [...] Assim vemos na maior parte das tragédias o herói fazer, ao fim, a transição do querer mais veemente e do esforço violento para a resignação, isto é, para o não querer total.” (p.222,223, 2003)

Nesta negação da Vontade, a impressão da tragédia pertence à impressão do sublime. Para nos mantermos em contemplação, livramo-nos não só dos interesses da Vontade, mas nos vemos encorajados a renunciar o querer para sempre.

Segundo Szondi, em seu livro *Ensaio sobre o trágico*, “tudo que é trágico, não importa a forma apareça, recebe o seu impulso para o sublime.” (p.52, Tudo que é trágico, nos colocando frente a coisas que atormentam a nossa existência, mostrando-nos às claras a ambigüidade entre o extremamente poderoso e o aniquilável, convida nossa consciência a desistir. Tudo isso nos convida a abdicarmos da nossa individual existência, a considerá-la como apenas mais uma das outras todas representações da Vontade que se encontram no mundo. Através da poesia trágica entendemos a representação do conflito da Vontade consigo mesma no ser humano.²⁰

Como vimos, o sublime vem sendo relacionado com a tragédia desde a antiguidade. Longino é o exemplo mais significativo. Nos antigos o sublime era definido como “uma forma lingüística, literária ou artística que expressava sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres.” (ALMEIDA, p.230, 2009). Atingia-se o sublime através da arte da poesia, da retórica e da oratória. Com Kant a tradição grega do sublime vinculado a arte poética sai de cena e quem protagoniza a questão do sublime é a pura natureza. Com Schiller a arte poética volta a fazer parte da discussão a respeito do sublime e, finalmente, com Schopenhauer, a poesia trágica torna-se uma representação do sublime tendo como diferencial a indicação à negação da vontade de vida.

Kant é considerado por Schopenhauer de uma importância extrema, pois o filósofo crítico foi o responsável por “lhe mostrar o caminho”, ou seja, é advinda de Kant a direção inteiramente subjetiva da investigação estética schopenhaueriana. Porém, apesar de Schopenhauer ter seguido o caminho da investigação subjetiva proposto por Kant, ele foi mais longe por conseguir dar a dignidade que faltava ao belo artístico e desenvolver um olhar próprio a respeito da discussão estética. Podemos concordar com Nietzsche quando, em *A Genealogia da Moral*, ele descreve o pós-kantiano

²⁰Sem querer considerar Pablo Neruda como um Schopenhaueriano ou como um escritor que comprove a tese aqui defendida, me parece interessante uma citação do autor. Em Port-said (um de seus contos que tem como nome um porto do Oriente) o autor conta que, sentado m sua cadeira de lona, sentia “uma especial carência de sentido” na vida, frente aquele monte de bazares, mercados, pessoas de todas as raças, ofertas e tudo o mais. Logo nos vem em mente o Conflito da Vontade consigo mesma sendo representado pelo trágico do dia-a-dia humano. Eis a citação a que gostaria de me referir: “Comentar este passar de coisas é adquirir um tom. Roda-se sobre o plano inclinado de uma tendência interior e vão aparecendo presenças: o achado sentimental, os aspectos dilaceradores de partir ou chegar, o burlesco risca seus fósforos, o trágico seus sangue.” (NERUDA, p.23, 1982).

Schopenhauer: “faz uso da concepção kantiana do problema estético – embora certamente não o contemplasse com olhos kantianos.” (NIETZSCHE, p.114, 1983).

Maria Lúcia Cacciola conta que o próprio Schopenhauer diz que além do gosto de Kant pela simetria ele teria sido prejudicado pela ausência de obras de arte quando estudou em Koensberg. O que Schopenhauer não teria passado devido a vantagem de ter conhecido e morado em lugares como Europa, Dresden, Berlim, Weimar e Frankfurt, ironiza quando admira-se sobre Kant ter conseguido “um mérito tão grande e durável na consideração da arte e do belo.”(SCHOPENHAUER, p.669, 1980). Quando Schopenhauer fala em um esforço consciente para manter a contemplação do sublime, está se referindo a um esforço para que a negação da vontade permaneça. Segundo Arnaud em seu texto *Schopenhauer e os paradoxos do sublime*, este esforço em continuar negando o querer indica certamente uma renúncia, ou seja, com uma negação da Vontade de vida. “A renúncia pressupõe, portanto que a vontade se ataque, ou, com outras palavras, tenha a vontade de não mais querer.” (p.4, 2012).²¹

A noção de sublime em Schopenhauer, enquanto representada pela poesia trágica é única justamente devido ao fomento à negação da vontade de vida. Para Schopenhauer, o sublime da poesia trágica acontece quando, frente às catástrofes trágicas ou até mesmo banalidades trágicas representadas pela poesia, o indivíduo enquanto *puro sujeito do conhecer*, tende a negar sua existência. “a tragédia tem a tendência de indicar ao expectador, mediante a exposição do lado terrível da vida e com a descrição de grandes infelicidades, a resignação, a renúncia, a negação da Vontade de vida” (SCHOPENHAUER, p.225, 2003). Segundo Barboza, é evidente a duplicidade de sentido existente tanto na poesia trágica quanto no sublime. Considerando que, na tragédia os perigos vivenciados pelo protagonista são sentidos também pelo expectador, no sentido que ele se dá conta de ser frágil frente ao mundo,

ergue-se por sobre a finitude corporal e admira esteticamente o que o ameaça, ao mesmo tempo perdendo-se na ideia e suprimindo a individualidade, ou seja, nega a Vontade. Pode-se portanto, sem pejo, declarar: a tragédia não só é o ápice da pirâmide das artes mas é, em supremo grau, sublime.(BARBOZA, p.121,122, 2001).

²¹Existe uma problemática entre os comentadores em relação à concepção da “vontade de não mais querer”, segundo alguns deles, que não concordam com a argumentação de Arnaud, entende-se a “vontade de não mais querer” como uma “vontade de nada” e não propriamente como uma renúncia. Não daremos ênfase a esta questão, pois na hipótese que defendemos aqui, a concepção de “vontade de não mais querer” será tomada como renúncia da vida.

Desta forma, a evidência referida finaliza aqui a nossa argumentação a respeito da analogia existente entre a poesia trágica e o sublime. Na poesia trágica o espectador sente-se ameaçado pelos perigos representados, porém mesmo os reconhecendo eleva-se tornando capaz de contemplá-los. O espectador existe sob dois aspectos e os mesmos do sublime: como nada (enquanto aniquilável pelas forças do destino) e como grandeza infinita (enquanto contemplador consciente).

CAPÍTULO 3 – O sublime de *As Flores do Mal*

3.1 – Schopenhauer, Baudelaire e o trágico

Em momento algum nos empenharemos na classificação da poesia de Baudelaire, temos como meta apenas usá-la como um exemplo do que Schopenhauer entende como trágico. Schopenhauer não faz uma definição pontual do trágico, mesmo quando ele faz referências a tal conceito, uma específica definição não é pretendida. “A definição pretendida é, antes, através de uma análise reflexiva acerca do seu pessimismo metafísico. [...] E o nosso ponto de partida é a própria existência humana.” (MAGALHÃES, p.2, 2012). Trata-se, então, de considerar a concepção de trágico desenvolvida como uma expressão da ideia de humanidade na teoria schopenhaueriana como possível de visualização em alguns dos poemas de Charles Baudelaire.

Segundo Auerbach (2007), autor que defende a ideia de que as poesias do autor francês são trágicas a ponto de despertar o sublime, Baudelaire “cantou em estilo elevado a ansiedade paralisante, o pânico diante do emaranhado sem esperança de nossas vidas, o colapso total – um empreendimento altamente honroso, mas também uma negação da vida” (p.311). Existem teorias que defendem a classificação da poesia de Baudelaire como trágica, lírica, entre outras definições, porém, a classificação da poesia baudelaireana não faz parte da investigação aqui proposta. Não são os poemas de Baudelaire que estão sendo aqui classificados como trágicos, é o trágico em Schopenhauer que poderá ser visualizado nos poemas de Baudelaire.

Não só o conteúdo dos poemas de *As Flores do Mal*, mas o poeta e seu mundo nos mostram que temos aqui um possível exemplo para aquilo que Schopenhauer chama de trágico. Baudelaire escreve situações trágicas tornando possível o sentimento de sublime a partir da visualização da ideia de humanidade, a qual é teorizada pela poesia trágica em Schopenhauer.

3.2 – Baudelaire e *As Flores do Mal*

A obra *As Flores do Mal* foi desenvolvida por Charles Baudelaire em 1857, em meio à vida boêmia, às revoltas de 1848 e ao golpe do Estado de 1851. Os poemas são manifestações revolucionárias políticas, mas não só, conseguem expressar o horror da vida perante o alívio da morte. “A obra poética de Baudelaire se caracteriza pela

inteligência crítica do destino humano e do seu próprio destino, o sentimento agudo da vida moderna, da vida da Paris do seu tempo.” (BANDEIRA, *Flores das Flores do mal de Baudelaire*, p.11, 2010). Este sentimento agudo pode ser retratado pela crise na estrutura da experiência do leitor moderno pensada por Walter Benjamin no seu texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Baudelaire parte da experiência do homem em Paris e consegue expor, em muitos dos seus poemas, a essência do homem pelo eterno que está presente no transitório. Já no primeiro poema de *As Flores do Mal*, com a intenção de ser compreendido, o boêmio se relaciona diretamente com a questão da busca por um novo leitor. Ele os dedica: “-Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 101, 1985). Nas palavras de Benjamin: “É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público.” (p.103, 1994).

Benjamin entra em cena aqui apenas para situar os poemas baudelaireanos. Segundo Taisa Helena Pascale Palhares, Benjamin se interessa por Baudelaire também pela forma alegórica com que ele consegue expor o momento de passagem que a cidade vive, sua importância se deve ao fato de que “só ele com seu olhar alegórico, foi capaz de gravar toda ambiguidade histórica desse verdadeiro momento de passagem que a cidade representa.” (PALHARES, p.76, 2006). Através do olhar humano e de como a essência da humanidade consegue ser representada nesse momento, Baudelaire e sua obra tornam-se únicos. “O livro, que contara com leitores sem a mínima inclinação e que, inicialmente, encontrara bem poucos propensos a compreendê-lo, transformou-se, no decorrer das décadas, em um clássico, e foi também um dos mais editados.” (BENJAMIN, p.104, 1994).

Para Benjamin, *Spleen e Ideal*, constituintes do primeiro ciclo de poemas de *As Flores do Mal*, apontam o cerne da experiência moderna.²² O leitor procurado por Baudelaire está totalmente ligado à melancolia causada pela angústia do tempo de uma Paris caótica (*Spleen*)- “... esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao spleen (melancolia) (p.103)” -, mas também a uma necessidade de lembrar o tempo em que a experiência configurava-se pela harmonia entre eu e mundo (*Ideal*). Localizamos aqui a ambiguidade abordada por Taisa e citada no parágrafo anterior. O *Spleen* retrata a impossibilidade de retornar a esta experiência e traz a angústia num

²²“Em seus ensaios sobre Charles Baudelaire, Walter Benjamin apontou o cerne da experiência moderna figurada pelo poeta francês na relação entre spleen e ideal, termos que nomeiam o primeiro ciclo de poemas do livro.” (GATTI, p.127, 2008).

ritmo destruidor que é dado por um tempo corrosivo. O tempo corrói a vida, e a angústia de tê-lo consciente traz a necessidade de rememoração de uma época em que a harmonia ainda era possível. Por esta oposição Baudelaire definiu a modernidade, e é inevitável mencionar esta luta quando falamos de *As Flores do Mal*. Por este lado, estaríamos mais interessados no *Spleen*, onde Baudelaire consegue expor terror e melancolia de algo “irremediavelmente perdido” frente o olhar humano em relação à ação do tempo.

Poderíamos também nos perguntar sobre a vida do próprio autor e sobre o que indica que ele tenha encontrado tão essencialmente a tal melancolia frente ao tempo da Paris moderna. Uma boa pista foi encontrada no livro *Baudelaire – Sa Vie*, escrito por seu amigo *TheóphileGautier*²³, onde podemos encontrar as mais íntimas características da vida do autor. O livro inicia com Gautier contando como ele e seu outro amigo *Fernand Bossart* conheceram Baudelaire. Fala de sua primeira impressão, de como ele se vestia, gesticulava e falava. Isto acontece na mesma época em que foi feito o retrato de Baudelaire por *Emile Deroy*, ou seja, antes mesmo de seu reconhecimento e de suas doenças. As palavras deGautier, aparecem aqui como um adendo para a comprovação da hipótese central da tese, a saber, que a ideia de humanidade schopenhaueriana, enquanto representação do sublime dinâmico, pode ser exemplificada pela obra de Baudelaire.

Ele viu as coisas a partir de um ponto de vista particular que mudou seus contornos, como os objetos vistos em um olhar de pássaro são alteradas a partir de um ponto de vista em sua própria elevação; ele percebeu as analogias, inapreensível pelos outros, a fantástica lógica do que foi muito impressionante. [...]Sua conversa era encantadora, cheia de jovialidade e originalidade. Ele possui um raro dom de inventar palavras e frases, e todos os curto-circuitos de bizarras expressões, que ficavam na mente dos leitores. (p.6, p.9, 1915).

Segundo Auerbach, na língua alemã traduz-se *Spleen* apropriadamente por “*das graueElend*” – “a miséria cinzenta”, e o próprio Baudelaire a teria traduzido por *ma triste misère*, como aparece no poema “*Le mauvais moine*”²⁴- “*O monge mau*”. Neste poema o poeta ironiza o trabalho dos monges medievais que “pintavam quadros sobre a

²³ A obra “As Flores do Mal” é dedicada à Gautier, na primeira página da obra encontramos a seguinte dedicatória: “Ao poeta impecável, ao perfeito mágico das letras francesas a meu caríssimo e veneradíssimo mestre e amigo THÉOPHILE GAUTIER com os sentimentos da mais profunda humildade dedico estas flores doentias.”(BAUDELAIRE, p.97, 1985).

²⁴ “[...]”

Ó monge ocioso! Quando enfim hei de fazer

Do espetáculo vivo do meu triste ser

A obra de minhas mãos e o amor dos olhos meus?”. (BAUDELAIRE p.129,1985)

morte e as verdades da religião para se consolarem da ascética austeridade de suas vidas” (p.311, 2007). Uma forte característica do *Spleen*, quando presente na vida do homem, é a de incapacitá-lo para qualquer atividade. Assim como um monge que vive na lentidão do ócio, o escritor tem de se esforçar muito mais do que alguém que tem obrigações e horários determinados para levar a diante a vida do dia a dia. Atividades diárias como o trabalho amenizam ou até superam a “miséria cinzenta”. Sem elas a dificuldade é muito maior, é o que fez Baudelaire “e conseguiu, transformar sua *triste miséré*, em poesia, saltar diretamente da sua miséria para o sublime.” (AUERBACH, p.312, 2007).

Baudelaire tinha o hábito de escrever à noite, o dia ele passava caminhando pelas ruelas de Paris observando os traços da humanidade no caos da multidão. Ele “... não passeia pela cidade para copiar o real, mas para armazenar uma série de impressões que, mais tarde, na solidão da criação, serão transformadas em imagens.” (GAGNEBIN, p.145, 2005). Para Baudelaire a vida não era nada gratificante, e o melhor seria não senti-la. Ele não escondeu sua preferência pela embriaguez, fala do vinho como algo que torna a vida menos tenebrosa e frisa a necessidade de se manter embriagado para viver. Leva a atitude de desprezo pela vida ao ponto mais extremo quando, no poema *O relógio*, diz, na segunda estrofe, que tudo aquilo que pertence à vida o levará a desistir da mesma: “ Mas o divino Acaso, ou bem mais cedo ou bem mais tarde, / Ou a Virtude augusta, esposa virginal, / Ou o próprio remorso (Oh! O abrigo final!)/Ou tudo te dirá: ‘Morre, é noite, covarde!’” (p.222, 1995).

3.3 -Baudelaire no caminho da intuição

Primeiramente voltamos a destacar que não pretendemos a aproximação dos autores, mesmo que suas trajetórias de vida tenham sido bastante parecidas. Ambos viveram de forma que o humano pudesse radicalmente ser captado e duramente descrito.²⁵

²⁵Aos doze anos de idade Arthur Schopenhauer parte de sua casa, na Prússia, para fazer importantes viagens. Seu pai, um comerciante, o induz a percorrer vários países, a fim de que seu filho tomasse gosto em seguir a profissão. Segundo Rubens Torres Filho, Schopenhauer não criou gosto pelo comércio e, durante suas viagens o que fez foi "redigir uma série de considerações melancólicas e pessimistas sobre a miséria da condição humana" (p.5, 1999). Podemos dizer que sua grande obra: *O Mundo como Vontade e Representação* possui as marcas desta grande viagem, pois seu plano de fundo é o pessimismo metafísico, o que aponta o incessante sofrer do ser humano perante o tempo e seus desejos infinitos.

O caminho proposto pelo poeta e descrito em passos por Schopenhauer no capítulo 16da *Metafísica do Belo*, nomeado *Sobre a Arte Poética*, tem em seus passos meios pelos quais o poeta torna possível que o leitor crie imagens. Estas imagens devem ser capazes de representar ideias e são a própria produção das representações intuitivas. Podemos localizar esta capacidade de tornar intuitivo aquilo que é de imediato abstrato na própria forma pela qual Baudelaire compõe sua poesia.

Acredita-se ser importante demonstrar como Baudelaire se encaixa perfeitamente neste caminho, para que a hipótese de que a ideia de humanidade pode ser captada nos poemas de *As Flores do Mal* seja devidamente exemplificada.

O primeiro passo do caminho para a exemplificação pretendida passa pela composição de conceitos, que consiste no primeiro meio pelo qual, através do emprego dos epítetos, coloca-se a fantasia em movimento. Os epítetos são palavras que qualificam o substantivo e assim conduzem da universalidade dos conceitos ao que é particular e determinado. Desta forma, as esferas conceituais se intersectam e, em vez do conceito, aparece diante da fantasia um representante intuitivo. Este representante intuitivo é necessário, pois a ideia só pode ser conhecida intuitivamente. Schopenhauer compara este processo desenvolvido pelo poeta com o processo desenvolvido pelo químico:

Assim como o químico combina dois fluidos perfeitamente claros e transparentes e desta combinação resulta um precipitado sólido, o mesmo se dá com o procedimento do poeta: a partir da universalidade abstrata, incolor, transparente dos conceitos, ele sabe como combiná-los e, por assim dizer, obter o precipitado concreto, individual, a representação intuitiva, fazendo a consistente na fantasia do ouvinte. (p.194, 2003).

Baudelaire, em *A alma do vinho*, consegue nos fazer enxergar muito bem esta composição. Não chama o vinho de simplesmente “vinho”, mas sim já o caracteriza de forma que sua imagem seja despertada pela fantasia do leitor. O vinho para Baudelaire não é um simples líquido que embriaga, uma bebida qualquer, o vinho enobrece o ser,

Charles Baudelaire perde o pai aos seis anos de idade e um ano depois sua mãe casa-se com um militar de caráter rígido. Passa a ser inevitável o distanciamento de Baudelaire em relação à família, ele jamais se entende com o padrasto e na escola dá sinais de rebeldia que chocam os professores. Aos dezenove anos é enviado pelo seu padrasto (o qual ele não simpatizava e fazia questão de deixar claro) à Índia, pois além de seu comportamento, a família se preocupava com o seu futuro. “Além disso, sofreu da família a hostilidade à sua vocação literária; queriam destiná-lo ao comércio.” (p.9, 2010). Baudelaire jamais chega ao destino proposto pelo padrasto, retorna a Paris e se junta à vida boêmia “toda a massa indefinida, diluída e disseminada por toda a parte, a qual os franceses denominam a boêmia.” (a boêmia nas palavras de Marx p.10, 1994).

faz de quem bebe não apenas um bebedor, mas um lutador que bebe algo divino. Juntando os epítetos Baudelaire descreve o vinho a ponto de lhe dar uma imagem.

E o homem, aquele que bebe, é comparado a um frágil atleta que enfrenta a vida, sempre caindo nas armadilhas do tempo e da morte. O homem é como um simples vegetal sem flores e frutos no mundo, que, com o poder do amor pelo vinho dá vida a uma poesia que subirá ao eterno como uma rara flor.

E serei para tão túbio atleta da vida/ O óleo que os músculos enrija aos lutadores.//Repousarei em ti, vegetal ambrósia,/ Grão atirado pelo eterno Semeador,/ Para que assim do nosso amor nasça a poesia/ Que rumo a Deus há de subir qual rara flor!(p.160, 2005).

O segundo passo para entender a exemplificação diz respeito à construção intuitiva. Aqui o particular e determinado é descrito em poucas palavras e mesmo assim a imagem aparece diante da fantasia. Ou seja, após ser exposta a representação intuitiva, desenvolve-se a imagem desta, a vivacidade da exposição e da expressão. Deixa-se a universalidade e é feita a condução do conceito (particular, determinado e concreto) à intuição. Assim como Homero não diz simplesmente que “amanheceu” na *Odisséia*, como exemplifica Schopenhauer (p.195, 2003), e sim “Logo que a Aurora, de dedos rosa, surgiu matutina”, Baudelaire, em *O vinho do assassino*, não diz que sua mulher, ao recebê-lo bêbado e sem dinheiro, simplesmente o perturbava aos gritos, mas sim “Rasgava-me as fibras aos gritos” (p.380, 1985).

Neste passo, temos com clareza a importância da fantasia, o poeta partindo das intuições da sua fantasia permite-nos intuir coisas que não conhecemos na efetividade. Estas coisas são de tal maneira importantes que só poderiam ser ditas destas formas. Dante, segundo Schopenhauer, é único porque consegue descrever o inferno (algo que ninguém nem ele mesmo viu) de forma tão eficaz que faz o leitor visualizar os caixões, o pântano... Não há uma intenção realista, o inferno é simbólico a ponto de a partir da imaginação conseguir exprimir o horror de forma ainda mais eficaz. Aqui cabe a reflexão feita por Auerbach no seu artigo *As Flores do Mal e o Sublime*, ao analisar o último *Spleen*, especificamente na terceira estrofe onde Baudelaire usa aranhas para simbolizar os tormentos pensados pelos seres humanos como teias que vão se multiplicando. Ele não diz simplesmente que temos pensamentos infames sendo multiplicados dentro de nossas cabeças, mas sim “E a muda multidão das aranhas sombrias / Estende em nosso cérebro uma espessa teia” (p.297,1985). Para Auerbach “a imagem de aranhas no cérebro é irrealista e simbólica, e por isso mesmo ainda mais

degradante” (p.306, 1995). É evidente que Baudelaire não conheceu aranhas que fazem teias em cérebros, mas também em evidência está a sua capacidade de nos fazer intuir aquilo que também não vimos. Nas palavras de Schopenhauer:

do modo mais maravilhoso, esse dom é empregado quando nos permite intuir coisas que não conhecemos na efetividade – porque não se encontram na natureza – e, portanto, o poeta mesmo também não as viu; contudo, ele as descreve de tal maneira que sentimos serem possíveis. (p.198,2003).

Como conteúdo do terceiro passo, temos a *inerência e propriedade da expressão*. Para que seja possível a intuição daquilo que o poeta intenta, ou seja, para que haja o acerto na designação a ponto de as coisas se apresentarem “de uma só vez diante de nós” e não precisarem “de mais palavras: sentimos exatamente o que foi dito e pintamos o inessencial de acordo com nosso humor” (SCHOPENHAUER, p.199, 2003); é preciso que, usando de poucas palavras, o poeta consiga expressar o que pretende.

Enquanto os falsos poetas usam mil expressões para designar algo e nunca encontram o termo correto, segundo Schopenhauer o poeta verdadeiro consegue expressar em poucas palavras uma única coisa, e para comprovar tal façanha: “Todo verso de um bom poeta é um exemplo” (p.2000, 2003). Sendo assim, para exemplificar esta etapa do processo intuitivo não temos muita dificuldade, pois algo que não temos porque comprovar é que Baudelaire é um bom poeta. Falando da mentira no poema *O amor da mentira*, usando da palavra *indolente* Baudelaire a caracteriza como algo que passa por ele quase que indiferentemente, algo quase desnecessário, com um “ar indolente” sem precisar explicá-la: “Quando te vejo andar, minha cara indolente” (p.359, 1985). Outro exemplo pode ser visualizado quando, na poesia *O esqueleto lavrador*, ele fala da condenação do humano à morte como algo necessário que se perpetua ao longo dos anos, que não tem princípio nem fim, que é eterno e infinito. “Que tudo, a morte até, nos mente/ Que desde sempre e eternamente/ Talvez nos seja necessário” (p.349, 1985).

O passo quatro no caminho para abordar a exemplificação se conecta justamente com o anterior, pois aqui Schopenhauer afirma que, além do acerto na designação, é necessária a *brevidade de expressão*. É preciso que, além de usar a designação correta, usem-se poucas palavras: “... tem de ser econômico com elas. As palavras precisam ser inteiramente significativas; poucas palavras têm de exprimir pensamentos que despertam muitas e vivazes imagens intuitivas.” (p.2001, 2003). O exemplo usado tanto

por Schopenhauer no seu texto, será também usado novamente por nós. “Palmira, na conclusão de Maomet, crava o punhal no próprio peito e exclama para Maomet: ‘O mundo é pra tiranos, vive’”(SCHOPENHAUER, p.334,2005(I)). Para que Palmira diga que prefere a morte do que viver na tirania como faz sem culpa Maomet, Shakespeare não usa mais do que três breves palavras. Intuímos a certa designação tendo que ler poucas palavras.

Baudelaire poderia dizer que a cidade estava cheia de pessoas a ponto de parecer um formigueiro ou que o movimento da multidão fazia a cidade formigar. Em apenas duas palavras Baudelaire consegue expressar isso de forma que a imagem de uma Paris tumultuada de pessoas nos vem em mente de forma imediata. Diz no poema *Os sete velhos*: “Cidade formigante” (p.330, 1985). E segue, sem dizer as causas da embriaguez, mas já a identificando pela reação causada pelo álcool na visão de quem bebe, Baudelaire diz sem precisar se explicar: “Furioso como um ébrio que vê dois em tudo”. (p.333, 1985).

3.2 A ideia de humanidade e o sublime em *As Flores do Mal*

Tendo posto Baudelaire no caminho da intuição vamos agora à visualização da tão falada ideia de humanidade e exemplificação do sentimento de sublime. Lembremos que, para Schopenhauer, a ideia de humanidade, representada pela poesia, consiste na “exposição do lado terrível da vida, a saber, o inanimado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente.” (SCHOPENHAUER, p.333, 2005). Schopenhauer entende por sublime um sentimento de elevação causado pelo contraste entre nossos desejos e nossa razão. Quando estamos frente à intuição da ideia de humanidade, por exemplo, podemos, através do nosso sentimento, elevarmo-nos conscientemente. Isso causa uma forma de elevação sensitiva consciente e não uma elevação simplesmente racional como no sublime kantiano.

No mais alto grau de sublime dinâmico (como já vimos no capítulo dois, assim como Kant, Schopenhauer distingue dois tipos de sublime), temos a representação de um poder que causa perigo de aniquilamento a qualquer ser humano. A poesia trágica é aquela que, mostrando o lado terrível da existência, traz os mais variados atributos humanos para que a vida seja negada. Somos como um saco sem fundo de desejos que depois de tantas tentativas é jogado ao vento, ainda vazio. Ora, nunca nenhum desejo

conseguiu preencher nossas necessidades por mais do que algum determinado tempo. O ser que consegue contemplar, usando dos sentimentos causados por esta fatalidade da existência humana a ponto de “esquecê-la”, tornando-se *puro sujeito do conhecimento destituído de vontade*, pode acessar o sublime. Assim, entende-se por sublime, antes de qualquer coisa, um sentimento de elevação.

Que assuntos teriam a ver então com a ideia de humanidade? Onde podemos identificá-la? E o sublime, o que tem a ver com isso? Podemos identificar a ideia de humanidade no tempo, na morte, na melancolia, na sociedade, na miséria, na culpa e em tudo aquilo que causa sofrimento a todos os homens que vivem a ponto de tornar a vida digna de ser recusada, podemos identificar os temas que nos fazem intuir a ideia de humanidade. O sentimento de sublime é despertado justamente quando, sentindo prazer nesta intuição nos sentimos instigados a negar o querer e a vida. Para que o sentimento de sublime torne-se possível é preciso que estejamos dispostos a desconsiderar a grande prisão de vontades que nos encarcera. É preciso que o desespero da prisão seja conhecido (o que pode acontecer pela intuição da ideia de humanidade) e desconsiderado, neste caso, “o espectador será *elevado sobre (hinaugehoben)* si mesmo, sobre sua pessoa, sobre seu querer e sobre qualquer querer: a disposição daí resultante é o sentimento do *sublime (Erhabene)*.” (SCHOPENHAUER, p.104,105, 2003).

Este estado de elevação também é possível tendo como ponto de partida uma poesia que proporcione a visualização da ideia de humanidade. Sentimos prazer quando nos vemos capazes de suportar a representação do nosso maior tormento de forma consciente. Elevamo-nos, tendo como fundo uma mescla de sentimentos, nos encaminhamos para a negação da vontade de vida. “Livramo-nos não apenas dos interesses da Vontade – para nos manter contemplando puramente -, mas sentimo-nos instados a renunciar para sempre ao querer.” (SCHOPENHAUER, p.223, 2003).

Na poesia trágica, quando intuímos uma ideia capaz de revelar o pessimismo metafísico (ideia de humanidade), nos vemos frente a um mundo horrível, cheio de vontades incessantes, mas também entendemos justamente a capacidade que temos de vê-lo, compreendê-lo. Sentimos-nos entre nossos desprezíveis desejos e nossa aterrorizante razão, somos o horror do que acontece e também o horror de quem compreende o que acontece. É melhor renunciar. “A impressão da tragédia, mais do que qualquer outra coisa, pertence propriamente ao sublime.” (SCHOPENHAUER, p.223,

2003).Pois “na catástrofe trágica nos separamos da vontade de viver.” (SCHOPENHAUER, p.483, 2003)

É evidente que a intenção de Baudelaire com a poesia não era simplesmente fazer um relato histórico do que estava acontecendo na Paris moderna, aparece em sua poesia também uma essência daquilo que entende-se por humano. Não só a essência do ser humano, mas a essência dele no seu grau mais elevado, na exposição do lado terrível da vida através do sofrimento, na exposição da ideia de humanidade. Este sofrimento humano que é próprio da poesia trágica resulta no íntimo da própria humanidade e é capaz de despertar o sentimento de sublime. *As Flores do Mal* é “uma obra do desespero e da amarga volúpia do desespero. Seu mundo é uma prisão; às vezes a dor é amortecida ou apaziguada, e às vezes há também o gozo estático da soberba artística, mas não há como escapar da prisão. Nem podia haver.” (AUERBACH p.322, 2007). No caso da leitura filosófica de Schopenhauer a respeito da intuição da ideia de humanidade, é impossível escaparmos da prisão da vida. Porém, apenas por algum tempo, sendo que o sentimento de sublime é uma experiência estética e nenhuma experiência pode ser eterna.

N o primeiro poema de *As Flores do Mal* já podemos identificar uma forma de representação da ideia de humanidade:

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez/ Habitam nosso corpo e o corpo viciam./E adoráveis remorsos sempre nos saciam./Como o mendigo exhibe a sua sordidez./Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça; Impomo-nos alto preço à infâmia confessada,/E alegres retornamos à lodosa estrada./Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça. (p.99, 1985).

A essência do homem na vida é sofrer por sentimentos inevitáveis que desenvolvem um ciclo vicioso, a tolice humana que sempre leva ao remorso é um. São estes alguns dos sentimentos que ocupam e trabalham o corpo e o ser. Gentes são nossos remorsos que se multiplicam tanto quanto for preciso para tentar nos saciar. Confessar culpas, ter remorso é quase que automático, frouxo. O pecado é perseverante e caro se confesso. Após o pecado confesso e o remorso sentido temos a ilusão de que tudo será esquecido. Neste primeiro poema Baudelaire consegue retratar aquilo que todo humano sente no decorrer da vida: o sofrer pelo erro causado por tolice, a culpa e o remorso causados pelo erro e assim a necessidade de confessá-los para “lavar as manchas” deixadas por eles. Para Schopenhauer,

A infelicidade é produzida pela mera disposição mútua das pessoas, pela combinação de suas relações recíprocas, de tal modo que não é preciso um erro monstruoso, nem um acaso inaudito, nem um caráter malvado acima de toda medida e atingindo os limites da perversidade humana; mas aqui, apenas os caracteres são dispostos como o são normalmente em termos morais; meras circunstâncias são colocadas, tais quais aparecem com frequência. (p.224,2003)

É exatamente o que evidenciamos aqui, sentimentos que não são raros, mas comuns e que mesmo sendo retratados sob as circunstâncias de mudança de uma sociedade, dizem respeito a todos os seres humanos. Estamos frente a uma das representações da ideia de humanidade. Como vemos também no poema *Paisagem*: “Paris mudou! Porém minha melancolia/ É sempre igual: torreões, andaimarias, blocos...” (p.228, 1995). Baudelaire não retratou “nenhum erro monstruoso, nem um acaso inaudito” (SCHOPENHAUER, p.224, 2003), sequer a perversidade humana, mas sim meras ações que são sempiternamente repetidas no ser humano.

Todo homem é passível de sofrimento, uns usam várias maneiras de amenizar este sofrimento, outros o intensificam ou acabam usando dele, enfim, as artimanhas humanas para sobreviver ao humano são milhares. Baudelaire fala do álcool²⁶, do ópio, e em *O cachimbo*, diz: “E entorno um bálsamo envolvente/ Que o coração lhe traz a calma/ E lhe da cura aos males da alma.” (p.277, 1985).

Em outro momento, no poema *Os faróis*, Baudelaire dá vários exemplos de grandes homens, que apesar de “grandes” não deixam de ser homens. Como vimos no primeiro capítulo, a ideia de humanidade pode ser representada por todos os homens de maneiras diferentes, mas será sempre referente ao humano. Baudelaire cita Michelangelo, Hércules, Leonardo da Vinci, Delacroix e até Cristo como também sofredores. Como mais vozes capazes de tornar audíveis os gemidos daqueles que vivem. Em diferentes épocas ressoaram os mesmos gemidos. O homem, enquanto

²⁶Não poderia deixar de aparecer aqui, mesmo que em nota de rodapé, pois não faz parte do legado de *As Flores do Mal*, o poema em prosa de Baudelaire que, segundo José Saramago (2005) apareceu pela primeira vez no número do *Fígaro* de 7 de Fevereiro de 1864. *Embriagai-vos*: “Deve-se estar sempre embriagado. Nada mais conta. Para não sentir o horrível fardo do Tempo que esmaga os vossos ombros e vos faz pender para a terra, deveis embriagar-vos sem tréguas. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha. Mas embriagai-vos. E se algumas vezes, nos degraus de um palácio, na erva verde de uma vala, na solidão baça do vosso quarto, acordais, já diminuída ou desaparecida a embriaguez, perguntai ao vento, à vaga, à estrela, à ave, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a vaga, a estrela, a ave, o relógio vos responderão: “São horas de vos embriagardes! Para não serdes os escravos martirizados do Tempo, embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha.” (BAUDELAIRE, p.189, 2005).

“corpo” é descrito nas primeiras estrofes deste poema: “Rubens, rio do olvido, jardim da preguiça/ Divã de carne tenra onde amar é proibido,/ Mas onde a vida flui e eternamente viça/ Como o ar no céu e o mar dentro do mar contido.”. (p.121, BAUDELAIRE,1985). Após isto o poema é recheado de pequenas estrofes, cada uma referente a um “grande homem”, sendo finalizado com a ideia de que todos nós somos a existência de uma mesma coisa da qual só a gente morre. Os homens são dignos de vida porque através dela, soluçam, blasfemam e lamentam.

Essas blasfêmias e lamentos indistintos/ Esses *Te Deum*, essas desgraças,
esses ais/ São como um eco a percorrer mil labirintos/ E um ópio sacrossanto
aos corações mortais!É um grito expresso por milhões de sentinelas, / Uma
ordem dada por milhões de porta-vozes;É um farol a clarear milhões de
cidadelas,/Um caçador a uivar entre animais ferozes!//Sem dúvida, Senhor,
jamais o homem voz dera/Testemunho melhor de sua dignidade/Do que esse
atroz soluço que erra de era em era/E vem morrer aos pés da vossa
eternidade! (BAUDELAIRE, p.123,1985)

A ideia de humanidade em uma Paris caótica no começo do poema *As velhinhas*, dedicado a Vitor Hugo, é evidenciada pela condição dos seres que a habitam, mas não só, pois a condição de Baudelaire se mostra também como ilustração de uma ideia. Trata-se da ideia de que o homem tem consciência de sua insegurança. Nas travessas escuras de uma velha capital, em que do seu ar sombrio, feio e pálido pode-se achar o encantado, Baudelaire observa obediente a sua insegurança que jamais morre, as pessoas que de longe parecem tão únicas, tão exaustadas pela vida e amadas. “No enrugado perfil das velhas capitais/ Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,/Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais, / Seres decrepitos, sutis e encantadores.” (BAUDELAIRE, p.335, 1985). A insegurança de Baudelaire tem como foco não só a condição dele ao observar algo, mas também como condição dos seres que ele observa. Tanto ele quanto os que ele observa estão obedientes a seus sestros fatais, assim como ele é um ser de exceção, decrepito e amado. Há uma identidade entre o leitor que Baudelaire busca e o próprio Baudelaire que é evidenciada principalmente no final do poema *Ao leitor*, já citado no começo do presente texto: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (p.101, 1985).

As alegorias usadas por Baudelaire são magníficas, da chuva que constrói uma cela de prisão ao cair até as teias de aranha como os pensamentos se emaranhando em nosso cérebro, nos sentimos como se tivéssemos os acontecimentos humanos sendo visualizados em nossa frente, como uma peça de teatro que retrata o real usando de figuras de linguagem. Em outro poema Baudelaire volta com a imagem do céu como

uma tampa e diz: “O Céu! Tampa negra da grande panela/ Na qual ferve a imperceptível humanidade.” (Poema *Le Couvercle* citado por Auerbach, p.306, 2007).

Na teoria da poesia trágica desenvolvida por Schopenhauer, “O poeta expõe com escolha e intenção caracteres significativos em situações significativas.” (p.205, 2003), ou seja, ele não coloca palavras sem a intenção de que o leitor apreenda seu significado e faz isso usando não só das palavras escolhidas a dedo, mas também usando das situações devidas. No poema *O Relógio*, já que o assunto é o tempo, o mais significativo seria desenvolver uma situação em que aparece o modo como o passar das horas afeta a vida do homem. Baudelaire comparará o objeto que dita as horas a um deus que ameaça o homem com sua total indiferença. O Prazer mostra-se momentâneo, apenas a Dor permanece no processo corrosivo do tempo da vida.

Relógio! deus sinistro, hediondo, indiferente/ Que nos aponta o dedo em riste e diz: - Recorda!/A Dor vibrante que a alma em pânico te acorda/ Como num alvo há de encravar-se brevemente; // Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte/ Como uma sílfide por trás dos bastidores; /Cada instante devora os melhores sabores/ Que todo homem degusta antes que a morte o afronte. (p.313, 1985)

O Final da primeira seção de poemas de *As Flores do mal*, nomeado *Spleen e Ideal*, pode ser visto como uma bela coletânea de poemas que por expressar a ideia de humanidade tornam possível o sentimento de sublime. Isto porque os poemas finais correspondem à parte melancólica da lógica do *Spleen* e do *Ideal*. Esta lógica já foi por nós mencionada no começo deste capítulo. Segundo Benjamin, em sua obra *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (p.103,1994), o *Spleen* é entendido como a melancolia causada pelo tormento daquilo que foi irremediavelmente perdido. Desta forma, os sentimentos melancólicos que são reconhecidos como o tormento, a tristeza, a angústia e outros são representados no *Spleen*. Quatro poemas constituem o *Spleen*, porém, o que mais nos aproxima à ideia de humanidade e o sublime é o quarto *Spleen*:

Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como uma tampa/ Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites,/ E, unguindo toda a curva do horizonte, estampa/ Um dia mais escuro e triste do que as noites; // Quando a terra se torna em calabouço horrendo,/ Onde a Esperança, qual morcego, espavorido/ As asas tímidas nos muros vai batendo/ E a cabeça roçando o teto apodrecido; // Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidias,/ Imita as grades de uma lúgubre cadeia,/ E a muda multidão das aranhas sombrias/ Estende em nosso cérebro uma espessa teia, // [então] Os sinos dobram, de repente, furibundos/ E lançam contra o céu um uivo horripilante,/ Como espíritos sem pátria e vagabundos/ Que se põem a gemer com voz recalcitrante. // - Sem música ou tambor, desfila lentamente /E m minha alma uma esguia e fúnebre carreta;/ Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,/Enterra- me no crânio uma bandeira preta. (p.297, 1985)

Baudelaire personifica a Esperança e a Angústia trazendo-as a nós como imagens. A Esperança deixa de ser um simples sentimento para ser o próprio sujeito atormentado que vencido, chora. A Angústia, malvada toma conta do humano como se a mente fosse um território já conquistado por ela. *Spleen*, traduzido por melancolia aqui, é designado como uma ameaça de consciência do horror da vida, de quando o homem se dará conta de estar vivendo em um mundo sufocado pelo céu pesado quase como se fosse uma panela de pressão em pleno funcionamento. Teme-se que aí não se veja mais dias ou noites alegres, a Esperança aprisionada e nós não passamos de “espíritos errantes sem pátria”. Segundo Auerbach,

O *quand* perde seu significado temporal e soa como uma ameaça; como o poeta, começamos a duvidar se ainda surgirá um novo dia de sol; pois a Esperança, o pobre morcego, também está aprisionada e perdeu o contato com o mundo além das nuvens – se é que esse mundo existe! (p.305, 2007).

A melancolia é vista como uma importante representante da ideia de humanidade na poesia. Em relação ao sublime na poesia trágica podemos dizer que a melancolia (enquanto uma das expressões da ideia de humanidade) é um dos elementos que estimulam a experiência estética a partir de um tormento. Segundo Starobinski, autor de *A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire* (2014), “durante séculos, a melancolia foi inseparável da ideia que os poetas nutriam sobre sua própria condição humana” (p.11). Ou seja, a melancolia não é nem nunca foi um simples elemento para embelezar e emocionar, ela diz algo de único do ser humano. Enquanto a tristeza e o tédio torturavam os homens, estes homens conseguiram compreender o fundo destes sentimentos e considerá-los não só entristecedores, mas também, reveladores de algo que é único neles mesmo. “A melancolia que só queria bem à noite, torna-se meio de conhecimento; se antes ela decompunha, agora ela serve à recomposição.” (BONNEFOY, p.7, 2014).

A melancolia tornou-se, no decorrer dos tempos, uma forma de conhecimento desta condição humana, ou seja, uma representação do ser humano. O tédio e a acedia são sentimentos que acompanham a vida melancólica. Starobinski evidencia a cena da melancolia, acompanhado pelo poema *Tors imberbes alors...* de Baudelaire, no horário do meio dia:

Era sobre tudo no verão, quando os chumbos se fundiam,/ que aquelas altas paredes enegridas abundavam em tristeza, / [...] / Estação de devaneio, em que a Musa se aferra/ um dia inteiro ao bater de um sino;/ em que a Melancolia, ao meio dia, quando tudo dorme - / a mão no queixo, ao fundo do corredor,/ o

olho mais negro e mais azul que o da Religiosa/de quem todos sabem a história obscena e dolorosa -,/ arrasta um pé carregado de tédios precoces,/ a fronte ainda úmida dos langores da noite.(p.206,207).

A melancolia aparece ainda mais nitidamente ao meio-dia e no verão, quando a preguiça toma conta do nosso corpo e o tédio assume a nossa mente. Segundo a análise de Starobinski a respeito deste poema, o horário do meio-dia, quando o passar de um dia inteiro soa através do bater de um sino, é

a hora do demônio e da acedia exasperada. É a hora em que a luz aparentemente triunfante suscita o assalto de sue contraditor; a hora em que a vigilância extrema que se prescreve ao espírito é vencida insidiosamente pela sonolência. A lentidão, o torpor estão entre os atributos mais constantes da personagem melancólica, quando esta não é votada a imobilidade completa.(STAROBINSKI, p.17).

Sem querer nos deter a respeito das características do personagem melancólico, considerando uma compreensão geral, nos poemas *Spleen* e demais constituintes do final da primeira seção de *As Flores*, temos a melancolia como uma forma de expressar o trágico em Schopenhauer. Como vimos no decorrer desta tese, Schopenhauer, antes da resignação, classifica o trágico como aquilo que nos permite a compreensão do pessimismo metafísico. Por pessimismo metafísico entendemos o fundo de sofrimento presente em tudo aquilo que vive, a contradição da vontade consigo mesma, vem como a falta de finalidade da existência. E o poema de Baudelaire parece nos mostrar o horário em que este entendimento, de modo mais fácil, pode ser desenvolvido. Com este poema, lembramos do que sentimos na maioria dos nossos “meiodias”, e aquilo que está escrito também nos afeta. “Numa construção refinada, inverte-se a dor inflingida a outrem em dor inflingida a si mesmo” (STAROBINSKI, p.29)

O ser humano, chamado de libertino por Baudelaire em *Horror simpático* (p.305,1985) por ser insaciavelmente sedento do que não vê e não define (suas vontades), torna-se consciente de ser escravo de si mesmo. Segundo Junqueira *O Heutontimoroumenos*, título tomado a uma comédia de Terêncio, significa “O carrasco de si mesmo” e será por nós considerado o que melhor explica a luta eterna e sempre perdida do ser humano para suprir seus próprios desejos: “Eu sou a faca e o talho atroz! Eu sou o rosto e a bofetada! Eu sou a roda e a mão crispada,/Eu sou a vítima e o algoz//- Um desses tais abandonados/ Ao riso eterno condenados,/E que não podem mais sorrir!”(p.309,1985)

A resignação é o elemento do trágico responsável por aproximá-lo do sublime na teoria schopenhaueriana. Quando o sujeito entra em contato com este pessimismo metafísico o sentimento de esperança torna-se inútil. O mundo vai sempre nos fazer desejar o que não podemos ter, pois no momento em que o tivermos vamos querer outra coisa. Morreremos precisando de algo que sequer podemos dizer, assim como quando nascemos e não sabemos sequer dizer que temos fome. Não há esperança, o pessimismo metafísico nos mostra uma única solução: a morte. Para Auerbach, “O horror sem esperança tem seu lugar tradicional na literatura: é uma forma particular do sublime” (p.305).

É possível visualizar o horror sem esperança de forma muito precisa no seguinte poema baudelaireano:

O gosto do nada: Espírito sombrio, outrora afeito à luta/ A Esperança, que um dia te instigou o ardor,/ Não te cavalga mais!/ Cavalgo que tropeça e cujo pé reluta.//Conforma-te, minha alma, ao sono que te enluta.//Espírito alquebrado! ao velho salteador/ Já não seduz o amor, nem tampouco a disputa;/Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta!/ Prazer, dá trégua a um coração desfeito em dor!// O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,/Como a neve que um corpo enrija de torpor,/Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,/ E nem procuro mais o abrigo de uma gruta./ Vais me levar, avalanche, em tua queda abrupta?”(p.301,1985)

A infelicidade na poesia trágica, como podemos notar na maioria dos poemas de *As Flores do mal*, não aparece “como uma simples exceção no destino humano, como algo que poderia ser produzido apenas por incidentes raros e circunstâncias ou por caracteres monstruosos, mas como algo que se origina fácil e por si mesmo, quase como essencial e inevitável, da ação e dos caracteres humanos. E justo por isso a grande infelicidade se aproxima temerariamente de nós.” (SCHOPENHAUER, p.224, 2003) Para Baudelaire no poema *Sempre a mesma*, viver já é o mal suficiente: “Viver é um mal, É um segredo de todos conhecido/ Um dor muito simples, nada misteriosa., / Nada familiar.” (p.203,1985).

Visualizamos tal infelicidade comum também poema em que Baudelaire fala sobre a morte, a maior certeza, o maior medo e ao mesmo tempo o que o ser humano mais deseja. A ideia de humanidade sob o plano de fundo do pessimismo metafísico e sua única certeza: a condenação, o fim, a bancarrota, a morte:

Quereis (de um destino bem duro Espantoso e lúcido emblema!)/ Mostrar que nem na tumba extrema/ O sono pode ser seguro;/Que o Nada nos será traição; Que tudo, até a Morte, nos mente. Tanto que sempiternamente. / Teremos a condenação.

Parece haver sempre uma continuação nos poemas. Não há salto radical de tema. Os temas se complementam. Parecem estar realmente expressando, a partir de vários sentimentos (Angústia, Melancolia, Remorso...) uma mesma essência, uma mesma ideia. O ser do homem e suas minúcias saltam aos olhos do leitor. A ideia de humanidade vai sendo representada pelo homem, para o homem e, ao mesmo tempo, possibilitando a experiência de sublime. Partindo destes mesmos termos, tendo como fundo de cenário apenas elementos sombrios, nada resta a Baudelaire e seu leitor que uma das seções de *As Flores* seja protagonizado pelo tema da Morte. A morte só se dirige ao nosso corpo, apenas nós morremos, a vida continua e é essa a traição. A morte faz morrer a nós enquanto o resto vive, por isso, até mesmo ela nos engana. Nos poemas a respeito da Morte (que estão em anexo), Baudelaire fala sobre a morte como aquilo que mais se deseja e acaba colocando alegria naquilo que morre. Visualizemos um deles:

A morte dos pobres: A Morte é que consola e que nos faz viver;/É o alvo desta vida e a única esperança/ Que, como um elixir, nos dá fé e confiança,/ E forças para andar até o anoitecer.// Em meio à tempestade e à neve a se esfazer,/ É a luz que em nosso lívido horizonte avança;/É a pousada que um livro diz como se alcança;/ É onde se pode descansar e adormecer.// É um arcanjo que tem nos dedos imantados/ O sono eterno e o dom dos sonhos extasiados,/ E arruma o leito para os nus e os desvalidos.// É dos Deuses a glória e o místico celeiro,/ É a sacola do pobre e o seu lar verdadeiro,/ O pórtico que se abre aos Céus desconhecidos! (p.433,1985).

Na verdade, para Schopenhauer é isto que acontece: através da poesia trágica entendemos a representação do conflito da Vontade consigo mesma no ser humano, tendo este conflito apreendido nos sentimos atraídos pela negação da Vontade. A contemplação pode elevar o sujeito ao sublime, se ele conseguir durante algum tempo permanecer sob elevação. Assim, outra evidência capaz de sustentar a defesa da nossa hipótese encontra-se na duplicidade de sentido que tem tanto a poesia trágica quanto o sublime. Na poesia trágica o espectador sente-se ameaçado pelos perigos representados, porém mesmo os reconhecendo eleva-se, tornando-se capaz de contemplá-los. O espectador existe sob dois aspectos e os mesmos do sublime, como nada (enquanto aniquilável pelas forças do destino) e como grandeza infinita (enquanto contemplador consciente). É no poema *A carniça* que isto aparece de forma mais precisa:

Lembra-te meu amor, do objeto que encontramos/ Numa bela manhã radiante/ Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos/ Uma carniça repugnante [...] Ardia o sol naquela pútria torpeza/ Como a cozê-la em rubra pira/ E para o cêntuplo volver a Natureza/ Tudo o que ali ela reunira.[...]Zumbiam moscas sobre o ventre e, em abaraço,/ Dalí saiam

negros bandos/ De largos a escorrer como um líquido grosso/ Por entre esses trapos nefandos// E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga,/Ou esguichava a borbulhar/ Como se o corpo, a estremecer de forma vaga, / Vivesse a se multiplicar // - Pois hás de ser como essa coisa apodrecida/ Essa medonha corrupção/ Estrela de meus olhos, sol de minha vida/ Tu, meu anjo e minha paixão!/ Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza./ Após a benção derradeira, / Quando sob a erva e as florações da natureza/ Tornares afinal a poeira// Então, querida, dize à carne que se arruína,/ Ao verme que te beija o rosto,/ Que eu preservarei a forma e a essência divina/ De meu amor já decomposto.(p.173,174,175,176,177, 1985)

Ao visualizar uma carniça podre e relatar isto, Baudelaire faz com que o poema carregado de fatalidades nojentas e no mínimo indelicadas, torne-se quase uma declaração de amor. É indiscutível que, quase balbuciando um vômito, nos damos conta da fragilidade do nosso corpo frente a um “esguicho de vermes”. Somos quase capazes de sentir o cheiro podre daquela carne escura onde pousam milhares de moscas. E, assim, como uma carniça em breve estará a “deusa da beleza”. Após a morte, a “benção derradeira”, todos voltamos para a natureza como apenas um atributo para ela continuar existindo. Nos sentimos o nada da carniça frente à grandeza da natureza e da nossa capacidade de conhecê-la e senti-la com nossas próprias dores.

Pois então, se tudo isso ainda não nos convenceu que nossa existência é mesmo trágica a ponto de nos fazer querer desistir, é porque ainda não sofremos o suficiente. Mais adiante, em *Ao leitor*: “Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada/ Não bordaram ainda com desenhosfinos/ A trama vã de nossos míseros destinos,/ É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada” (p.101, 1985).

CONCLUSÃO

Podemos dizer que a principal conclusão da presente dissertação consiste em mostrar como é possível que a poesia trágica seja mesmo uma manifestação do sublime dinâmico na *Metafísica do Belo* de Schopenhauer. Antes de chegarmos à definitiva conclusão, percorremos um grande caminho. Relembramos Platão, sua importância para Schopenhauer no que se refere à concepção de ideia como algo distante do fenômeno, e Kant no que se refere à existência de uma essência. Entendemos que, apesar disto, a ideia de Schopenhauer é uma objetividade imediata da Vontade. E que a Vontade se difere da coisa em si principalmente por ser poder ser conhecida através da arte ou da natureza.

A arte comunica a ideia. Para Schopenhauer, a arte, independente do princípio de razão, é fonte segura para a contemplação do belo e o sentimento de sublime. A poesia é responsável pela comunicação da ideia de humanidade. Quando a poesia é trágica, expressa, através do pessimismo metafísico, a necessidade de resignação e por isso é análoga ao sentimento de sublime.

O estudo do conceito do sublime nos permitiu a compreensão de que a diferença entre natureza e arte é apenas exterior, nada essencial. Tal diferenciação encontra-se na forma com que o belo é intuído, se através de uma (natureza), ou se através de outra (arte). O que pretendemos também é, dentro da metafísica do belo de Schopenhauer, que considera antes da arte, a natureza, trazer à tona a investigação de um dos mais altos graus de sublime: o da poesia trágica. Natureza e arte permitem que o indivíduo conheça o belo. Tanto na natureza quando exibindo sua força e poder, quanto na tragédia, quando exibindo sofrimento e piedade, estamos em contato com o perigo. O perigo permanece sob nossos olhos, mas, sob contemplação, não nos abalará. Ou podemos estar contemplando o poder da natureza (sublime dinâmico na natureza); ou podemos estar contemplando o herói em face do destino (sublime dinâmico na poesia trágica). Sublime é o sentimento e, conseqüentemente, é o objeto que nos permite a fruição do belo sob intensa e demorada contemplação.

É importante lembrar como a questão do trágico apareceu: consideramos unicamente o conceito de trágico em Schopenhauer, não pretendemos tratar de um conceito geral de trágico considerando suas abordagens ao longo da história da filosofia e da literatura. O conceito que temos de trágico faz parte da designação daquilo que Schopenhauer entende como poesia trágica, é este conceito que será passível de visualização nos poemas de Baudelaire. Schopenhauer entende a poesia trágica como análoga ao sublime dinâmico. A poesia é constituída pela representação da condição do homem no mundo através da comunicação da ideia de humanidade. A poesia trágica é constituída pela necessidade de resignação frente à intuição desta ideia e é, por isso, sublime.

Nada mais justo que ter esta hipótese defendida a luz de um poema como o *Elevação* de Charles Baudelaire:

Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,/ As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares, /Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares./Para além dos confins dos tetos estrelados,/Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,/E, como um nadador que nas águas afunda,/Sulcas alegremente a imensidão profunda/Com lascivo e fluido gozo masculino.//Vai mais, vai além do lodo repenlente/ Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,/E bebe, qual licor translúcido e divino,/O puro fogo que enche o espaço transparente./Depois do tédio e dos desgostos e das penas/Que gravam com seu peso a vida dolorosa,/Feliz daquele a quem uma asa vigorosa/Podelaçar às várzeas claras e serenas.//Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,//De manhã rumo aos céus liberto se distende,/Que paira sobre a vida e sem esforço entende/A linguagem da flor e das coisas sem voz! (p.113, 1985).

Não concordo com a ideia de que Schopenhauer seja realmente um pessimista, justamente pela possibilidade do sentimento de belo e de sublime, nem que Baudelaire seja um satanista... sequer tive aqui a pretensão de classificá-lo como um poeta trágico. Por isso não considero que minha dissertação tenha ficado só no lado penoso do que podemos experimentar. Pelo contrário, conhecer a fundo as tristezas e os sentimentos atordoantes nos pode provocar grandes prazeres e mudanças. A elevação é possível. Concordo com a ideia de que a filosofia desconcerta, problematiza, entristece... Mas também vejo muito prazer neste tormento todo, e esta dissertação foi para mim uma coletânea de prazerosos sofrimentos. Não é nada encorajador ou estimulante dar-se conta que a vida é uma experiência que não cobre os custos do nosso investimento, mas é muito bom saber.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Schopenhauer

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução apresentação notas e índices de Jair Barboza – São Paulo: Editora UNESP, 2005 (I).

_____. *Metafísica do belo*. Tradução apresentação e notas Jair Barboza – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *El mundo como voluntad y representación II, que contiene lóscplementosal primer volumen*. Introducción Pilar López de Santa María. *Classicos de La cultura*, 2005 (II).

Obras de Baudelaire

BAUDELAIRE, Charles. *Quadros parisienses e poemas do vinho*. Tradução Fernando Fagundes Ribeiro. – Rio de Janeiro: Hexis, 2013.

_____. *Os paraísos artificiais*. Tradução de José Saramago. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. *As Flores do Mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Bibliografia Auxiliar

ALMEIDA, Alexandra. *A noção de sublime em Kant e a questão da comoção da arte* Dissertação de mestrado sob orientação de Vera Cristina de Andrade Bueno. Rio de Janeiro. PUC, 2009.

ARNAUD, François. *Schopenhauer e os paradoxos do sublime*. Revista *ethic@*. Florianópolis v.11, p.153-159, julho de 2012.

ARIEIRA, Glória. *O que é Vedanta?* Centro de estudos de Vedanta e Sânscrito. Informativo Viviyãmãndir de março de 1992.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Introdução de John Gledison, notas de Maria Cristina Carletti. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das Flores do Mal de Baudelaire*. Tradução e notas de Guilherme de Almeida, ilustrações de Henri Matisse; apresentação de Manuel Bandeira; posfácio de Marcelo Tápia. São Paulo:2010.

AUERBACH, Erich. *As Flores do mal e o sublime*. In: *Ensaio de literatura ocidental: Filologia e crítica*. Organização: Davi Arrigucci Jr e Samuel Titan Jr. Tradução: Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista: 1ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Renato Nunes. *Schopenhauer, Nietzsche e a questão da tragédia: Negação da Vontade ou afirmação trágica da vida*. AISTHE, n°3, 2008.

BARBOZA, Jair. *Infinidade subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo. Ed. UNESP, 2005.

_____. *A metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas. FFLCH/USP, 2001.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*. Revista ethic@. Florianópolis, v.11, p.31-42, julho de 2012.

CHEVITARESE, Leandro. *Schopenhauer e a experiência estética*. In: Arte e Ruptura. RJ: SESC, 2013.

CHEVITARESE, Leandro. *Schopenhauer e a “liberdade de ser o que se é”*. Por uma alegoria de Kafka em um artista da fome. In: Revista Aurora V19, n.25, PUC-PR, 2007.

COSTA, Humberto. *A recepção do sublime kantiano em Schiller*. Dissertação de mestrado sob orientação de Jair Barboza. PUC do Paraná, Curitiba, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Kant y el tiempo*. 1ed. Buenos Aires: Cactus, 2008.

FONSECA, Eduardo Ribeiro. *O sentido da noção de sublimação na filosofia de Schopenhauer*. USP, 2010.

GAUTIER, Théophile. *Charles Baudelaire: His Life*. Translaction:Thorne. London: Greening & Co. 1915.

GAETA, Antônio Carlos. *A Paris de Baudelaire na construção da filosofia urbana de Walter Benjamin*. Edição n°36/37, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre Linguagem Memória e História*. Ed. José Arizona C. Leite Filho, 2005.

GATTI, Luciano Ferreira. *O idealde Baudelaire por Walter Benjamin*. Revista Trans/Form/Ação. Marília, 2008.

GOETHE, Johan Wolfgan. *Werther*. Livraria Martins Editora, São Paulo, 1971.

HEGEL, G.W. Friedrich. *Estética*. Tradução de Alvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Guimarães Editora, Lisboa, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. Edição da Fundação CalousteGulbenkian. Lisboa, 1994.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. – 2ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LINO, Alice. *Belo e Sublime: A mulher e o homem na filosofia de Kant*. Dissertação de mestrado sob orientação de Imaculada Kungussu, UFOP.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

MESQUITA, Fábio Luiz de Almeida. *Schopenhauer e o Oriente*. Dissertação de Mestrado sob orientação de Maria Lúcia Mello de Oliveira Cacciola. FFLCH/USP. São Paulo, 2007.

MAGALHÃES, Helen Silva e HarleyMontovani. *O fundo trágico da existência em Schopenhauer*. PUC- Uberlândia, 2012.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*: Lisboa: Relógio d água, 1997.

NERUDA, Pablo. *Para Nascer Nasci*. Tradução de Rolando Roque da Silva. Difusão Editora. São Paulo, 1982.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*: tradução notas e posfácio J. Guinsburg – São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NAMBO, VannyaIzabel Gonzales. *De Laética Del egoísmo a La ética de La negación*. Dissertação de Mestrado sob orientação de Eduardo Gonzáles de Pierro. MoreliaMichoacán, Outubro, 2010.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*: tradução notas e posfácio J. Guinsburg – São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: A crise da Arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PAVIANI, Jayme. *Platão & A república*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROSSET, Clément. *Schopenhauer: Filósofo do absurdo*. Tradução Maria Marta Guerra Husseine. Universidade da França, 1994.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. Editora 34 Ltda. São Paulo, 2014.

SANTOS. *O aprimoramento moral na Antropologia pragmática de Kant*. Dissertação de mestrado sob orientação de Pedro Paulo Garrido Pimenta. USP, 2011.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autentica, 2011.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

SOUZA, Vitor Goldino Alves de. *Loucura e genialidade na filosofia de Arthur Schopenhauer*. UFRJ. Revista Aproximação. 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. *O trágico e a superação do classicismo em Holderlin*. In: *O Cômico e o trágico / organização Imaculada Kungussu... [et al.]* – Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.